ՍՏԵՓԱՆ ՄԱՍՅԱԿՈՆՅԱՆ

ԱՂԹԱՄԱՐ


ՀՍՍՀ
ԱԿԱԴԵՄԻԱ

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

СТЕПАН МНАЦАКАНЯН

АХТАМАР



ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1983

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՍՏԵՓԱՆ ՄՆԱՑԱԿԱՆՅԱՆ

ԱՂԹԱՄԱՐ



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ
1983

72Ap1 ինդեքս ԳՄԴ 85.113(22)1
Մ831

Տպագրվում է ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Պատասխանատու խմբագիր՝
արվեստագիտության թեկնածու Վ. Հ. ՄԱՔԵՎՈՍՅԱՆ

Գիրքը հրատարակության են երաշխավորել գրախոսներ՝
ճարտարապետության դոկտոր Կ. Լ. ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆԸ
և արվեստագիտության թեկնածու Ն. Ս. ՍՏԵՓԱՆՅԱՆԸ

Մնացականյան, Ս. Խ.
Մ 831 *Աղթամար (Պատ. խմբ. Վ. Հ. Մաթեվոսյան. Ծր.: ՀՍՍՀ ԳԱ Հրատ., 1983. 174 էջ, 51 թերթ նկ.*

Աշխատությունը նվիրված է հայկական ճարտարապետության և արվեստի ամենանշանավոր կենտրոններից մեկին: Հանգամանորեն հետազոտվում են Աղթամար քաղաքի կազմավորման, կառուցապատման նախադրյալները, պալատը և հատկապես տաճարը: Առանձնակի տեղ է տրված տաճարի դեկորատիվ հարդարանքի ուսումնասիրությանը, փորձ է արվում բացահայտել քանդակագործական համակարգի սիստեմը, նրա սոցիալական ֆունկցիան, պատկերագրական առանձնահատկությունները:

Գիրքը նախատեսված է ճարտարապետների, արվեստաբանների և ընթերցող լայն շրջանների համար:

Մ $\frac{4901000000}{703(02)-83}$ 67—82

72Ap1
ԳՄԴ 85.113(22)1

© Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1983

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Հայ ժողովրդի պատմության մեջ IX դարի երկրորդ կեսը և X դարի առաջին քառորդը նշանավորված են օտար բռնակալների դեմ մղված համառ պայքարով, երբ թուլացած արաբական խալիֆաթը ջանք չէր խնայում պահպանելու իր տիրապետությունը, իսկ հայ ժողովուրդն ամեն կերպ ձգտում էր թոթափել օտարի ծանր լուծը: Այս ամենի հետ միահյուսվել էր ֆեոդալական հասարակարգին այնքան բնորոշ կենտրոնաձիգ և կենտրոնախույս ուժերի բախումների պրոցեսը, որն առավել ուժեղ դրսևորվեց երկրի հարավային նահանգներում և հատկապես Վասպուրականում:

Արշակունյաց հարստության ժամանակ երկրի հարուստ և բերրի այս նահանգում տիրույթներ ունեին ինչպես Արծրունիները, այնպես էլ Ռշտունիները, Անձևացիք, Ամատունիները, Բագրատունիները, Մարդպետները և ուրիշներ: Սակայն VIII դարից սկսած տիրապետող դիրք են գրավում Արծրունիները և X դարի սկզբում նրանց հաջողվում է ստեղծել առանձին թագավորություն: Սակայն պետք է նշել, որ քաղաքներն այստեղ էական զարգացման չհասան, և դրանցից ոչ մեկը չդարձավ համազգային նշանակություն ունեցող առևտրաարհեստավորական կենտրոն: IX դարի վերջում, երբ երկրի հյուսիսում կազմավորվեց Բագրատունյաց թագավորությունը, այլ նախարարական տների հետ միասին Արծրունիները ևս ընդունեցին նրանց գերիշխանությունը, թեև ակնհայտ էր, որ վերջիններս առիթի էին սպասում անջատվելու և հիմնադրելու սեփական իշխանությունը: Այդ լավ էին գիտակցում նաև Բագրատունիները, և հազիվ թե պատահական լինի, որ հայոց կենտրոնական թագավորության հիմնադրման տարում, նույն 885 թվականին, սպանվեց Վասպուրականի գահերեց իշխան Դերենիկ Արծրունին, և դրան հաջորդեց Աշոտ Բագրատունի թագավորի կողմից Գագիկ Ապումրվանին սպանված իշխանի երկու որդիների խնամակալ նշանակելը: Սակայն շատ չանցած Արծրունյաց իշխանները վռնդեցին Ապումրվանին և գահերեց կարգեցին Դերենիկի ավագ որդուն՝ Աշոտ Արծրունուն:

Ստեղծված իրադրությունը հմտորեն օգտագործեցին արաբները: Ատրպատականի էմիր Ափշինը նամակներ հղեց Աշոտ Արծրունուն, հորդորեց նրան դուրս գալ Բագրատունիների հովանավորությունից և հպատակվել իրեն: Ավելի վաղ նա բանակցություններ էր վարել Սյունիքի իշխան Վասակի հետ, որը մեկնել էր Ափշինի մոտ, թագ ստացել նրանից, թեև հետագայում հրաժարվել էր այդ թագից: Շատ ուժեղ էր առանձին թագավոր հռչակվելու գայթակղությունը, և Աշոտը նույնպես մեկնում է Ափշինի մոտ, հայտնում իր հպատակությունը և թագ ստանում:

Պատահտման վտանգը շատ իրական էր, և Բագրատունիները սուիպ-

ված ճանաչում են Աշոտ Արծրունու իշխանությունը, իսկ նրա եղբայրներ Գագիկին ու Գուրգենին գործակալական պաշտոններ առաջարկում արքունիքում: Ավելին, Բագրատունիները Վասպուրականին են տալիս Նախճավան քաղաքը, որը միշտ էլ կռվախնձոր էր Սյունիքի և Վասպուրականի միջև: 904 թ. մեռնում է Աշոտ Արծրունին: Գահերեցությունը ժառանգում է Գագիկ Արծրունին, որը և ձեռնարկում է մի շարք նշանակալից կառույցների շինարարությունը Ոստանում, Վանում, Հադամակերտում և այլուր: Նա աստիճանաբար ազատագրում է նահանգը օտար ցեղերից, միավորում Վասպուրականի իշխանական տներին և զգալիորեն ամրապնդում երկրի տնտեսությունը: Առիթ էր պետք միայն, որ իր հզորությամբ Բագրատունիներին համարյա թե չզիջող Արծրունիները նորից անկախության դրոշ բարձրացնեն, ձգտեն հայոց թագավորական գահին: Առիթը եղավ դարձյալ Նախճավանը, որը Սմբատ Բագրատունին ետ էր վերցրել Վասպուրականից և տվել Սյունիքին: Այս իրադրությունը չվարանեցին օգտագործել արաբները, և գայթակղությունն այս անգամ գալիս էր Ափշինից փոխարինած Յուսուֆից: 908 թ. Գագիկ Արծրունին մեկնում է Յուսուֆի մոտ, թագ ստանում նրանից, և դրա հետ միասին «Հայոց թագավոր» պատվավոր տիտղոսը: Թեև այդ ամենը դեռևս հեռու էր իրականություն լինելուց, բայց և այնպես մեծապես շոյում էր երիտասարդ իշխանի, Արծրունիների ինքնասիրությունը: Ինչպես գրում է Լեոն, «...այդ նշանակում էր, որ Սմբատն այլևս թագավոր չպիտի լինի, Բագրատունիների փոխարեն Արծրունիները պիտի գահ ունենային և արքայի ոստանը Շիրակից պիտի տեղափոխվեր Վանա լճի արևելյան ափը»[1]:

Հայոց իշխանների պառակտումը կատարյալ էր. Յուսուֆը պատերազմ սկսեց Սմբատ Բագրատունու դեմ, որին և քիչ անց մասնակցեցին Արծրունիների զորագնդերը: Արաբական վայրագություններից և Սմբատ Բագրատունու եղեռնական մահից հետո Գագիկի համար պարզ դարձավ, թե շատ շուտով ինչ է սպասվում նաև իրեն և իր երկրին՝ Վասպուրականին: Պատահական չէ, որ Սմբատի մահից հետո (914) նա թողեց արաբներին և սկսեց ամրացնել երկիրը՝ նրանց հնարավոր հարձակումներից պաշտպանվելու համար: Եվ, իսկապես, անհաջողություն կրելով հյուսիսում, ետ շպրտվելով Աշոտ Երկաթի կողմից, Յուսուֆը ներխուժեց Վասպուրական և փորձեց վրեժը լուծել իր նախկին դաշնակցից: Սակայն Արծրունիները ետ մղեցին Յուսուֆին, և Վասպուրականում սկսվեց խաղաղ կյանքի մի խիստ կարևոր շրջան, որը տևեց շուրջ մեկ տասնամյակ: Զգտելով կանխել Բագրատունիների և Արծրունիների մերձեցումը, Գագիկ Արծրունուն թագ է ուղարկում ինքը՝ խալիֆը: 915—925 թթ. ընթացքում Վասպուրականում ծավալվում են շինարարական աշխատանքներ, ամրապնդվում է Գագիկ Արծրունու իշխանությունը, և 919 թ. խալիֆը նորից է թագ ուղարկում Գագիկին: Վերջինս ջանք չէր խնայում ընդլայնելու իր տիրույթները: Նա մինչ այդ արդեն գրավել էր Արտազ, Կոգովիտ, Բագրևանդ և Մասյացոտն գավառները: Այդ տարիներին էլ, երբ կարծես ամեն ինչ նպաստավոր էր հայոց թագին տիրանալու համար, Գագիկ Արծրունին ձեռնարկեց Աղթամարի, որպես մի նոր մայրաքաղաքի շինարարությունը, երազելով այն դարձնել երկրի ոչ միայն

[1] **Լեո,** Հայոց պատմություն, հատ. II, Երևան, 1947, էջ 556:

աշխարհիկ, այլև հոգևոր իշխանության կենտրոն: Եվ իսկապես, 927 թ. Աղթամար է տեղափոխվում կաթողիկոսը, որը և մնում է այնտեղ մինչև Գագիկ արքայի մահը (943):

Կաթողիկոսի Վասպուրական տեղափոխվելը մեծապես ամրապնդում է Գագիկի դիրքերը: Նա ընդունել էր Բագրատունիների գերիշխանությունը, և պահպանելով հնավանդ ավանդույթները, Աշոտ Երկաթ Բագրատունու մահից հետո նրա եղբոր՝ Աբաս Բագրատունու գլխին թագ է դնում ինքը՝ Գագիկ Արծրունին, իսկ ծիսակատարությունը կազմակերպում Աղթամարի նորակառույց շքեղ տաճարում

* * *

Վասպուրականի պատմական իրավիճակի մասին հանգամանորեն պատմում է նշանավոր պատմիչ Թովմա Արծրունին: Իր պատմությունը ըսկըսելով հնագույն ժամանակներից, այն հասցնում է մինչև 925 թվականը: Հետագա իրադրությունները շարադրված են մեկ այլ, Անանուն պատմիչի կողմից, իսկ ամբողջ գործը ավարտվում է XIV դարում կատարված լրացումներով:

Խիստ ակնհայտ է Արծրունյաց պատմիչների տենդենցը. ամեն ինչ արվում է փառաբանելու, վեր հանելու Արծրունիների մեծագործությունները, նրանց հերոսամարտերը օտարների դեմ, նրանց ջանքերը քրիստոնեության տարածման շրջանում, նրանց վեհանձն արարքները ժողովրդի բարօրության համար: Մյուս կողմից, Թովմա Արծրունու պատմությունը եզակի տեղ է գրավում հայ մատենագրության մեջ՝ հայկական ճարտարապետական հուշարձանների ներկայացման տեսակետից: Թովման և հատկապես նրա գործի շարունակողը՝ Անանուն Արծրունին, բավական մանրամասն նկարագրում են Արծրունյաց թագավորական տան, հատկապես Գագիկ արքայի կառուցած քաղաքներն ու պալատները, ամրոցներն ու տաճարները: Իսկ այն հանգամանքը, որ նկարագրվող հուշարձաններից շատերը իսպառ կործանվել էին դեռևս հնում, և այսօր հայտնի չէ նույնիսկ նրանցից շատերի տեղն անգամ, է՛լ ավելի է մեծացնում պատմիչի գործի նշանակությունը, հնարավորություն տալիս ականատեսի աչքերով նայել երբեմնի վեր խոյացող շքեղատեսիլ պալատներին և ըմբռնել նրանց կառուցման նախադրյալները:

* * *

Պետականության վերականգնումը, ազգային ինքնագիտակցության մեծ վերելքը, քաղաքների զարգացումը և աշխարհիկ մտածողության ընդլայնումն իրենց անմիջական դրսևորումը գտան մշակույթի բոլոր բնագավառներում, և ժողովուրդը, ազատագրված դարավոր կապանքներից, ստեղծեց հոյակապ գործեր մշակույթի բոլոր ասպարեզներում:

Դարաշրջանի փոթորկահույզ կյանքն է դրսևորում ժողովրդական բանահյուսությունը, և որպես մի հոյակերտ հուշարձան ժողովրդի ազատագրական պայքարի, վեր է բարձրանում «Սասնա ծռեր» էպոսը: Այստեղ է գրվել ու նկարազարդվել հայկական մանրանկարչության ամենանշանավոր գործերից մեկը՝ «Մլքե թագուհու ավետարանը», այստեղ էր ստեղծագործում, թեև

ավելի ուշ, նաև հայ միջնադարյան քնարերգու Գրիգոր Նարեկացին: Այս ամենի հետ միասին համահունչում զարգացում էին ապրում մոնումենտալ արվեստների բոլոր բնագավառները՝ ճարտարապետությունը, քանդակագործությունն ու որմնանկարչությունը: Մշակույթի զարգացման այս ընդհանուր ֆոնի վրա միայն հնարավոր է դառնում հասկանալ հայ ճարտարապետության, որմնանկարչության և քանդակագործության նշանավոր կոթողներից մեկի՝ Աղթամարի տաճարի բարդ պատկերագրական համակարգը, որը, ինչպես կտեսնենք ստորև, ամենահարուստ կերպով առնչվում էր պատմաքաղաքական այն իրադրության հետ, որը X դարի առաջին տասնամյակներում ստեղծվել էր այստեղ՝ Վասպուրականում:

* * *

Աղթամար քաղաքից, նրա պալատական կառույցներից մեզ է հասել միայն Մանուելի կառուցած տաճարը: Ճիշտ է, ավելի ուշ շրջանում նրան են կցվել այլևայլ շենքեր, սակայն դրանք այժմ դուրս են մեր հետազոտության շրջանակներից:

Բուն տաճարը, հիմնականում շնորհիվ նրա արտակարգ հարուստ պատկերաքանդակների, վաղուց արդեն գրավել է ուսումնասիրողների ուշադրությունը[2], փորձեր են արվել վերակազմել նրա գմբեթի նախնական ձևերը[3] ու նշվել է նրա հորինվածքի սերտ առնչությունը խաչաձև և հոիփսիմեատիպ հուշարձանների հետ[4]: Նույնատիպ Զորադիրի գիտական շրջանառության մեջ մտնելուց հետո ակնհայտ դարձավ նույն տիպի հուշարձանի առկայությունը վաղ միջնադարյան Վասպուրականում[5]:

Աղթամարի այլ կառույցներից հետազոտողներն ավելի շատ անդրադարձել են Գագիկ Արծրունու պալատին, այլևայլ ենթադրություններ արել նրա հնարավոր ձևերի մասին: Ն. Մ. Տոկարսկու կարծիքով, այն եղել է երկհարկ[6], իսկ Հ. Ա. Օրբելու վերակազմության համաձայն նրա դահլիճը ծածկված է եղել խաչվող կամարներով, որոնց վրա բարձրացել է գմբեթը[7]:

* * *

Աղթամարի տաճարի պատկերաքանդակներն արվեստաբանների ուշադրությունը գրավեցին և հետազոտության առարկա դարձան արդեն անցյալ դարի կեսերին, երբ Աղթամար այցելեց Միջագետքի հին մշակույթի նշանավոր հետազոտողներից մեկը՝ Ա. Լայարդը: Նա առաջ քաշեց պատկերաքանդակների որոշ մասի՝ հին ասորական արվեստի հետ ունեցած առնչու-

---

[2] *W. Bachmann*, Kirchen und Moschen in Armenien und Kurdistan, Leipzig, 1913 S. 40—47.

[3] *И. А. Орбели*, О первоначальной форме купола Ахтамарского храма, Записки Вост. отд. Русского арх. об-ва, XXV, Пг., 1921.

[4] *Н. М. Токарский*, Архитектура Армении IV—XIV вв., Ереван, 1961, стр. 212.

[5] *Tommaso Breccia Fratadocchi*, La Chiesa di S. Ejmiacin Soradir, Roma, 1969.

[6] *Н. М. Токарский*, Նշվ. աշխ., էջ 215.

[7] *И. А. Орбели*, Памятники армянского зодчества на острове Ахтамар, «Избранные труды», М., 1968, стр. 61.

թյունների հարցը, և փաստորեն առաջին անգամ գիտական շրջանառության մեջ դրեց ճշանավոր տաճարը[8]: Նրա տեսակետները զգալի տարածում գտան և առանձնակի դրսևորվեցին Խ. Լինչի՝ Հայաստանի տեղագրությանը նվիրված երկհատոր աշխատության մեջ[9]: Ուշագրավ է, որ այս, ըստ էության, անհիմն տեսությունները խիստ կենսունակ եղան և հարատևեցին առանձին հետազոտողների մոտ մինչև վերջին տասնամյակները: Հայկական տեղագրական աղբյուրներում Աղթամարը հիշատակվում է արդեն անցյալ դարի կեսերից, թեև պետք է ասել, որ մինչև մեր դարի 10-ական թվականները լույս տեսած բոլոր հրապարակումներն էլ չեն անցնում թոուցիկ նկարագրությունների շրջանակներից[10]:

Առաջին, համեմատաբար հիմնավոր հետազոտությունը ձեռնարկեց ազգագրագետ Ե. Լալայանը, հրատարակելով պատկերաքանդակների մանրամասն նկարագրությունը[11]: Նույն այս շրջանից է Վ. Բախմանի գործը[12], որտեղ եվրոպական գիտության մեջ առաջին անգամ ներկայացվեց տաճարն իր բոլոր հատկանշական ձևերով, չափագրությամբ և, որը գլխավորն է, բազմաթիվ բարձրորակ լուսանկարներով, որոնք, ըստ էության, երկար տարիներ սկզբնաղբյուրի դեր էին կատարում այլ հետազոտողների համար: Ե. Լալայանի և Վ. Բախմանի գործերը հիմք հանդիսացան Իոսիֆ Ստրժիգովսկու համար, որը հայկական ճարտարապետության պատմությանը նվիրված իր երկհատոր աշխատության մեջ հանգամանորեն ներկայացրեց ճշանավոր հուշարձանը[13]:

Վերլուծելով տաճարի պատկերագրությունը, նա եզրակացնում է, որ այստեղ հիմնական թեման է Գագիկ Արծրունու՝ Քրիստոսին ուղղված աղոթքը, որտեղ վաղ քրիստոնեական աղոթքների ոգով ասված է հետևյալը. «Փրկիր ինձ այնպես, ինչպես դու փրկեցիր նախահորը, Հովնանին, Իսահակին, Դավթին, Սամսոնին, երեք մանկանց, Դանիելին...»: Ստրժիգովսկու կարծիքով այստեղ պատկերված է պատկերագրական այն կանոնաշարը, որը հայտնի էր արդեն Ռաբուլեի ավետարանում: Ստրժիգովսկին միաժամանակ ընդում է, որ տաճարի պատկերագրական համակարգի առանձնահատուկ կողմերից է խորհրդանշանների առկայությունը, որոնց ակունքները նա տեսնում է հելլենիստական Միջագետքում: Նա գրում է, որ այս հարցում պետք է հաշվի առնել մի կողմից Աղթամարի պատկերաքանդակների բացառիկ ճշանակությունը հայ ճարտարապետության մեջ, և մյուս կողմից՝ միջագետքյան զուգահեռների առկայությունը: Այդ ամենի հետ միասին, ընդում է նա, բնավ էլ պարտադիր չէր, որ վերջիններս սկզբնաղբյուր հանդիսանային

---

[8] *Austen H. Layard.* Discouveries in the Ruins of Nineveh and Babylon with travels in Armenia, Kurdistan. London, 1953, p. 413.

[9] *H. F. B. Lynch*, Armenia, Travels and Studies, London, 1901, t. II.

[10] «Աղթամար», «Արծիվ Վասպուրականի», 1840, № 8: Ս. Խաչ վանք, «Արծիվ Վասպուրականի», 1859, № 4: **Գ. Էփրիկյան**, Աղթամար, «Բազմավեպ», 1897, № 4: **Գ. Էփրիկյան**, Պատկերազարդ բնաշխարհիկ բառարան, Վենետիկ, 1903—1905:

[11] **Ե. Լալայան**, Վասպուրականի ճշանավոր վանքերը. Աղթամարի Սուրբ Խաչ վանքը, «Ազգագրական հանդես», հատ. 20, № 2, 1910, հատ. 21, 1911, № 1, հատ. 22, № 1, 1912:

[12] *W. Bachmann*, Kirchen und Moschen..., S. 31—40.

[13] *Ioseph Strzygowski*, Die Baukunst der Armenier und Europa, t. I, Wien, 1918, S. 433.

Աղթամարի պատկերաքանդակների համար: Որպես օրինակ նա նշում է Դագիկ արքայի հագուստը, որը, նրա կարծիքով, ոչ այլ ինչ է, քան բյուզանդական ազդեցության ակնհայտ արգասիք: Աշխատության երկրորդ հատորում նա առանձին ենթագլուխ է հատկացնում Մանուելին և, անդրադառնալով վերին գոտիներին, հատկապես կենդանավազքի և ուժեղ ելուստ ունեցող քանդակաշարերին, նրանց ձևերի մեջ տեսնում է որոշակի առնչություններ իրանական արվեստի հետ: Մյուս կողմից, գլխավոր գոտու ամբողջ պատկերագրությունը նա կապում է արևելյան Միջագետքում գերիշխող վաղ քրիստոնեական արվեստի հետ, իսկ աստվածաշնչային թեմաները համարում կատակոմբային որմնանկարչության և սարկոֆագների բարձրաքանդակների շրջանակներում մշակված ձևերի ազդեցության արգասիք:

1930-ական թվականներին Աղթամարի պատկերաքանդակներին է անդրադառնում Գ. Լևոնյանը, զգալի տեղ հատկացնելով նրանց հայկական քանդակագործության պատմությանը: Նա նշում է պատկերաքանդակների կատարման յուրօրինակ տեխնիկան և թողուցիկ նկարագրում բարձրաքանդակները[14]:

1945 թ. լույս է տեսնում նշանավոր արվեստաբան Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանի աշխատությունը, նվիրված հայ բյուզանդական մշակութային առընչություններին[15]: Հայկական քանդակին նվիրված գլխում առանձնակի տեղ է հատկացված Աղթամարին: Տարիներ հետո այստեղ առաջ քաշված թեզերն իրենց զարգացումն են ստանում Աղթամարին նվիրված մի նոր մենագրության մեջ[16]: Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանի այս նշանավոր գործը հիրավի մի մեծ ներդրում էր հայ արվեստի պատմության մեջ, որտեղ փաստորեն առաջին անգամ գիտական շրջանառության մեջ են մտնում Աղթամարի ոչ միայն պատկերաքանդակները, այլև համարյա թե անհայտ որմնանկարները:

Նա հետազոտում է բարձրաքանդակները, նրանց պատկերագրությունը, ոճը, կատարման տեխնիկան, բնութագրում սյուժեներն ու հետազոտում նրանց առնչություններն ինչպես հարևան երկրների (Իրան, Բյուզանդիա) արվեստների, այնպես էլ վաղ քրիստոնեական քանդակագործության մեջ մշակված ձևերի հետ: Նա հանգամանորեն ներկայացնում է տարբեր ճակատների բարձրաքանդակները, նկարագրում տաճարը շրջանցող գոտիները, բացահայտում նրանց պատկերագրական առանձնահատկությունները: Բնական է, որ այստեղ հիմնական ուշադրությունը բևեռված է գլխավոր գոտու վրա, որտեղ և իսկապես տեղավորված են Աղթամարի պատկերագրական համակարգի որոշիչ թեմաները:

Առաջին հերթին նա կանգ է առնում գլխավոր գոտու մեջ այնքան նշանակալից տեղ գրավող աստվածաշնչային սյուժեների վրա, որոնք, նրա կարծիքով, բնորոշում են համակարգի իմաստաբանական ամբողջ էությունը: Աղթամարի պատկերագրական համակարգը Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանը դիտում է որպես վաղ քրիստոնեական արվեստի արձագանք, ընդ որում,

---

[14] **Գ. Լևոնյան,** Արձանագործությունը և քանդակը պատմական Հայաստանում, «Տեղեկագիր» ՀԽՍՀ պատմության և գրականության ինստիտուտի, գիրք II, Երևան, 1937, էջ 243:

[15] *S. Der Nersessian,* Armenia and the Byzantine Empire, Cambridge, Mass. 1947, p. 90.

[16] *S. Der Nersessian,* Aght'amar, Church of Holy Cross, Cambridge, Mass. 1963.

հնավանդ այդ սյուժեները, նրա կարծիքով, կրել են իրանական և հատկապես սասանյան արվեստի որոշակի ազդեցությունը, թեև ակնհայտ են նաև վաղ միջնադարյան հայկական քանդակագործության մեջ մշակված ձևերի վերապրուկները: Նրա կարծիքով Աղթամարի պատկերագրական համակարգի հենքը կրոնական, պաշտամունքային թեմաներն են, որոնցում, պատկերագրական տեսակետից, զգացվում են դպտական արվեստի մեջ մշակված ձևերի անդրադարձները: Աղթամարում, նրա կարծիքով, իրենց յուրովի դրսևորումն են գտել դեռևս IV—VI դարերի ընթացքում բյուզանդական արվեստում մշակված պատկերազարդերը (ցիկլերը), հիմնականում այն ձևով, ինչպես նրանք հայտնի էին Ռաբուլեի ավետարանում, ընդ որում նրանց ավելացվել են նաև տեղական սրբերի և հատկապես Սահակ և Համազասպ Արծրունիների պատկերաքանդակները: Սակայն այս ամենի հետ միասին նա նշում է տեղական թեմատիկայի ներխուժումը արևելյան ճակատում, որտեղ, նրա կարծիքով, տեղադրված պատկերաքանդակներն առնչվում են արդեն Հայաստանում քրիստոնեության տարածման լեգենդի հետ: Ավելին, տեղական թեմատիկայի հետ է կապվում նաև արևմտյան ճակատի ամբողջ տարածքը գրավող Գագիկ Արծրունու կտիտորական կոմպոզիցիան: Սրանով էլ, ըստ էության, ավարտվում են տեղական թեմաները, և նրա կարծիքով «հարավային և հյուսիսային ճակատների վրա քանդակված կոմպոզիցիաները լուսաբանում են Հին կտակարանից վերցրած դեպքեր»[17]: Այսպես նա ավելացնում է, որ դրանք «պատկանում են քրիստոնեական առաջին դարերի տեսարանների շարքին, որը ոգեշնչված է «հոգիների հավատամքով» (կոմմենտացիո անիմի), այսինքն մեռյալների հոգիները աստծո ողորմությանը հանձնող աղոթքներով: Աստվածային փրկությանը վերաբերող այդ օրինակների նպատակն էր, անկասկած, ցույց տալ, որ հին օրերի արդար մարդկանց նման Գագիկ թագավորը, «որը թողություն է հայցում իր մեղքերի համար, կստանա իր որոնած վարձատրությունը»[18]:

Եվ եթե առանձին տեղերում էլ կան որոշ շեղումներ վաղ քրիստոնեական կանոնիկ ցիկլերից, ապա դրանք ունեն երկրորդական նշանակություն և բնավ չեն փոխում համակարգի իմաստաբանական էությունը: Նրա կարծիքով, կրոնական թեմատիկայի շրջանակներում են գտնվում, բացի գլխավոր գոտուց, նաև տանձարը շրջանցող վերին գոտիները, թե՛ կենդանակերպ, ուժեղ ելուստ ունեցող քանդակների շարքը, թե՛ որթատունկի գոտին, որոնք ոչ այլ ինչ են, քան վաղ քրիստոնեական արվեստի մեջ ընդհանրացած դրախտի պատկերման յուրովի արձագանքներ, թեև այդ ամենի հետ միասին հատկապես որթատունկի գոտում ակնհայտ է աշխարհիկ քանդակագործության մեջ մշակված ձևերի որոշակի ազդեցությունը, ընդ որում «տեղ-տեղ աշխարհիկ տարրերը միահյուսվում են կրոնական տեսարաններին»[19]: Այսպես, հյուսիսային ճակատում առյուծին նիզակահարող մարդը «ոչ մի կապ չունի բիբլիական միջադեպի հետ»[20]: Սակայն, գրում է նա, պատկերագրական տեսակետից «աշխարհիկ տարրերի ներխուժման ամենաակնառու տեղը

---

[17] **Սիրարփի Տեր-Ներսեսյան,** Հայ արվեստը միջնադարում, Երևան, 1975, էջ 88:

[18] Նույն տեղում:

[19] Նույն տեղում, էջ 91:

[20] Նույն տեղում, էջ 92:

եկեղեցու վերին մասը գոտևորող կենդանիների շարքն է: Այս խաղողը չունի այն խորհրդանշական իմաստը, որ կա քրիստոնեական ուրիշ կոթողների վրա: Արևելյան ճակատի գալարակի կենտրոնում նստած, միրգ ուտող և խմող մարդը, այնուհետև՝ որսորդները, ըմբշամարտիկները և հողի մշակներն առօրյա կյանքի ծանոթ էպիզոդներ են ներկայացնում»[21]: Սակայն, ընդունելով այս, նշելով կապը վաղ միջնադարյան հայ արվեստի հետ, Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանը միաժամանակ գրում է. «որթաքանդակի մեջ պատկերված գյուղական այս էպիզոդները, վերջին հաշվով վերցված են այն օրինակներից, որոնք մեծ չափով օգտագործվում էին ինչպես հռոմեական և վաղ քրիստոնեական, այնպես էլ սասանյան շրջանի արվեստում»[22]: Աղթամարի տաճարը շարունակում է հետաքրքրել Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանին նաև հետագայում, նա անդրադառնում է և՛ տաճարի որմնանկարներին[23], և՛ ամբողջ հորինվածքին ընդհանրապես[24]:

Աղթամարին նվիրված հաջորդ նշանակալից գործը Հ. Օրբելու մենագրությունն է, որտեղ հանգամանորեն վերլուծվում են ինչպես համալիրի ճարտարապետությունը, այնպես էլ տաճարը գոտկող պատկերաքանդակները:

Հ. Օրբելին Աղթամարի հետազոտությունը ձեռնարկել էր դեռևս 1912 թ., երբ այդ շրջանն էր գործուղվել Մոկս գավառի հայկական բարբառի ուսումնասիրության համար: Այդ ժամանակ էլ նա հանգամանորեն, պատկերաքանդակ առ պատկերաքանդակ, նկարագրում է տաճարի ամբողջ քանդակագործական համակարգը, գրի առնում բոլոր արձանագրություններն ու մակագրությունները: Այժմ, երբ տաճարը փաստորեն անմատչելի է կոնկրետ ուսումնասիրության համար, պատկերաքանդակների այս մանրամասն նկարագրությունն առանձնակի նշանակություն է ստանում, մեծապես լրացնելով լուսանկարների ընձեռած հնարավորությունները[25]: Որոշ ժամանակ անց Հ. Օրբելին ձեռնարկում է Աղթամարին նվիրված մի մեծ աշխատություն, որտեղ պետք է լուսաբանվեր թե՛ տաճարի կառուցման պատմաքաղաքական միջավայրը, թե՛ նրա ճարտարապետությունը և նշանակալից տեղ պիտի գրավեր նրա քանդակագործական համակարգը: Հ. Օրբելին այս թեմային կարողացավ անդրադառնալ առանձին առիթներով միայն, և պատահական չէ, որ նա այնպես էլ չավարտեց այն: Աշխատությունը լույս տեսավ նրա մահից հետո, և այստեղ բացակայում է վերջին, ամփոփիչ գլուխը: Սակայն առանց այդ գլխի էլ աշխատությունն արտակարգ տեղ ունի հայ արվեստի հետազոտության բնագավառում և իր բնույթով արդեն զգալիորեն տարբեր է մինչ այն հրատարակված բոլոր գործերից: Բանն այն է, որ Հ. Օրբելին, բացի գլխավոր գոտու հանգամանալից վերլուծության, նույնպիսի մանրամասնությամբ հետազոտում է նաև տաճարը շրջանցող մյուս գոտիները, գոտիներ, որոնք փաստորեն դուրս էին մնացել այլ ուսումնասիրողների ուշադրությունից:

Հ. Օրբելու հետազոտության առավել բնորոշ կողմն է այն սերտ, անքակտելի կապը, որը տեսնում է նա տաճարի պատկերագրական համակար-

---

[21] Նույն տեղում:

[22] Նույն տեղում, էջ 93:

[23] „AGHTAMAR", Documents of Armenian architecture, 8, Milan, 1974.

[24] *S. Der Nersessian*, L'art armenien, „Etudes byzantines et armeniennes", Louvain, 1973.

[25] *И. А. Орбели*, Памятники армянского зодчества на острове Ахтамар, стр. 389.

գի և այն պատմաքաղաքական իրադրության մեջ, որը պայմանավորել էր արվեստի այս մեծ գործի ստեղծումը, և այստեղ չկա այն որոշ վերացականությունը, որը ընկատելի էր այլ հետազոտողների մոտ, երբ պատկերագրական համակարգն ընդհանրապես համարվում է վաղ քրիստոնեական արվեստի շրջանակներում մշակված ձևերի անմիջական ազդեցության արգասիք, առանց հաշվի առնելու, թե կայի՞ն արդյոք X դարում, և հատկապես Վասպուրականում, նման ազդեցությունը պայմանավորող նախադրյալներ, և արդյո՞ք այն սյուժեները, որոնք պատկերված են այստեղ, ունեն նույն իմաստն ու նույն գաղափարը, ինչ նրանք ունեին IV—VI դդ. բյուզանդական արվեստում: Գլխավոր գոտու պատկերաշարը նա տարաբաշխում է ըստ առանձին թեմաների, և հետազոտությունը սկսելով արևմտյան ճակատի՝ Գագիկ արքայի կտիտորական պատկերախմբի վերլուծությամբ, առանձնացնում առանձին թեմաներ, ընդգրկելով այնտեղ ավետարանային կերպարներ, սրբերի պատկերաքանդակներ, աստվածաշնչային, առասպելական, սիմվոլիկ, խորհրդանշական և այլ թեմաներ: Հաջորդ երկու գլուխները նվիրված են որթատունկի և կենդանավազքի գոտիներին: Աշխատությունն ավարտվում է ուժեղ ելուստ ունեցող քանդակաշարի գոտով, որը Հ. Օրբելու կարծիքով (ինչպես և որթատունկի և կենդանավազքի գոտիները) ոչինչ կրոնական չունի իր մեջ և արտահայտում է իշխանական որսի ավարների հարստությունը:

Պատկերաքանդակների հետազոտության իր մեթոդիկայով Հ. Օրբելու աշխատությունն էապես տարբերվում է մինչ այն հրատարակված գործերից: Այն դեպքում, երբ մյուս հետազոտողները հիմնական ուշադրությունը կենտրոնացնում են միայն գլխավոր գոտու վրա, բացատրելով այն աստվածաշնչային և ավետարանային թեմատիկայով, Հ. Օրբելին ընդգրկում է բոլոր գոտիները և բացահայտում նրանց պատկերագրությունը շատ ավելի լայն ֆոնի վրա: Արտակարգ բազմապլանային և բազմազան են Հ. Օրբելու հետաքրքրության շրջանակները: Ամեն մի գոտի, ամեն մի հանգուցային թեմա նա հետազոտում է պատմաքաղաքական, արվեստաբանական լայն ֆոնի վրա, ընդարձակ համեմատություններ և զուգահեռներ տանում, և այս ամենի հետ միասին երբեք չկտրելով պատկերաքանդակն այն ժողովրդի արվեստից, այն միջավայրից, որտեղ ստեղծվել է նա: Հ. Օրբելին հատուկ ենթագլուխ է նվիրում կեղծ-աստվածաշնչային թեմաներին, նշելով, որ շատ հետազոտողներ աստվածաշնչային սյուժեների շարքն են դասել նաև այնպիսի պատկերաքանդակներ, որոնք ոչ միայն ոչ մի ընդհանրություն չունեն աստվածաշնչի հետ, այլև սերտորեն առնչվելով տեղական, հայկական հնավանդ հավատալիքների ու զրույցների հետ, սերտորեն առնչվում են ժողովրդական էպոսի՝ «Սասունցի Դավթի» գլխավոր հերոսների հետ: Հ. Օրբելին առանձնակի մանրամասնությամբ հետազոտում է խորհրդանշանային բարձրաքանդակները, լայն պատմաարվեստաբանական համեմատությունների հիման վրա բացահայտում նրանցից շատերի բարդ և խրթին գաղափարը:

Ամփոփելով գլխավոր գոտին, նա գրում է, որ «Աղթամարի տաճարի գլխավոր գոտու թեմատիկայի համար բնորոշ է նրա բովանդակության հավաքովի, տարատեսակ, խայտաբղետ և էկլեկտիկ բնույթը: Աչքի է ընկնում նաև պատկերաքանդակների դասավորության ոչ հետևողականությունը:

Նրանք հաջորդում են մեկը մյուսին, առանց որևէ սիստեմի առկայության. սրբերի և մարգարեների ֆիգուրների միջև հանկարծ հայտնվում են գազանների և թռչունների պատկերաքանդակներ, իսկ աստվածաշնչային և ավետարանային թեմաները բաժանվում են միմյանցից որսորդական թեմային նվիրված պատկերաքանդակների ամբողջ շարքերով»[26]: Եվ հետո՝ «Այն տպավորությունն է ստացվում, որ քանդակագործը տաճարի ցածրադիր գոտում (դիտավորյալ թե պատահաբար) տեղավորել է (եթե կարելի է այդպես ասել) աստվածների և սրբազան էակների ինչ-որ յուրովի պանթեոն, վերցնելով նրանց քրիստոնեության կողմից սրբագործված աստվածաշնչային դիցաբանությունից, քրիստոնեական-ավետարանային առօրյայից, շատ ավելի ուշ ժամանակներում քրիստոնեության կողմից օրինականացված վարքաբանական շարքից, տեղական միջավայրում հազարամյակներ հարատևող դիցաբանական ու կոսմոլոգիական պատկերացումներից և իրեն հայրենի հերոսական էպոսի կերպարների շարքից: Ընդ որում, էպիկական կերպարներից ավելի ցայտուն (համեմատած մեր իմացության պայմաններում) արտահայտվել է այն հերոսի կերպարը, որն անմիջականորեն առնչվում է հայոց հեթանոսական ամենաբարձր աստծու, Մհերի-Միհրի-Միտրայի-Արևի հետ»[27]: Թեև Հ. Օրբելին նշում է պատկերագրական այս շարքերի իբր պատահական ընտրության հանգամանքը, չի տեսնում այստեղ և ոչ մի սիստեմ, բայց և այնպես ինքն է նշում խիստ ուշագրավ այնպիսի երևույթներ, որոնք անվերապահորեն խոսում են պատկերագրական սիստեմի առկայության մասին: Այսպես, նշելով, որ Աղթամարի տաճարը կառուցված էր հայ ժողովրդի կողմից իր պետականությունը վերականգնելու նպատակով մղված համառ պայքարի շրջանում, արաբական լծի դեմ մղված արյունալի կռիվներից հետո, նա հարց է տալիս, պատահակա՞ն էր արդյոք, որ այս պայմաններում տաճարի արևելյան և արևմտյան խաչաթևերի եզրային հարթ տարածությունների վրա տեղավորված են ներքին իմաստով միմյանց հետ սերտորեն առնչվող այնպիսի սյուժեներ, ինչպիսիք են Դավիթն ու Գողիաթը, Սամսոնը, երեք մանկունքը... Անշուշտ ոչ, գրում է նա. օտար զավթիչների դեմ մղված համաժողովրդական պայքարի օրերին այդ սյուժեները չէին կարող իրենց արձագանքը չգտնել և իրենց ներգործությունը չունենալ: Ահա թե ինչու, գրում է Հ. Օրբելին, «Մենք իրավունք ունենք պնդելու, որ Աղթամարի տաճարի այս չորս հիմնական հարթությունները հատկացվել են այնպիսի թեմաների, որոնք սերտորեն առնչվում են այն երկրի կյանքի հետ, որտեղ կառուցվել է Աղթամարը, և այն դարաշրջանի հետ, երբ իրականացվել է նրա շինարարությունը»[28]:

Հ. Օրբելին նշում է, որ Աղթամարում կրոնական թեմատիկան կենտրոնացած է հատկապես ցածրադիր, գլխավոր գոտում, և տաճարի վերին մասերը շրջանակող բոլոր չորս գոտիները նվիրված են աշխարհիկ թեմաներին: Առանձնակի հանգամանորեն է քննում նա որթատունկի գոտին, նշելով վերջինիս պատկերագրական և ոճական առանձնահատկությունները: Նա գրում է, որ «Աղթամարի որթատունկի գոտին նրա պատկերաքանդակ-

[26] Նույն տեղում, էջ 126:
[27] Նույն տեղում, էջ 128:
[28] Նույն տեղում, էջ 129—130:

ներով հանդերձ, դա իրական, նյութական որթատունկ է, և ոչ երբեք ավետարանային որթատունկ»[29]: Անդրադառնալով այդ գոտուց վեր տեղավորված կենդանավազքերի գոտիներին, նա հիշատակում է, որ այստեղ ևս պատկերված կենդանիները «ոչ թե ֆանտաստիկ առասպելներից վերցրած էակներ են, այլ սովորական կենդանիներ, պատկերված կենսունակ, ոչ օրնամենտալ ձևերով, այնպես, ինչպես տեսել էր քանդակագործը նրանց իրական կյանքում»[30]: Աշխատության վերջին գլուխը նվիրված է գլխավոր գոտուց վեր դասավորված և ուժեղ ելուստ ունեցող կենդանաքանդակների գոտուն, որտեղ, Հ. Օրբելու կարծիքով, պատկերված են իշխանական որսի ավարները: Թեման այս, ինչպես նշում է նա, պետք է որ սերտորեն առնչվեր պալատների ինտերյերների ձևավորման հետ, և տաճարի պատերի վրա նրա հանդես գալը ոչ այլ ինչ է, քան աշխարհիկ քանդակագործության ուղղակի ազդեցության արգասիք: Նշվեց արդեն, որ Հ. Օրբելու այս նշանավոր գործն այնպես էլ մնաց չավարտված: Բացակայում է վերջին, ընդհանրացնող գլուխը: Սակայն նույնիսկ այս դրությամբ նա հայ արվեստաբանության գագաթներից է, մեծ գիտնականի ամենափայլուն գործերից մեկը:

Աղթամարն իր արժանի տեղն ունի հայկական արվեստի պատմությանը նվիրված բոլոր գործերում: Այդ միանգամայն տրամաբանական է և հասկանալի, ընդ որում, դա վերաբերում է և՛ ճարտարապետական, և՛ արվեստաբանական աշխատություններին:

Առավել հիմնավոր կերպով Աղթամարին է անդրադարձել Լիդիա Դուրնովոն: Բաժանելով ընդհանրացած կարծիքը՝ տաճարի պատկերաքանդակների թեմատիկան հիմնականում պաշտամունքային լինելու մասին, Դուրնովոն ևս տաճարի ամբողջ համակարգը համարում է վաղ միջնադարյան ցիկլերի կրկնություն, թեև նշում է նաև մի քանի տեղական սյուժեների առկայությունը (Սահակ և Համազասպ իշխանների պատկերաքանդակներ)[31]: Դրա հետ միասին ուշագրավ է Լ. Ա. Դուրնովոյի դրույթը առանձին ճակատների պատկերագրական կոմպոզիցիաների մասին, ընդ որում, նա, ըստ էության, ոչ մի կապ չի տեսնում տարբեր ճակատների հորինվածքների միջև, համարելով նրանց մշակված առանձին, յուրովի իդեաների հիման վրա[32]:

Առանձնակի տեղ է տալիս նա արևելյան ճակատի համակարգին, և այստեղ պատկերված անձանց ֆիգուրներում (որոնց թվում առկա է նրա կարծիքով նաև Մեսրոպ Մաշտոցը) տեսնում Հայաստանի առաջին լուսավորիչներին:

Հյուսիսային ճակատի թեմատիկան նրա կարծիքով արտահայտում է չար ուժերի դեմ մղված պայքարը և հաղթանակը նրանց հանդեպ: Գլխավոր գոտուց վեր ձգվող ուժեղ ռելիեֆ ունեցող կենդանիների գլուխներից ու պրոտոմներից կազմված գոտին Լ. Ա. Դուրնովոն համարում է խորթ տաճարի պատկերագրական համակարգին և արգասիք այլ տեղից բերված «հեթանոսական» քանդակների բռնազբոսիկ հարմարեցման[33]: Եթե միանա-

[29] Նույն տեղում, էջ 117:

[30] Նույն տեղում, էջ 118:

[31] *Л. А. Дурново,* Очерки изобразительного искусства средневековой Армении. М., 1979, стр. 73.

[32] Նույն տեղում, էջ 68:

[33] Նույն տեղում, էջ 73:

գամայն անընդունելի է Լ. Ա. Դուրնովոյի այս տեսակետը, ապա միանգամայն իրավացի է նա, երբ որթագալարի գոտին համարում է աշխարհիկ թեմաների միահյուսման հետևանք, որտեղ նրա կարծիքով ներկայացված է ոչ այլ ինչ, քան բերքահավաքի տոնը[34]: Արտակարգ բարձր է գնահատում նա այն քանդակագործների վարպետությունը, որոնք կերտել են քիվերի երկայնքով ձգվող կենդանավազքի դինամիկայով լի գոտին:

Աղթամարին անդրադարձել է նաև Լ. Ռ. Ազարյանը՝ «IX—XI դարերի հայկական արվեստը» աշխատության մեջ, հրատարակված «Հայ ժողովրդի պատմության» երրորդ հատորում: Աղթամարի պատկերաքանդակները դիտելով որպես կրոնական և աշխարհիկ թեմաների համադրում, նա գրում է, որ այստեղ էլ «ժամանակի համար բնորոշ գաղափարական հիմնական դրվածքը, համաձայն որի իրականության ուղղակի ընկալումը արվեստում երևակվում է ասկետիզմի և սպիրիտուալիզմի տեսանկյունով, դրսևորվել է բարձր արվեստով»[35]: Նշելով, որ գլխավոր գոտում առկա են V—VII դդ. տարածված պատկերագրական թեմաները, նա գրում է. «Այնուհանդերձ տաճարի արտաքին ճակատային քանդակները, ինչպես և ներսի որմնանկարները, թե՛ իրենց թեմատիկայով և թե՛ ոճական առանձնահատկություններով հանդիսանում են առավելապես նոր ժամանակաշրջանի գաղափարների և ոճի արտահայտիչը»[36]: Նրա կարծիքով «աշխարհիկ բովանդակությամբ աչքի է ընկնում տաճարի վերին մասով անցնող և ամբողջ հուշարձանը շրջանցող լայն զարդագոտին»[37]:

Աղթամարի բարձրաքանդակների մասին խոսվում է տարբեր տիպի արվեստաբանական[38] և պատմական, փիլիսոփայական գործերում:

Աղթամարի տաճարը և հատկապես նրա պատկերաքանդակները տեղ են գտել նաև արտասահմանյան մի շարք հետազոտողների մոտ: Սակայն պետք է ասել, որ, բացի Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանի գործերից, հազիվ հնարավոր լինի գտնել մեկ-երկու աշխատություն, որոնցում հայկական արվեստի այս նշանավոր հուշարձանը ստացած լինի իր արժանի գնահատականը: Հոդվածներն այդ, որպես կանոն, չեն անցնում Աղթամարի պատկերագրական համակարգը բյուզանդական արվեստի շրջանակներում դիտելու սովորական դարձած դրույթներից, և մեկը մյուսի ետևից կրկնում են «սկզբնաղբյուրների» տարբեր տեսություններ, ընդ որում, նորից ու նորից վեր են հանվում ասորական քանդակներն ու Կենտրոնական Ասիայի արվեստի նյութերը, և Աղթամարի պատկերաքանդակներում նշմարվում հեռու և մոտիկ բազմաթիվ երկրների արվեստների արձագանքներ (Իրան, Բյուզանդիա, Եվրոպա, մահմեդական աշխարհի, և նույնիսկ թուրքական արվեստ), ըստ էության մի կողմ դնելով այն իրական փաստը, որ Աղթամարը

---

[34] Նույն տեղում, էջ 75:

[35] **Լ. Ռ. Ազարյան,** Հայ արվեստը IX—XI դարերում, «Հայ ժողովրդի պատմություն», հատ. III, Երևան, 1976, էջ 397:

[36] Նույն տեղում:

[37] Նույն տեղում:

[38] **Т. Измайлова, М. Айвазян,** Искусство Армении, М.—Л., 1962; **Н. Степанян, А.Чакмакчян,** Декоративное искусство средневековой Армении, М.—Л., 1971, «История искусств народов СССР», т. II, М., 1973.

հայ արվեստի գործ էր, ստեղծվել էր հայկական միջավայրում, հայ վարպետների կողմից[39]:

Բերենք բյուզանդական արվեստի նշանավոր հետազոտողներից մեկի՝ Դավիթ Տալբոտ Ռեյսի կարծիքը: Թռուցիկ նկարագրելով պատկերաքանդակները, նա գրում է, որ աստվածաշնչային կերպարները արված են հար և նման բյուզանդական նախօրինակներին, իսկ որթատունկի և կենդանիների գոտիները «սերտորեն առնչվում են իսլամական արվեստում ավելի վաղ ժամանակներում ընդհանրացած հոսանքի հետ: Այստեղ կարելի է տեսնել պատկերաքանդակներ, որոնք իրենց նախօրինակներն ունեն Կենտրոնական Ասիայի արվեստում: Աղթամարի պատկերաքանդակներն, ըստ էության, գաղափարների և ոճերի մի թանգարան են, որտեղ համակերպված են վաղ քրիստոնեական և իսլամական արվեստի սկզբունքները: Կարելի է մեկ ամբողջ հատոր գրել այդ պատկերաքանդակների ակունքների և կրած ազդեցությունների մասին»[40]: Ահա բոլորը. ամեն ինչ կա Աղթամարում, բացի բուն հայ արվեստից, բացի իսկական ստեղծագործությունից:

Սակայն գիտությանը ոչինչ չբերող նման գործերից բացի արտասահմանում հանդիպում են նաև առանձին հետազոտողներ, որոնք փորձում են ինքնուրույն մոտեցում ցուցաբերել, դուրս գալ ընդհանրացած, ստերեոտիպ շրջանակներից:

Նշենք Մ. Իպշիրօղլուի աշխատությունը[41], որտեղ փորձ է արվում յուրովի բացատրել Աղթամարի պատկերագրական համակարգը և հատկապես պատկերաքանդակների տեղաբաշխումը, թեև իմաստաբանական տեսակետից հեռու չէ իր նախորդներից: Նրա մոտ հիմնականը պատկերաքանդակների տեղաբաշխումն է, որը նա փորձում է պայմանավորել լուսաստվերային փոփոխություններով, կապված արևի շարժման և վերջինիս բարձրության հետ:

Սկզբնաղբյուրների որոնումները նրան տանում են հեռավոր աշխարհներ, հին արևելքից մինչև թուրքական արվեստ, և բանը հասնում է այնտեղ, որ տաճարի արևելյան ճակատում պատկերված Գագիկ արքայի և նրա որդիների խնջույքի տեսարանը ներկայացվում է որպես արաբական խալիֆի խնջույքն իր համհարզների հետ: Հեղինակը նշում է բարձրաքանդակների կատարման մեծ վարպետությունը, կառուցվածքն ընդհանրապես որպես մարտարապետական արվեստի և քանդակագործության սինթեզի մի ուշագրավ օրինակ:

Աղթամարի պատկերագրական համակարգին անդրադարձել ենք նաև մենք, փորձելով բացահայտել պատկերագրական այն սիստեմը, որը և պայմանավորել էր տաճարը գոտկող քանդակաշարերի և՛ դասավորությունը, և՛ սեմանտիկան[42]:

---

[39] Travel notes by Marry Ottin and Jerome Camilly in „Conniassance des arts", 1960, p. 54. *K. Otto Dorn,* Türkish Islamishes Bildgut in den Figuren reliefs von Aghtamar, „Anatolia", 1961, vol. VI, S. 99—167.

[40] *David Talbot Rtece,* Art of the Byzantine Era, London, 1970, p. 140.

[41] *M. S. Ipsiroglu,* Die Kirche von Achtamar, Bauplastik im Loben des Lichters, Berlin und Mainz, 1963.

[42] **Ստ. Մնացականյան,** Պահպանիչ խորհրդանշանները միջնադարյան հայ քանդակագործության մեջ, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1970, № 3:

Մեր կարծիքով Աղթամարի պատկերագրական համակարգը բնավ չի կարելի անջատել այն բարդ սոցիալ-քաղաքական միջավայրից, որը ստեղծվել էր Հայաստանում ընդհանրապես և Վասպուրականում մասնավորապես: Ավելին: Թվում է, որ բոլոր հիմքերը կան ենթադրելու, թե այս պատկերագրական համակարգն անմիջական արգասիքն է այդ պատմական իրադրության և հենց դրանով էլ պետք է բացատրել նրա եզակի և անկրկնելի բնույթը: Մեր հետազոտությունները ցույց են տալիս, որ Աղթամարի պատկերագրական համակարգի միտումն էր՝ փառաբանել Արծրունյաց նախարարական տունը, նրանց նախնիներին և թագավորական տան անդամներին, ցույց տալ նրանց աստվածասիրությունն ու մեծ ավանդը երկրի բարօրության և բարգավաճման գործում:

Այս, իր բնույթով, ըստ էության, աշխարհիկ մտահղացման մարմնավորման համար Մանուելը չուներ իր ձեռքի տակ ավելի վեհ ու հստակ կերպարներ, քան հին կտակարանային հանրահայտ սյուժեները, որոնց մեծագործությունների հետ միայն կարող էին համեմատվել Արծրունիների գործերը:

Տարբեր միջավայրեր, տարբեր մշակույթներ են խաչաձևվել Մանուելի ստեղծագործական որոնումների ոլորտներում, սակայն հիմնականը, գլխավորը միշտ էլ հայկական կոնկրետ միջավայրն էր, հայրենի ժողովրդի բախտը ու նրա կենսափիլիսոփայությունը:

Մանուելը իր կերպարները քաղում է հայրենի երկրի կենդանի ավանդություններից, իշխանական տոհմային պատմություններից, ժողովրդական բանահյուսությունից: Աշխարհիկ կյանքն ու մտածողությունն իրենց խիստ որոշակի կնիքն են դրել ամբողջ համակարգի վրա և այն, ըստ էության, աշխարհիկ հենքի վրա բարձրացած պատմափիլիսոփայական մեծ գործ է, իրականացված քանդակի վառ և հստակ կերպարների լեզվով:

Համակարգն, ըստ էության, մարմնավորում է կենտրոնական ուժեղ իշխանություն ունենալու առաջադիմական գաղափարը, ցույց տալիս Արծրունյաց նախարարական տան մեծագործություններն այդ ճանապարհին և այն երջանիկ ու խաղաղ կյանքը, որին ձգտում էր ինքը՝ ժողովուրդը:

Պատահական չէ բնավ, որ ավատատիրական գաղափարախոսությունն արտահայտող կերպարների կողքին վեր են խոյանում ժողովրդի ընդերքից ելնող, ըստ էության հեթանոսական հավատալիքների արձագանքը հանդիսացող կերպարներ, որոնք առանձնակի շունչ և կենդանություն են հաղորդում ամբողջ համալիարգին:

Աղթամարի խորհրդանշանների գոտին, «Սովետական արվեստ», 1970, № 6: «Աշոտ Արծրունու պատկերաքանդակը Աղթամարում», «Հայ արվեստ», ժողովածու, հատ. առաջին, Երևան, 1974: Աղթամարի բարձրաքանդակների պատկերագրական համակարգը, «Սովետական գրականություն», 1975, № 1: Մանուել, «Հայ մշակույթի նշանավոր գործիչներ». V—XVIII դարեր, ժողովածու, Երևան, 1976: «Հայկական աշխարհիկ պատկերաքանդակը», Երևան, 1976, էջ 28—67, «Աղթամարի պալատը», «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1980, № 2: «Վարպետաց վարպետներ», Երևան, 1982:

Ոճական զարմանալի միասնությամբ տոգորված պատկերաքանդակները աչքի են ընկնում կատարման յուրովի տեխնիկայով, տարբեր արտահայտչամիջոցներով, որտեղ հին արևելյան և վաղ միջնադարյան քանդակագործության հետ առնչվող տարրերի կողքին առկա են արդեն նոր կազմավորվող ոճական ուղղության հատկանշական գծերը:

Աղթամարն այսպիսով մի նոր, փայլուն էջ էր հայ արվեստի պատմության մեջ և մշակված կոնկրետ պատմաքաղաքական նախադրյալների հիման վրա: Նա չուներ իր նախորդը և չէր էլ կարող ունենալ իր կրկնությունները: Նա մնաց անկրկնելի այնպես, ինչպես անկրկնելի էր նրա կառուցման և կերտման ժամանակը, ինչպես անկրկնելի էր մեծ Մանուելի ստեղծագործական հանճարը:

ՄԱՍՆ ԱՌԱՋԻՆ

ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ

ԱՂԹԱՄԱՐԻ ՀԱՄԱԼԻՐԻ ԿԱԶՄԱՎՈՐՄԱՆ ՆԱԽԱԴՐՅԱԼՆԵՐԸ

Հայկական ճարտարապետության և քանդակագործության պատմության մեջ մի նոր էջ բացեց Աղթամարը՝ Վասպուրականի Գագիկ Արծրունի թագավորի մայրաքաղաքը, հիմնադրված X դարի սկզբին։ Այն տեղավորված էր Վանա լճի համանուն կղզու վրա և շրջապատված էր ամրակուռ պարսպապատերով, առանձին աշտարակներով ուժեղացված ամրություններով։ Քաղաքի մի մասն էր կազմում միջնաբերդն իր պալատական շենքերով, տաճարով և այլևայլ կառույցներով, ընդ որում բազմաթիվ ապարանքներ էին կառուցել նաև իշխաններն ու մեծահարուստները։ Աղթամար քաղաքի ճարտարապետական ամենանշանավոր հանգույցն էր միջնաբերդը, Գագիկ Արծրունու պալատի և պալատական եկեղեցու հետ միասին։ Դժբախտաբար, համալիրի աշխարհիկ շենքերը չեն պահպանվել, և նրանց տարածական ձևերի մասին պատկերացում կարելի է կազմել միայն Թովմա Արծրունի և Անանուն Արծրունի պատմիչների հաղորդած տեղեկությունների հիման վրա[1]։

Սակայն այդ պատմիչների մոտ կարելի է տեղեկություններ գտնել նաև Վասպուրականի այլ քաղաքների, նրանց պալատական համալիրների մասին, որոնց համեմատական ուսումնասիրությունը օգնում է բացահայտելու և ճշտելու մեզ հետաքրքրող Աղթամարի պալատական համալիրի կազմավորման նախադրյալները։ Նման նշանավոր կենտրոններից էր Ոստան քաղաքը, տեղավորված Վանա լճի հարավային ափին, Աղթամար կղզու դիմաց։ Ինչպես նշում է Թովմա Արծրունին, այստեղ շենքեր էր կառուցել դեռևս Գագիկ Արծրունի թագավորի հայրը՝ իշխան Դերենիկը։ Գագիկն է՛լ ավելի է ճոխացնում քաղաքը, ամրություններ և այլևայլ շենքեր կառուցում այնտեղ։ Պատմիչը գրում է, որ «Գագիկը բարեշինեց պարսպավոր ամրությամբ Ոշտունյաց Ոստանի բլուրը, որն ավերվել էր բազում տարիներ ի վեր։ Վերաշինեց նաև եկեղեցին, որն այնտեղ է և կոչվում է սուրբ Մարիամ Աստվածածնի անունով»[2]։ Բազմաթիվ շենքեր է կառուցում նա Վանի միջնաբերդում՝ Ամրականում, և այդ թվում «ոսկեզօծ, պատշգամբավոր խրախճասենյակներ, ավելացնելով ավելի առաջ իր հոր՝ Դերենիկի շինվածին»[3]։

Ոստան քաղաքի և պալատի մասին ավելի մանրամասն տեղեկություններ է հաղորդում Թովմա Արծրունու պատմությունը շարունակող Անանուն Արծրունին։ Վերջինս նկարագրում է քաղաքի շրջապատը, բուն քաղաքը և հատկապես շրթեղատեսիլ պալատը։

Հայ պատմիչներն առհասարակ խիստ զուսպ են ճարտարապետական հուշարձանների նկարագրության ժամանակ, և Արծրունյաց պատմիչներն իրապես բացառություն են, կասեինք երջանիկ բացառություն, որովհետև այն պայմաններում,

[1] «Թովմայի վարդապետի Արծրունւոյ Պատմութիւն տանն Արծրունեաց», Թիֆլիս, 1917։ «Թովմա Արծրունի և Անանուն։ Պատմութիւն Արծրունյաց տան», թարգմանություն Վրեժ Վարդանյանի, Երևան, 1978։

[2] «Թովմա Արծրունի և Անանուն...», էջ 258։

[3] Նույն տեղում։

երբ մնչ չի հասել ամբողջական դրությամբ և ոչ մի պալատական կառուցվածք, ականատեսների նկարագրությունը իրոք ստանում է սկզբնաղբյուրի նշանակություն։ Եվ, իսկապես, ինչ է մեզ Հայտնի հայկական թագավորական կամ իշխանական պալատներից։ Փաստորեն՝ շատ քիչ բան։

Վաղ միջնադարյան նշանավոր պալատներից (Դվին, Զվարթնոց, Արուճ) մեզ են հասել կառուցվածքների պատերի ներքևի մասերը միայն, լավագույն դեպքում մի քանի շարք բարձրությամբ։ Ավելի լավ դրությամբ չեն հասել մեզ Անիի պալատական կառուցվածքները, որոնց փլատակների պեղումները բացեցին նրանց հատակագծերը միայն, և չնչին մնացորդներ հոյակապ հարդարանքի, որը զոհ էր գնացել կրակին և թշնամիների ավերածություններին։

Նման պայմաններում հայկական քաղաքացիական ճարտարապետության հուշարձանների պատկերման հարցում առաջնակարգ նշանակություն են ստանում Արծրունի պատմիչների տեղեկությունները, որոնցում թեև շատ բան պարզ չէ ներքին հորինվածքի, քարային կոնստրուկցիաների և վերջապես պալատի կազմության մասին ընդհանրապես, սակայն վառ, գեղատեսիլ նկարագրությունները հնարավորություն են տալիս ընդհանուր պատկերացում կազմել այդ նշանավոր կառույցների մասին։

Ոստան քաղաքի պալատը (որը նախորդել է Աղթամարի պալատին և էական նշանակություն ունի վերջինիս ձևերը հասկանալու համար) բավական մանրամասն նկարագրում է Անանուն Արծրունին, գրելով հետևյալը. «Ամրոցի գագաթը ծովահայաց է և շատ վայելուչ։ Երբ հողմերից հուզված ալեկոծվում է ծովը, նրա ծաղկաձև ալիքները հաճելի և վայելուչ են երևում, իսկ երբ օդը հստակ է լինում, գրավում է բոլորին՝ իր ծավալումը տեսնելու համար, որի պատճառով և թագավորը ձեռնարկում է նրա մեջ կառուցել ապարանքներ, սենյակներ, փողոցներ՝ հրաշալի, պատկերավոր և տեսակ-տեսակ հորինվածքով, որը նկարագրել չեմ կարող։ Պարսպում է նաև ծովակողմը գորավոր վեմերով, հիմքերը դնելով անհնարին խորության մեջ, իսկ պարսպի վերևում, ծովի առջև շինում է մի ճեմադահլիճ՝ զարդարված ոսկեզարդ և պես-պես ներկերով, հույժ լուսավոր, աչքերը շոյելու հուրախություն իր սրտի և իր արժանիների։ Կազմում է կամարաձև, օդաբեր, զովացնող դռներ, միաժամանակ նաև շողարձակ լուսամուտներ, որոնք արեգակի ծագման և մայրամուտի պահերին փայլատակելով ծովի վրա, դահլիճի սրտի մեջ են գցում իրենց շողերը, և պես-պես գույներով շրջշրջելով դրոշմված պատկերներն ու զանազան հորինվածքները, ապշեցնում են դիտողներին»[4]։

Ինչպես կտեսնենք ներքևում, որոշակի ընդհանրություններ կան Ոստանի և Աղթամարի պալատների միջև։ Երկու դեպքում էլ ծովակողմը պարսպապատվում է հաստահեղույս, դեպի լճի ջրերը առաջացող հզոր պատերով, իսկ բուն պալատը բարձրանում է լճի ջրերի մեջ առաջացող հրվանդանի վրա։ Մյուս կողմից այստեղ իրենց դրսևորումն են գտել ամրաշինության հնավանդ ավանդույթները, որոնք այնքան բնորոշ են Հայկական լեռնաշխարհի հնագույն ամրոցներին։ Այդ վերաբերում է հատկապես ամրոցի տեղաբաշխմանը. արդեն բրոնզեդարում բերդշենները մեծ մասամբ կառուցվում էին երկու անդնդախոր կիրճերի հարումից ստացված հրվանդանների վրա, երբ բավական էր պարսպապատել եռանկյունի տարածքի մի կողմը միայն, որպեսզի ստացվեր հուսալի պաշտպանված տարածություն։ Ահա այս սկզբունքն էլ հարատևեց հետագա պատմական դարաշրջաններում։

Ուշագրավ է, որ Ոստանի պալատում ևս առկա է աշխարհիկ կառույցներին այնքան բնորոշ բաց սյունասրահը։ Վերջիններս լավ Հայտնի են դեռևս վաղ միջնադարյան պալատներում (Զվարթնոց, Արուճ)։

Թովմա Արծրունու նկարագրությունից արդեն պարզ է դառնում, թե Ոստանում ինչպիսի մեծ նշանակություն է տրվել միջնաբերդի պալատական դահլիճների տեղաբաշխման հարցերին, և ինչ հոյակապ տեսարաններ են բացվել այնտեղից։ Այս նույն մոտեցումը յուրահատուկ էր հայկական աշխարհիկ ճարտարապետությանն առհասարակ և իր դրսևորումն էր գտնում թե՛ Անիի, թե՛ Ամբերդի պալատներում։ Եթե Ոստանի ու Աղթամարի պալատների առջև ծփում էին լճի կապուտակ ջրերը, ապա Անիի միջնաբերդի դահլիճները դասավորված էին այնպես, որ այնտեղից

[4] Նույն տեղում, էջ 295։

հիանալի տեսարաններ էին բացվում դեպի անդընդախոր կիրճերն ու հեռավոր, ձյունածածկ լեռնաշղթաները, իսկ Ամբերդի պալատի լուսամուտներից դիտվում էին ամբողջ Արարատյան հարթավայրը, հորիզոնում բարձրացող Մասիսի գագաթները[5]։

Ինչպես հիշատակում է Թովմա Արծրունին, Գագիկ արքան պալատներ և որսորդական դղյակներ է կառուցում երկրի հյուսիսային կողմում, Արաքս գետի մոտ, որտեղ և գտնվում էր նրա որսատեղին, լի բազմաթիվ և բազմատեսակ կենդանիներով։ Այս լայնածավալ շինարարական աշխատանքների պսակն, իրավամբ, դարձավ Աղթամարը՝ Գագիկ արքայի նորակառույց մայրաքաղաքը, որն իր ճոխությամբ և շուքով պետք է արժանի լիներ Հայոց մայրաքաղաքին։

ԱՂԹԱՄԱՐԻ ՊԱԼԱՏԸ

Աղթամար կղզին, շնորհիվ իր բարենպաստ աշխարհագրական դիրքի, հնագույն ժամանակներից արդեն ծառայել էր որպես հուսալի ապաստարան, և այն ամրոց էր արդեն անհիշելի ժամանակներից։ Այդ են վկայում կղզու հյուսիս-արևմտյան մասում պահպանված կիկլոպյան որմածքի մնացորդները, հսկա ժայռաբեկորներից շարված անշաղախ պատերի հատվածները, որոնք անվերապահորեն թվագրվում են նախաուրարտական շրջանով[6]։

Ավելի ուշ ժամանակներից հայտնի է Սեբեոսի հիշատակությունն այն մասին, որ VII դարում Աղթամարում էր ամրացել Թեոդորոս Ռշտունին, Բյուզանդական կայսրության դեմ մղած իր պայքարի ժամանակ[7]։ Դժբախտաբար, այդ շրջանի կառուցվածքներից ոչինչ չի հասել մեզ, թեև չի կարելի կասկածել, որ այնտեղ եղած ամրությունները շատ ավելի բարվոք դրության մեջ էին X դարում, և նրանց առկայությունն էլ հավանաբար միտք էր հղացրել այնտեղ տեղավորել Վասպուրականի մայրաքաղաքը։

Եվ, իսկապես, ափից ոչ հեռու գտնվող այս կղզին փաստորեն բնական հիանալի մի ամրոց էր, որը միշտ էլ հնարավոր էր հուսալի կերպով պաշտպանել ամեն մի թշնամու հարձակումից։ Նման ամրոցը չէր կարելի գրավել առանց երկարատև նախապատրաստական աշխատանքների, մանավանդ որ անտառազուրկ ափերը ոչ մի հնարավորություն չէին տալիս լաստերի պատրաստման համար։ Բավական է վերհիշել, թե ինչպիսի հմտությամբ այդ նույն տարիներին Սևանա կղզին օգտագործեց Աշոտ Երկաթը։ Ամրանալով Սևանում, նա կարողացավ ուժեր կուտակել, և, անցնելով հարձակման, գլխովին ջախջախել թշնամուն։

Անանուն Արծրունին առանձնակի սիրով է նկարագրում Աղթամարի հիմնադրումն ու այնտեղ ծավալված շինարարությունը։ Գագիկ արքան, գրում է նա, «Հրաման տվեց բազմաթիվ արհեստավորների և անթիվ մարդկանց՝ կտրել ծառեր ու դժվարին վեմ քարեր և գցել ծովի անհնարին խոր հատակը։ Այսպես, մեծ արքան միաժամանակ ջանքեր թափեց և անսպասելիորեն կանգնեցրեց, ծովից հինգ կանգուն բարձրությամբ քարահատակ ամբարտակ»[8]։ Պատմիչը նկարագրում է, թե ինչպես այդ նույն ամբարտակի վրա նա կառուցեց հզոր մի պարիսպ, որը և անխոցելի էր դարձնում նավահանգիստն ընդհանրապես։ Նր-

---

5 Ոստանի, Աղթամարի, Անիի պալատների, նրանց դահլիճների լայնարձակ լուսամուտների առկայությունը արտատապես ժխտում է այն տեսակետը, որի համաձայն հայկական վաղ միջնադարյան պալատները և խնջույքի դահլիճները լուսավորված են եղել միայն երդիկների միջոցով և բնավ չեն ունեցել լուսամուտներ։

Ընդհակառակը, կան բոլոր հիմքերը պնդելու, որ հայկական աշխարհիկ մոնումենտալ կառուցվածքները և հատկապես նախարարական և իշխանական պալատների դահլիճները միշտ էլ եղել են լավ լուսավորված, ունեցել են ապակեպատ լուսամուտներ։ Այդ մասին է վկայում, անշուշտ, Թովմա Արծրունու հիշատակությունն այն մասին, որ երբ պալատ է հասնում իշխան Դերենիկի (Գագիկի հոր) զոհվելու լուրը, նրանք սև պաստառներով փակում են պալատի բոլոր լուսամուտները, և սուգ է իջնում չքնաղակերտ դահլիճների վրա։ Այդ մասին է վկայում Ոստանի պալատի նկարագրությունը, որտեղ հատկապես շեշտվում է լուսամուտների ապակիների վրա ծովի ջրերից անդրադարձող ճառագայթների սքրասուն խաղը։ Ավելին. լավ հայտնի են լուսամուտների բոլորաձև ապակիները, հայտնաբերված Դվինի պեղումների ժամանակ։ Այս մասին ավելի հանգամանորեն տե՛ս Ստ. Մնացականյան, Զվարթնոցը և նույնատիպ հուշարձանները, Երևան, 1972, էջ 250։

6 *И. А. Орбели,* Памятники армянского зодчества на острове Л›тамар. «Избранные труды», М., 1968, стр. 31.

7 «Սեբէոսի եպիսկոպոսի Պատմութիւն», Երևան, 1939, էջ 104։

8 «Թովմա Արծրունի և Անանուն...», էջ 296։

կարագրելով բուն քաղաքի կառուցապատումը, պատմիչը գրում է, որ այնտեղ իրենց ապարանքներն էին կառուցում զանազան իշխաններ, իսկ ինքը՝ «թագավորը, հույժ խելացի ըմբռնմամբ, բազմաթիվ ճարտարապետների հետ, վարպետի լարը ձեռքին, լեռան ստորոտում, որը կղզու գագաթն է, միանգամից տեղը նշանակեց և գծագրեց պայելուչ զբոսատեղեր, գցեց թագավորական հանգստավայրին արժանի պարիսպներ, փողոցներ, բուրաստաններ, պարտեզներ, թագավորական նստատեղեր։ Ծաղկանոցների ու պարտեզների համար հատկացրեց հովիտներ»։ Ապա պատմիչը անդրադառնում է բուն պալատի շինարարությանը, նկարագրում այն, ընդ որում, այդ նկարագրությունը եզակի երևույթ է ամբողջ հայ մատենագրության մեջ և արտակարգ հետաքրքրություն է ներկայացնում։ Նա գրում է. «Եվ քանզի արքունի դռանը հավաքվել էին բազում արհեստավորներ, պատվավոր մարդիկ, ժողովված երկրի բոլոր ազգերից, որոնք կարող էին անել արքայի կամեցածը և իսկույն գործը կատարում էին համաձայն հրամանի։ Թագավորը հրամայեց նրանցից մեկին՝ ճարտարապետ, իմաստուն և հանճարեղ մարդուն, շինելու քառանկյունի պալատ, որի լայնության և երկարության չափը քառասուն կանգուն էր, նույնքան էր և բարձրությունը։ Սրա որմերի լայնությունն ուներ 3 մեծաքայլ չափ տարածություն։ Որմերն անապակ կրի և քարի վանգված էին, որ իրար էին խառնված ինչպես կապարի և պղնձի համաձուլվածքը։ Պալատի շինվածքը, հիմքից մինչև օդի մեջ կախված նրա գագաթը, մնում էր հաստատուն առանց սյուների, ինչն արդարև մտքից վեր է ու զարմանքի արժանի։ Պալատն ուներ նաև կամարակապ խորաններ, անկյուններ և գեղապաճոյճ բոլորապատեր, որոնց ո՛չ միտքը կարող է թվարկել և ո՛չ էլ աչքերը՝ զննել։ Այն ուներ նաև երկնքի պես բարձր, ոսկեզարդ և լուսաճաճանչ գմբեթներ, որոնց եթե մեկը կամենար նայել, թագավորին իբր պատիվ անելով, նախ պետք է հաներ գլխից խույրը և ապա, տանջելով պարանոցը, հազիվ կարողանար նշմարել զանազան ներկերով նկարված պատկերները»[9]։

Ապա պատմիչը նկարագրում է պալատի որմնանկարները, նշում գահի վրա նստած արքային՝ շրջապատված պատանիներով ու սպասավորներով, աղջիկների պարը, սուսերամարտիկների խմբերն ու թռչունների երամները։ Նա գրում է, որ «պալատի մեծությունը ահավոր է ու ապշեցնող։ Նրա մեջ դրված են մանր հորինվածքով, հրաշալի գեղեցկությամբ կտրատված դրոներ, որոնք բացվելիս երկփեղկվում և թարմ օդ են ներս բերում, զովացնում։ Իսկ երբ դռան փեղկերը կիպ միանում են, երևում են որպես մի ամբողջություն»[10]։ Պատմիչը խոսում է նաև բուն շինարարական աշխատանքների մասին, հիշատակում մի գործավարից քաղած տեղեկությունն այն մասին, որ պալատի շինարարության վրա իբր ծախսվել է 200000 լիտր երկաթ և այլն[11]։ Նա գրում է, թե ինչպես հաստահեղույս պարիսպները հուսալիորեն պաշտպանել են ամրոցը, որտեղ շինված են եղել մեծամեծ շտեմարաններ և համբարանոցներ, ինչպես նաև գանձերի, բազմաթիվ զենքերի ու ձիու զարդերի համար պահեստներ[12]։

Պալատի հոյակերտ ծավալներին համահնչուն մշակված էին նրա ինտերիերները։ Պատմիչը նշում է, որ «եթե մեկը կամենա ըստ արժանվույն, մանրամասնաբար գովաբանել կառույցի ողջ զարդարանքը, ոսկենախշ ու գմբեթածածկ սրահները, զանազան գահույքները, որոնք փայլում էին գերահրաշապես, մեկը մյուսից ավելի պայծառ, կարծում եմ, որ անհասության ձգտելով, կտատանվի և անկարող կլինի»[13]։

Հավատարիմ ժամանակի ոգուն, Անանուն Արծրունին քաղաքի, նրա հոյակերտ կառույցների շինարարության փառքը վերագրում է Արծրունյաց Գագիկ արքային, որը, նրա խոսքերով, ճարտարապետի լարը ձեռքին տեղաբաշխում և նշանագծում էր քաղաքի կառույցները, նրա փողոցներն ու զբոսայգիները։ Սակայն նա գրում է նաև մի նշանավոր վարպետի մասին, որը կառուցել էր պալատը, և չի մոռանում հաջորդ գլխում հիշատակել ճարտարապետ Մանուելին, որին և հանձնարարել էր արքան կառուցելու պալատական հկեղեցին։

---

[9] Նույն տեղում, էջ 288։

[10] Նույն տեղում, էջ 298։

[11] Միջնադարյան լիտրը հավասար էր 325 գրամի։

[12] Նույն տեղում, էջ 299։

[13] Նույն տեղում։

Բնականաբար հարց է առաջանում, ո՞վ է եղել պալատի ճարտարապետը։

Կառույցների նկարագրության հերթականությունից կարելի է եզրակացնել, որ պալատի շինարարությունը նախորդել էր տաճարի կառուցմանը։ Այդ նշում է նաև Հ. Օրբելին, գրելով, որ իր կարծիքով Մանուելի տաճարի որոշ ձևերում իրենց անդրադարձն են գտել պալատական կառույցի առանձին դրվագները[14]։

Մեր կարծիքով, պալատի ճարտարապետի ինքնության հարցը հնարավոր է լուծել, համադրելով նույն Անանուն Արծրունու պատմության համապատասխան հատվածները։ Նվ, իսկապես, պալատի կառուցումը նկարագրելիս, նա գրում է, որ Աղթամարում հավաքված էին բազմաթիվ արհեստավորներ, և «թագավորը հրամայեց նրանցից մեկին, իմաստուն և հանճարեղ մարդուն շինելու քառանկյունի պալատ...»[15]։ Իսկ հաջորդ գլխում, որտեղ խոսվում է պալատական եկեղեցու կառուցման մասին, նա գրում է, որ «նվ քանզի ճարտարապետն էր Մանուելը, իմաստությամբ լի և իր գործում զորավոր մի մարդ, որին հիշատակեցինք վերևում (ընդգծումը մերն է— Ս. Մ.), հրաշակերտեց եկեղեցին զարմանալի արվեստով»[16]։

Տարակույս չի մնում, որ այստեղ խոսքը նույն ճարտարապետի մասին է, և վերևում հիշատակված «իմաստուն և հանճարեղ» մարդը ոչ այլ ոք է, քան «իմաստությամբ լի» Մանուել ճարտարապետը։

* * *

Տոհմային պատմիչի գրչի տակ Աղթամարի այս նկարագրությունը, ինչքան էլ չափազանցված լինի, պետք է որ հիմնականում արտահայտեր ռեալ իրականությունը. Գագիկ արքան ոչինչ չէր խնայի իր նորաստեղծ մայրաքաղաքի համար։ Մյուս կողմից, բավական է համեմատել իրականում գոյություն ունեցող պալատական տաճարը պատմիչների տեղեկությունների հետ, համոզվելու համար, որ նրանց նկարագրություն-

14 *И. А. Орбели*, Памятники армянского зодчества..., стр. 203.

15 «Թովմա Արծրունի և Անանուն...», էջ 297։

16 Նույն տեղում, էջ 307։

ները շատ դեպքերում անհամեմատ ավելի զուսպ են, սեղմ, քան այն, ինչ կա իրականում։ Այս պայմաններում Աղթամարի պալատի նկարագրությունը, մի պալատ, որը կառուցված էր արաբական վեհապետերի շքեղատեսիլ պալատներն այցելած Գագիկ արքայի հրամանով, կառուցված որպես Հայոց թագավորի նստոց, անշուշտ, չէր կարող իր շքեղությամբ ետ մնալ որևէ հարևան թագավորության պալատական շենքերից։

Դժբախտաբար, թե՛ բուն պալատից և թե՛ ամբողջ գեղատեսիլ այդ քաղաքից ոչինչ չի հասել մեզ, կանգուն է միայն պալատական եկեղեցին՝ միակ վկան ժամանակին այստեղ բարձրացող քաղաքի մասին։

Անանուն Արծրունու նկարագրության հիման վրա խիստ դժվար է որևէ կոնկրետ բան ասել քաղաքի ընդհանուր կառուցապատման, փողոցների ցանցի մասին։ Կարելի է ենթադրել (ելնելով տաճարի տեղաբաշխումից), որ թագավորական միջնաբերդը տեղավորված է եղել կղզու հարավարևելյան մասում, իսկ հզոր պարիսպն անջատել է կղզու հիմնական մասից դեպի հարավ-արևելք ձգվող լեզվականման մի տարածություն, մոտ 300 մ երկարությամբ և 150 մ լայնությամբ։ Ահա այստեղ էլ, ամենայն հավանականությամբ, տեղավորված է եղել Գագիկ Արծրունու պալատը, նրան կից օժանդակ շենքերով։

Ինչ վերաբերում է կղզու պաշտպանությանն ընդհանրապես, ապա Մանուելը լավ էր հասկանում, որ պարզապես հնարավոր չէր պարսպապատ կառուցել կղզու ամբողջ պարագծով։ Ինչպես կարելի է եզրակացնել պատմիչի հիշատակություններից, ամրացված են եղել կղզու առավել դյուրամատչելի հատվածները, որտեղ առանձին հենակետեր են կառուցվել, իրենց համապատասխան դիմանոցներով, ախոռներով և համբարանոցներով։

Այդ հենակետերն, ամենայն հավանականությամբ, ձգվել էին կղզու հարավային և հյուսիս-արևելյան ափերի երկայնքով, որովհետև հյուսիս-արևմտյան ափն ամբողջությամբ հիանալի պաշտպանված էր ուժեղ թեքությամբ դեպի լճի ջրերն իջնող բլրալանջերով, և այստեղ բավական էր միայն առանձին դիտանոցներ ունենալ։

Մանուելը լավ էր գիտակցում, թե ինչպիսի անհրաժեշտություն էր կղզու վրա տեղավորված

քաղաքի համար հուսալի նավահանգիստ ունենալը։ Մյուս կողմից, ոչ պակաս կարևոր էր թշնամու հարձակման ժամանակ շրջակա բնակավայրերից փոխադրական միջոցների տեղափոխումը կղզի, մի բան, որը հնարավոր էր միայն ամրացված նավահանգստի առկայության պայմաններում միայն։

Բնական ծովախորշի բացակայությունը ստիպեց Գագիկ Թագավորին ձեռնարկել արհեստական նավահանգստի կառուցման բարդ և դժվարին գործը։ Ինչպես Ստանում, այնպես էլ այստեղ դրսևորվեց Մանուելի կառուցողական մեծ տաղանդը, երբ օգտագործելով կղզու հարավային ափի փոքր գոգավորությունը, նա կարողացավ արհեստական պարսպապատ բարձրացնել լճի խորունկ ջրերում։ Ավելին, ամբարտակի մեջ նա մի մեծ դարպաս տեղավորեց, լիովին ապահովելով նավահանգիստը թշնամու նավերի ներխուժումից։

Հ. Օրբելու ենթադրությունը արհեստական նավահանգստի տեղաբաշխման մասին միանգամայն տրամաբանական է և ընդունելի։ Հանգամանորեն հետազոտելով լճի մակերևույթի պարբերական տատանումները, Հ. Օրբելին եզրակացնում է, որ լճի մակերևույթի ղգալի բարձրացումն է պատճառը, որ այսօր մենք չենք տեսնում միջնադարյան Հայաստանի առավել նշանակալից ինժեներական կառույցներից մեկի և ոչ մի մրնացորդ։ Մանուելի կառուցած այս պարսպապատն այժմ ամբողջովին ծածկված է լճի ջրերով, և միայն ստորջրյա հետազոտությունները հրնարավորություն կտան պարզելու նրա ճիշտ տեղաբաշխումը։

Դժբախտաբար ոչինչ չի պահպանվել նաև բուն քաղաքի կառուցապատումից։ Անանուն Արծրունին մանրամասն պատմում է, թե ինչպես էին հարթեցվում շրջակա բլրալանջերը, ինչպես դարավանդների վրա աստիճանաձև դասավորված ծաղկանոցներ էին հիմնվում, իսկ տեղանքի գոգավորությունները օգտագործվում՝ այգիներ և ծառաստաններ տնկելու համար։ Ահա այս աշխատանքներն են, որ Գ. Գոյանը[17] մեկնաբանում է որպես... հելլենիստական տիպի թատրոնի կառուցում, մի բան, որը զուրկ է որևէ իրական հիմքից և իրավացիորեն հերքվում է Հ. Օրբելու կողմից[18]։

Նորաստեղծ քաղաքի համեմատաբար ոչ բարձր կառուցապատման մեջ (ինչպես այդ հատկապես նշում է պատմիչը) աչքի էր ընկնում Գագիկ Թագավորի պալատը, որը վեր էր խոյանում «իբրև բլուր» ամբողջ քաղաքի համայնապատկերում։ Անանուն Արծրունին հանգամանորեն նկարագրում է պալատը, նրա ընդհանուր հորինվածքը, ինտերիերը, որմնանկարները, բերում նրանց սյուժեները և այլն։ Գագիկ Թագավորի պալատի այս նկարագրությունը եզակի երևույթ է հայ մատենագրության մեջ առհասարակ և արժանի է առանձնակի ուշադրության։ Սակայն, ինչպես միջնադարյան պատմիչների այլ նկարագրություններից, այնպես էլ այս նկարագրությունից (որն անհամեմատ մանրամասն է) դարձյալ խիստ դժվար է ըմբռնել կառույցի տարածական լուծումը, նրա կոնստրուկտիվ ձևերը։ Կարելի է կռահել միայն, որ այն եղել է ղգալի չափեր ունեցող, լայնանիստ դմբեթով պսակված մի կառույց, որն ունեցել է 40 կանգուն բարձրություն, նույնքան էլ լայնություն և երկարություն։

Մոնումենտալ կառույցների համաչափական այդ սիստեմը, երբ հուշարձանը փաստորեն ներդծվում է մի քառակուսու կամ խորանարդի մեջ, լավ հայտնի էր հայկական վաղ միջնադարյան պաշտամունքային ճարտարապետության մեջ։ Այդպիսի համաչափություններ ունեն Մաստարան, Հռիփսիմեն, Զվարին՝ Վրաստանում, և այդպիսին է եղել, ամենայն հավանականությամբ, Զվարթնոցը[19]։ Ուշ շրջանից այդ նույն համաչափություններն ունեն նաև որոշ գավիթներ։ Այժմ պարզ է դառնում, որ ավանդական այդ համաչափական սիստեմը կիրառվել է նաև աշխարհիկ ճարտարապետության բնագավառում, հատկապես իշխանական, թագավորական պալատներում։

Պատմիչի նկարագրությունից կարելի է եզրակացնել, որ պալատն ամբողջությամբ վերցրած մի բարդ կառուցվածք էր, որտեղ կենտրոնական գմբեթածածկ դահլիճի շուրջը խմբավորված են

---

17 *Г. И. Гоян*, Театр средневековой Армении, т. II, М., 1952, стр. 196.

18 *И. А. Орбели*, նշվ. աշխ., էջ 33, ծան. 19։

19 **Ս. Մեծաթականյան, Զվարթնոցը և նույնատիպ հուշարձանները, Երևան, 1971, էջ 96։**

Նղել բազմաթիվ օժանդակ բաժանմունքներ։ Այս նույն շրջանից (թեև կառուցված շուրջ կես դար հետո) հայտնի է Անիի միջնաբերդի պալատը, որը նույնպես բարդ հորինվածք ունեցող կառույց է եղել, կազմված մի քանի դահլիճներից և բազմաթիվ օժանդակ շենքերից։ Ժամանակաբար, հայկական միջնադարյան պալատական կառուցվածքները մեզ են հասել խիստ վնասված դրությամբ, հանգամանք, որը նկատելիորեն դժվարացնում է Աղթամարի պալատի վերակազմության գործը։ Մասնագիտական գրականության մեջ կարելի է նշել մի շարք ուշագրավ դիտողություններ այդ մասին, թեև պրոբլեմին ավելի հանգամանորեն անդրադարձել է Հ. Օրբելին։ Նրա կարծիքով, պալատի տարածական կենտրոնն է կազմել խաչվող կամարներով ծածկված քառակուսի մի դահլիճ, որոնց հատումից առաջացած տարածության վրա էլ նստել է հորինվածքը պսակող գմբեթը[20]։

Ն. Մ. Տոկարսկու կարծիքով[21]*, պալատն այս միաժամանակ հանդիսացել է քաղաքի միջնաբերդը, և Ամբերդի պալատ-ամրոցի նման եղել է բազմահարկ։ Հանդիսավոր դահլիճները, նրա կարծիքով, ունեցել են քառակուսի եղրաձև և ծածկված են եղել երկու զույգ խաչվող կամարներով։*

Հ. Խալփախչյանի կարծիքով, պալատի ծավալային հորինվածքը հիշեցրել է Բագրատունյաց թագավորների ամրոցները (Տիգնիս, Մաղասբերդ), որոնք դոնժոնատիպ բազմահարկ աշտարակներ են, կենտրոնական բակով և վերջինիս շուրջը խմբավորված սենյակներով[22]*։ Նրա կարծիքով, պալատի պարագծով դասավորված սենյակները մեծ չէին և կարող էին ծածկվել առանց սյուների օգնության։*

Դժվար չէ տեսնել, որ ուսումնասիրողների մոտ չկա միասնական տեսակետ այս նշանավոր կառույցի հնարավոր ձևերի մասին, ընդ որում, եթե Հ. Օրբելու կարծիքով պատմիչի նշած չափերը վերաբերում են բուն դահլիճին, ապա Ն. Տոկարսկու և Հ. Խալփախչյանի կողմից այդ չափերը վերագրվում են կառույցին ընդհանրապես, ներառյալ նաև նրա կողային մասերը։ Մենք ավելի հակված ենք Հ. Օրբելու կարծիքին, և թվում է, թե այդ է բխում նաև պատմիչի տեքստից, որը սկզբում խոսում է դահլիճի մասին, նկարագրում այն, տալիս ընդհանուր չափերը և հետո միայն անդրադառնում պալատի հարակից բաժանումներին։

Նկարագրելով կառույցը, նա գրում է. «և շինուած տաճարին ի հիմանց անտի մինչև ցգլուխ նորին ի թռիչս կազմեալ՝ առանց սեան ունի հաստատութիւն. և է որ արդարև արժանի զարմանալոյ ի վեր քան զմիտս»։

Հ. Օրբելին այս հատվածը թարգմանում է հետևյալ կերպ.

«И построение дворца от самого основания и до вершины его зиждется на полетных (арках); купол (твердь) он имеет без столбов и это поистине достойно изумления превыше, чем допускает мысль»[23].

Ն. Մ. Տոկարսկին բերում է Լ. Քալանթարի թարգմանությունը, որի մոտ այս հատվածը կարդացվում է հետևյալ կերպ.

«Все здание дворца, с основания и до вершины, сооружено без столбов и стоит словно на весу, что поистине достойно удивления и непостижимо»[24].

Վ. Վարդանյանը այս հատվածը թարգմանում է հետևյալ կերպ.

«Պալատի շինվածքը, հիմքից մինչև օդի մեջ կախված նրա գագաթը մնում է հաստատուն առանց սյուների, ինչն արդարև մտքից վեր է ու դարմանքի արժանի»[25]։

Թարգմանությունների մեջ եղած տարբերությունները, անշուշտ, պատահական չեն. շատ իրքին է այստեղ պատմիչի լեզուն, և իրապես դժվար է հասկանալ նրա արտահայտությունը կամարների և գմբեթի ձևերի մասին։

Դահլիճի ճարտարապետական ձևերի վերակազմության հարցն առանձնակի զբաղեցրել է Հ. Օրբելուն։ Ելնելով պատմիչի «թռիչս կազմեալ» արտահայտությունից, նա պատկերում է դահլիճի ծածկը՝ հենված խաչվող կամարների վրա, հար և նման XIII դարում հայկական գավիթների ծածկերին։ Ինչ վերաբերում է կառույցի չափերին,

---

[20] *И. А. Орбели*, նշվ. աշխ., էջ 64։

[21] *Н. М. Токарский*, Архитектура Армении,...стр. 214.

[22] *Х. Халпахчьян*, Архитектурные памятники Ахтамара, «Архитектурное наследство», М., 1969, т. 18, стр. 142.

[23] *И. А. Орбели*, նշվ. աշխ., էջ 35։

[24] *Н. М. Токарский*, նշվ. աշխ., էջ 214։

[25] *«Թովմա Արծրունի և Անանուն...»*, էջ 298։

ապա ելնելով այն հանգամանքից, որ հայկական ճարտարապետության մեջ օգտագործվող չափական միավորներից մեկը հավասար էր ուրարտական կանգունին (51,8 սմ), նա որոշում է դահլիճի մի կողի չափը՝ 40×51,8 սմ=20,72 մ։

Հ. Օրբելին այս հարցում ելնում է ուրարտական կանգունի բացարձակ չափից, հանգամանք, որը և թվում է պատճառ է եղել նման հսկայածավալ չափեր ունեցող դահլիճ պատկերելուն։ Միջնադարյան Հայաստանում, անշուշտ, օգտագործվել է ուրարտական 51,8 սմ երկարություն ունեցող կանգունը։ Սակայն լավ հայտնի է, որ նույն միջնադարյան Հայաստանում տարածված են եղել նաև մի շարք այլ կանգուններ, ընդ որում, անհամեմատ ավելի փոքր չափերի, քան նշված ուրարտական կանգունը (26,64 սմ, 33,3 սմ և այլն)։ Իսկ սա նշանակում է, որ այդ դեպքում Աղթամարի պալատի ընդհանուր չափերը կարող էին լինել մի դեպքում 10,56 մ, մյուս դեպքում 13,32 մ չափեր, որոնք միանգամայն տրամաբանական են գմբեթածածկ պալատական շենքի համար։ Մյուս կողմից, բնականաբար հարց է առաջանում, որքա՞ն տրամաբանական է խաչվող կամարների առկայությունը X դարի սկզբում։

Հայտնի է, որ X դարի առաջին քառորդը մի շրջան էր, երբ շուրջ երկու դար ձգվող արաբական լծից ազատագրված Երկիրն առաջին քայլերն էր անում ճարտարապետական հորինվածքների մշակման բնագավառում, և այս շրջանի կառույցների ձևերում դեռևս խիստ ակնհայտ է վաղ միջնադարյան հորինվածքների մեծ ազդեցությունը։ Այդ են վկայում Սևանը և Տաթևը, Կարսը և Շիրակավանը և, վերջապես, Աղթամարի պալատական հկեղեցին։ Ըստ էության նույնն ենք տեսնում նաև աշխարհիկ ճարտարապետության բնագավառում։ Սևանում պահպանված պալատական կառույցի սյուների խոյակների ձևերը տարակույս չեն թողնում, որ Սյունյաց իշխանների պալատը, որին և ժամանակին պատկանել են Սևանի եկեղեցու գավթում կրկնակի օգտագործված խոյակները, հիմնականում կրկնել է Դվինի, Արուճի պալատների կոնստրուկտիվ սիստեմը։

Աղթամարի հիմնադրումից շուրջ կես դար պետք է անցներ, որպեսզի Անին դառնար մայրաքաղաք, ևս մեկ դար, որպեսզի նույն Անիի հյուսիսային արվարձանում կառուցվեր Հովվի եկեղեցին, մի ոչ մեծ երկհարկ դամբարան-եկեղեցի, որի երկրորդ հարկը հենվում է մի կետում խաչվող վեց կամարների վրա։

Իսկ այնպիսի խաչվող կամարներ, ինչպիսին հանդիպում է Հ. Օրբելին, հայկական ճարտարապետության մեջ ի հայտ են գալիս ոչ վաղ, քան XIII դարում, Աղթամարի պալատի կառուցումից շուրջ 200 տարի հետո, այն էլ անհամեմատ ավելի փոքր թռիչքով, քան հանդիպում է այդ Աղթամարում։

Մինչդեռ Հ. Օրբելու վերակազմության նախագծի համաձայն դահլիճը ծածկող երկու լայնաթռիչք կամարները միմյանցից հեռացած էին 10 մետրով, այնպես որ վերևում, մոտ 10 մ բարձրության վրա, նրանք կազմում էին 10×10 մ չափեր ունեցող գմբեթատակ քառակուսի, որի վրա էլ, նրա կարծիքով, նստել էր գմբեթը։ Հ. Օրբելու տեսության համաձայն գմբեթը եղել է ցածրանիստ (կիսագնդից էլ ցածր), թեթևության համար արտաքինից պարփակված է եղել ոչ թե վեղարանման ծածկով, այլ դարձյալ սֆերիկ, բարակ սալերից կազմված գմբեթով։ Որպես ղուգահեռ նա հիշատակում է Հառիճի՝ VII դարում կառուցված եկեղեցու գմբեթի վերակառուցումը արտաքինից սֆերիկ սալերով, թեև լավ հայտնի է, որ սա արված է XIX դարում։ Հ. Օրբելու կարծիքով, Աղթամարի ցածրանիստ գմբեթի հակապումները չեզոքացնելու համար էլ նրա հիմքում դրված է եղել ուժեղ երկաթյա գոտի[26]։

Դժվար չէ տեսնել, թե այս ամենը որքան հեռու է հայկական ճարտարապետության ավանդական ձևերից։ Ավելին. կոնստրուկտիվ ձևերի նկարագրության մեջ Հ. Օրբելին ոչ մի խոսք չի ասում փոխանցման գոտու մասին, այսինքն այն էլեմենտի, որը փոխանցում էր ստեղծելու խաչվող կամարներով ստացված 10×10 մ քառակուսու և գմբեթի բոլորաձև հիմքի միջև։

Գաղաթներում, համեմատաբար փոքր թռիչքների պայմաններում, վերևում ստացված այդ քառակուսի տարածությունը ծածկվում էր կամ վրանաձև ծածկով, կամ նորից խաչվող կամարներով (Հաղբատ), կոնստրուկտիվ մի ձև, որը լ.ովին բացառված էր Աղթամարում։ Մինչդեռ,

26 И. А. Орбели, նշվ. աշխ., էջ 65—67։

առանց այս հարցի լուծման, ոչ մի խոսք չի կարող լինել նույնիսկ ցածրանիստ, նույնիսկ թևավացված գմբեթ դնելու մասին։

Այս հանգամանքներն են ահա, որ անհրաժեշտ են դարձնում նորից անդրադառնալ Ադիամարի պալատի ձևերին, որոնել մեկ այլ լուծում, որը որոշակի կերպով համապատասխաներ հայկական ճարտարապետության ավանդական լուծումներին և վերստեղծեր այն պատկերը, որը նկարագրում է Անանուն Արծրունին։

* * *

Շատ քիչ աշխարհիկ հուշարձաններ են հասել մեզ վաղ միջնադարից։ Դվինի, Զվարթնոցի, Արուճի պալատական դահլիճներն ունեցել են երկայնական համաչափություններ և մեծ մասամբ ծածկված են եղել փայտով։ Բացառություն է կազմում Զվարթնոցի Ներսես Գ կաթողիկոսի դահասարահը, որը եղել է թաղածածկ, ընդ որում լայնարձակ դահլիճը ծածկող թաղը հենվել է երկայնական պատերին հպված որմնասյուներից լարձրացող կամարների վրա։

Իրենց ճարտարապետական ձևերով այդ պալատներն առնչվելով հնավանդ ուրարտական պալատների հետ[27], հանդիսանալով հայկական ժողովրդական ճարտարապետության մեջ մշակված ձևերի դրսևորման արգասիք, մյուս կողմից որոշակի ընդհանրություններ ունեն Սասանյան Իրանի պալատական կառույցների հետ։ Այս վերջին հանգամանքը բնավ էլ պատահական չէր, եթե նկատի ունենանք, թե ինչպիսի սերտ կապեր էին հաստատվել վաղ շրջանում Իրանի և Հայաստանի միջև, և թե ինչքան ընդհանրություններ կային երկու երկրների ֆեոդալական վերնախավերի միջև։ Այս բանում համոզվելու համար բավական է համեմատել հայկական պալատները իրանական այնպիսի պալատական հորինվածքների հետ, ինչպիսիք են Հաթրան, Թեփե-Հիսարը, Ֆիրուզաբադը, Սերվիստանը, Դամագանը և այլ կառույցներ[28]։

Գահասարահներում հատկապես շեշտվում էին այն հատվածները, որտեղ տեղավորված էին արքայական կամ իշխանական գահերը։ Դամագանի պալատում այն ներկայացնում էր չորս ուժեղ մույթերի վրա հենվող գմբեթածածկ տարածություն։ Զվարթնոցի Ներսես Գ-ի համեմատաբար փոքր գահասրահում կաթողիկոսական գահը տեղավորված էր դահլիճի արևելյան կողմում արված թաղածածկ տարածության տակ, որն իր բաց կողմով ուղղված էր դեպի դահլիճը։

Առանձնակի ուշագրավ է այն հանգամանքը, որ հայկական երկայնական հորինվածք ունեցող պալատական դահլիճները ևս ստեղծվել են ժողովրդական ճարտարապետության մեջ մշակված կենտրոնագմբեթ գլխատների հաջորդական դասավորության միջոցով, հանգամանք, որն ինքնին արդեն ավելի քան հնարավոր է դարձնում առանձ՛ն կանգնած կենտրոնագմբեթ, միաբջիջ պալատական դահլիճների գոյությունը։ Ճիշտ է, վաղ միջնադարից նման դահլիճներ չեն հասել մեզ, սակայն X—XI դարերից ունենք նման դահլիճների գոյությունը հաստատող թե՛ մատենագրական տեղեկություններ, թե՛ իրական հուշարձանների մնացորդներ (Անի)։

Մյուս կողմից, գմբեթավոր պալատական դահլիճները լավ հայտնի էին Իրանի ճարտարապետության մեջ, և այս տեսակետից մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում Բիշապուրի պալատը (III դ.), որտեղ ներքին քառակուսի տարածության վրա բարձրացել է լայնարձակ գմբեթը։ Չորս կողմից այդ գմբեթատակ տարածությանը հպված են դեպի ներս բացվող ուղղանկյուն թաղածածկ հենախորշեր[29]։

Ուշագրավ է, որ գմբեթատակ տարածության ուժեղացումը հենախորշերի միջոցով լավ հայտնի էր վաղ միջնադարյան Հայաստանում (Մաստարա, Ուկեպար, Հառիճ, Արթիկ), ընդ որում տիպն այս կրկնվում է նաև X դարում (Կարս)։ Ոչ պակաս հետաքրքիր է նաև այն հանգամանքը, որ այս հորինվածքը օգտագործվել է նաև աշխարհիկ ճարտարապետության բնագավառում։ Ներքին Թալինի ամրոցի պատերի եղրաձևը խիստ մոտ է այդ հորինվածքին։

---

27 Լ. Խաչյան, Կ. Հովհաննիսյան, Ս. Մնացականյան, Ա. Սահինյան, *Ակնարկ հայ ճարտարապետության պատմության*, Երևան, *1964*, էջ *139*։

28 Ս. Մնացականյան, *Զվարթնոցը և նույնատիպ հուշարձանները*, էջ *247*։

29 «Всеобщая история архитектуры, в 12-ти томах», т. 1, М., 1970. стр. 338. Ս. Խ. Մնացականյան, *Ադիամարի պալատը*, «*Պատմա-բանասիրական հանդես*», *№ 2*, *1980*, էջ *58*։

Ինչ վերաբերում է X—XI դդ. մեզ հասած կենտրոնագմբեթ պալատական դահլիճներին, ապա, մի կողմ թողնելով Թովմա Արծրունու նկարագրությունը, կարող ենք հիշատակել նույն դարաշրջանի գործ հանդիսացող Անիի միջնաբերդի պալատական դահլիճները, որտեղ գմբեթը մի դեպքում տեղավորված է եղել չորս ուժեղ սյուների վրա, իսկ մյուս դեպքում, դահլիճի երկրորդ հարկը եղել է խաչաձև և, ամենայն հավանականությամբ, պսակվել գմբեթով։ Որ նման պալատներ այդ ժամանակ եզակի չէին, վկայում է 1156 թ. Վրաստանում կառուցված Գեգուտիի պալատը, որտեղ կենտրոնական հատվածը նույնպես խաչաձև է և նույնպես ծածկված է եղել ընդարձակ գմբեթով։ Դժվար չէ տեսնել, որ իրենց ընդհանուր հորինվածքով պալատական դահլիճների հետ են առնչվում գավիթները։ Նշենք 1181 թ. կառուցված Սանահնի գավիթը (ճարտարապետ՝ Ժամհայր)։ Այստեղ չորս, հիանալի մշակված սյուների վրա վեր է բարձրանում վարդագույն տուֆից կերտված սլացիկ, սֆերիկ գմբեթը, որի երդիկից առատ լույս է թափանցում։ Է՛լ ավելի վեհաշուք և համարձակ են լուծված խաչվող կամարներով ծածկված գավիթները, որոնց ներքին տարածություններն աչքի են ընկնում արտակարգ միասնականությամբ։

Հաղիվ թե կարելի լինի կասկածել, որ նույն իշխանական վերնախավը, կառուցելով վանական համալիրների այս կիսաշխարհիկ, կիսապաշտամունքային և, ըստ էության, դամբարաններ հանդիսացող շենքերը, պալատական կոմպլեքսներում կսահմանափակվեր փայտածածկ, միայն երդիկի լույսով լուսավորվող դահլիճներով։ Ընդհակառակը, բոլոր հիմքերը կան ենթադրելու, որ գավիթների ճարտարապետական ձևերը (անկախ նրանց ֆունկցիոնալ նպատակներից) ի վերջո հարում են աշխարհիկ, առաջին հերթին պալատական կառույցներին, և պալատական դահլիճների կառուցողական պրակտիկայում մշակված սկզբունքներն են, որ իրենց որոշակի անդրադարձն են գտել այստեղ։

Այս ամենից հետո, երբ նորից ենք անդրադառնում Աղթամարի պալատին, նրա նկարագրությանը, ապա ակնհայտ է դառնում, որ հայկական միջնադարյան աշխարհիկ ճարտարապետության մեջ մշակված տիպերից նրան թերևս ավելի մոտ է խաչաձև սֆերիկ գմբեթով ծածկված դահլիճի հորինվածքը, ընդ որում Աղթամարում, ամենայն հավանականությամբ, եղել է պարզ խաչաձև հորինվածքի զարդացած տիպը, որտեղ ներքին տարածություններն ընդարձակելու նպատակով հենախորշերը հեռացվել են միմյանցից, և անկյունային մասերում առաջացել են ուղղանկյուն հատվածներ։ Այդպես է լուծված եղել Բիշապուրի պալատը Իրանում, Մաստարայի տիպի հորինվածքները վաղ միջնադարյան Հայաստանում։

Թվում է, որ հենց այս հորինվածքին են համապատասխանում Անանուն Արծրունու հետևյալ խոսքերը. «Ի հիմանց անտի մինչև ցգլուխ նորին ի թռիչս կազմեալ առանց սյան ունի հաստատութիւն»։ Եվ, իսկապես, հատկապես այս տիպի հորինվածքներում է, որ ամբողջ ներքին տարածության վրա գերիշխում է գմբեթը, և առանց որևէ հենարանի կարծես իսկապես ճախրում է օդում։ Պատմիչը նշում է, որ տաճարը «ունի և խորանս կամարակից և անկիւնս և շրջապատս գեղապաճոյճս... գումբեթս երկնահարթս ոսկեպարդս և լուսաճաճանչս»։

Թվում է, որ նշված հորինվածքն իր կողային և անկյունային ելուստներով հանդերձ լիովին համապատասխանում է «խորանս կամարակից և անկիւնս» արտահայտությանը, երբ գմբեթակիր կամարներին իսկապես հպված են աբսիդներ (խորաններ), իսկ դահլիճի չորս անկյուններում իսկապես առկա են ուղիղ անկյան տակ հատվող տարածություններ։

Ինչ վերաբերում է գմբեթին, ապա նա, անշուշտ, եղել է լուսաճաճանչ, ունեցել է երդիկ, որտեղից ներս է թափանցել դահլիճը լուսավորող լույսը, և արևի ճառագայթները լուսավորելով ոսկեզարդ որմնանկարները, ամեն անգամ նոր տեսարան էին շեշտել, նոր պատկեր լուսավորել։

Պարզ խաչաձև, գմբեթավոր հորինվածքների դրսևորումը և պաշտամունքային կառույցներում ու պալատական շենքերում այդ հորինվածքի զարգացման հաջորդ տիպի («Մաստարայի տիպ») առկայությունը ինչպես վաղ միջնադարյան տաճարներում, այնպես էլ աշխարհիկ ճարտարապետության մեջ (Բիշապուր) և վերջապես ամենայն հավանականությամբ նույն հորինվածքի կրկնումը Աղթամարի պալատում ակնհայտորեն վկայում են այն ընդհանուր հիմնատակի առ-

կայության մասին, որի վրա բարձրացել և իր ստարդացումն է ապրել հայկական միջնադարյան ճարտարապետական մշակույթն առհասարակ։

Այս առնչությամբ որոշակի հետաքրքրություն է ներկայացնում այն հանգամանքը, որ դեռևս վաղ միջնադարում «տաճար» տերմինը հավասարապես օգտագործվել է և՛ եկեղեցիները և՛ պալատական դահլիճները նշելու համար, ընդ որում այդ տերմինն, ինչպես ցույց են տվել Ն. Մառի հետազոտությունները, ունի իրանական արմատներ և ի սկզբանե օգտագործվել է աշխարհիկ պալատական դահլիճի իմաստով։ Ուշագրավ է, որ Գագիկ Արծրունի թագավորի՝ մեզ հետաքրքրող պալատական դահլիճը Թովմա Արծրունին ևս «տաճար» է անվանում։

Նիկողայոս Մառը, խոսելով հայկական կառույցների գմբեթավորման պրոբլեմի մասին ընդհանրապես, հարց է դնում, թե արդյո՞ք այստեղ օգտագործվող գմբեթներն իրենց նախորդները չեն ունեցել աշխարհիկ պալատական կառուցվածքների համապատասխան ձևերում և արդյո՞ք նման կապի արտահայտությունը չէ այն հանգամանքը, որ և՛ հայերենում և՛ վրացերենում պաշտամունքային կառուցվածքը՝ եկեղեցին, կոչվում է նաև հին պարսկերենում հայտնի taɔara (տաչարա) տերմինով, որտեղ այն նշանակում է պալատ, տաճար[30]։

Թվում է, որ Անանուն Արծրունու կողմից պալատական դահլիճը նշելու համար «տաճար» տերմինի օգտագործելը բնավ էլ պատահական չէ, ինչպես և պատահական չէ վաղ միջնադարյան, սասանյան ավանդույթների որոշակի դրսևորումը, որն այնքան ակնհայտ է Աղթամարի եկեղեցու պատկերագրական համակարգում։

Սակայն հարցը բնավ էլ չի սահմանափակվում նույն տերմինի զուգահեռ օգտագործումով։

Ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ Աղթամարի ճարտարապետական համալիրի վրա իր որոշակի ազդեցությունն է թողել IX—X դդ. սահմանագծում մշակվող ոճական նոր ուղղությունը և հնավանդ, ժամանակով ու ավանդույթներով սրբագործված հորինվածքների ընդօրինակման տենդենցը (Պողնի—Շիրակավան, Մաստարա—Կարս, Զվարթնոց—Գագկաշեն)։

Այս տեսակետից էլ, երբ նորից ենք անդրադառնում Աղթամարում Գագիկ Արծրունի թագավորի կողմից ձեռնարկած կառույցներին, ապա ակնհայտ է դառնում Մանուելի հակումը դեպի վաղ միջնադարյան նշանավոր կառույցները, դեպի այնպիսի հանրահայտ տաճարները, ինչպիսիք էին Հռիփսիմեն (և Զորադիրը) և այն ժամանակ դեռևս կանգուն Զվարթնոցը։ Եվ եթե առաջինի հատակագծային հորինվածքն, ըստ էության նախատիպ է հանդիսացել Աղթամարի հատակագծային լուծման հարցում, ապա Զվարթնոցի շքեղատեսիլ զարդագոտիներն են կարծես, որ նոր կյանք են ստացել նոր դարաշրջանի այս նշանավոր կառույցում։

Եվ, իսկապես, ենթադրել, որ X դարի սկզբում, երբ նոր-նոր էր ձևավորվում ոճական նոր ուղղությունը և ճարտարապետության զարգացումն ամբողջապես խարսխված էր հնավանդ հորինվածքների վրա, իսկ հատակագծային ձևերում պարզապես կրկնվում էին վաղ միջնադարյան հանրահայտ լուծումները, ենթադրել, որ աշխարհիկ ճարտարապետության բնագավառում (որն առհասարակ աչքի է ընկնում իր մեծ ավանդապահությամբ) առաջ են գալիս սկզբունքային նոր հատակագծային ձևեր, և հատկապես մինչ այդ բոլորովին անհայտ լայնաթռիչք խաչվող կամարներ, կլիներ խիստ անհամոզիչ։ Ընդհակառակը, ելնելով հայկական ճարտարապետության զարգացման այս դարաշրջանի հիմնական տենդենցներից, մենք բոլոր հիմքերն ունենք կարծելու, որ աշխարհիկ ճարտարապետության բնագավառում ևս պահպանվել է ճարտարապետական արվեստի զարգացման այդ հիմնական ուղղությունը։

Մասնագիտական գրականության մեջ վաղուց արդեն նշվել է վաղ միջնադարյան երկայնական համաչափություններ ունեցող պալատական հորինվածքների դերը XIII դ. աշխարհիկ ճարտարապետության և հատկապես սեղանատների ձևերի մշակման հարցում։

Սակայն Սևանի հայտնի խոյակների ձևերը տարակույս չեն թողնում համանման հորինվածք ունեցող, սակայն շատ ավելի վաղ ժամանակներում, առնվազն IX—X դդ. սահմանագծում կառուցված պալատական դահլիճի գոյության մասին։ Մյուս

---

30 Ленинградское отделение Архива АН СССР, архив Н. Я. Марра, ф. 800, А—940, стр. 110 Ստ. Մնացականյան, *Նիկողայոս Մառը և հայկական ճարտարապետությունը*, Երևան, 1969, էջ 54։

կողմից, X—XI դդ. մեզ հասած կենտրոնագմբեթ պալատական դահլիճներն իրենց խաչաձև հորինվածքով կամ չորս կենտրոնական սյուներով ու գմբեթով կառույցները (Անիի պալատ, գավիթներ) նույնպես տարակույս չեն թողնում, որ նրանց ձևերը ևս իրենց ակունքներն ունեն վաղ միջնադարյան, սակայն մեզ չհասած գմբեթավոր պալատական հորինվածքներում։

Այս ամենի հետ միասին նշմարելի են ընդհանուր գծեր հայկական միջնադարյան պալատական կառույցների և Առաջավոր Ասիայի, հատկապես իրանական և արաբական խալիֆաթի որոշ երկրների պալատների միջև (Սիրիա, Իրաք)։ Նման երևույթը բացատրվում է ոչ միայն այն մեծ նշանակությամբ, որ ունեցել էր սասանյան աշխարհիկ ճարտարապետությունը և հատկապես Սասանյան Իրանի պալատական շենքերի ձևերն արաբական խալիֆաթի մի շարք կենտրոնների պալատական շենքերի կազմավորման հարցում, այլև միջնադարի ընթացքում տարբեր երկրների (անկախ նրանց կրոնական դավանանքի բնույթից) ֆեոդալական վերնախավի կենցաղի միջև եղած որոշակի ընդհանրությունները։

Դժբախտաբար, Վասպուրականում պեղումներ չեն կատարվել, սակայն այս հանգամանքն իր ցայտուն ապացույցը գտավ Ն. Մառի գլխավորած Անիի պեղումների ժամանակ։ Ավելին, Վասպուրականը, լինելով երկրի հարավային նահանգը, անհամեմատ ավելի շփումներ ուներ Իրանի, արաբական էմիրությունների հետ, և մեկ անգամ չէ, որ Վասպուրականի գահերից իշխաններն այցելել են արաբական վեհապետերի կենտրոնները, նրանցից թագ ու պատիվ ստացել։

Սրանք հանգամանքներ են, որոնք չի կարելի նկատի չունենալ, երբ փորձում ենք նշմարել Գագիկ Արծրունու պալատի կառուցման ճարտարապետական նախադրյալները, նրա հնարավոր ձևերը։

Ելնելով Թովմա Արծրունու նկարագրությունից, մենք կարող ենք պատկերել այն որպես մի ամբողջ համալիր, որի հիմնական, կենտրոնական մասն է կազմել ընդունելությունների գլխավոր, գմբեթածածկ դահլիճը։ Կոմպոզիցիոն այս սկզբունքը չի կարող չհիշեցնել մի կողմից՝ վաղ միջնադարյան հայկական պալատները իրենց գմբեթավոր, հազարաշեն ծածկերով, մյուս կողմից՝ Սասանյան Իրանի հայտնի պալատները, որոնց ձևերն իրենց որոշակի ազդեցությունն են ունեցել արաբական խալիֆաթի մի շարք կենտրոնների պալատական շենքերի ձևերի վրա, որտեղ հիմնականը դարձյալ գմբեթավոր դահլիճն էր, նրա առջև ձգվող սյունազարդ տարածության հետ մեկտեղ։

Այս տեսակետից ուշագրավ է VIII դարի դործ հանդիսացող Մշատտայի պալատը, մի հսկա համալիր, որի կենտրոնն են կազմում քառակուսի մեծ բակը և նրա մի կողմին հպված ընդունելությունների դահլիճը։ Վերջինս երկմաս է, բակին հպված մասը սյունազարդ, բազիլիկատիպ է, որի նեղ ճակատային մասին էլ հպված է եռակոնխ, գմբեթածածկ գահասրահը։ Հորինվածքն այս անմիջականորեն առնչվում է Սասանյան Իրանի պալատական կառույցների գահասրահների հետ, նրանց այնքան լավ հայտնի կոնխավոր քառակուսիների ձևերի հետ (Բիշապուր), մի հորինվածք, որը VI դարում լավ հայտնի էր նաև Հայաստանում (Մաստարա)։ Պալատն այս աչքի է ընկնում արտակարգ ճոխ հարդարանքով, ընդ որում առանձնապես ուշագրավ է դարդարուն հորիզոնական գոտին, որտեղ խաղողի որթագալարի և բուսական հյուսածո զարդաքանդակների ֆոնի վրա պատկերված են հերալդիկ դիրքով, դեմ-դիմաց նստած առյուծներ։

Իրենց արտակարգ շքեղությամբ աչքի են ընկնում Կուսեյր-Ամրայի (VIII դ.) պալատը, Կասր-ալ-Հայրի (727) պալատական համալիրները, որոնց հատկապես ներքին տարածությունները մշակված են բուսազարդերով և կենդանիների կռվի տեսարաններով։

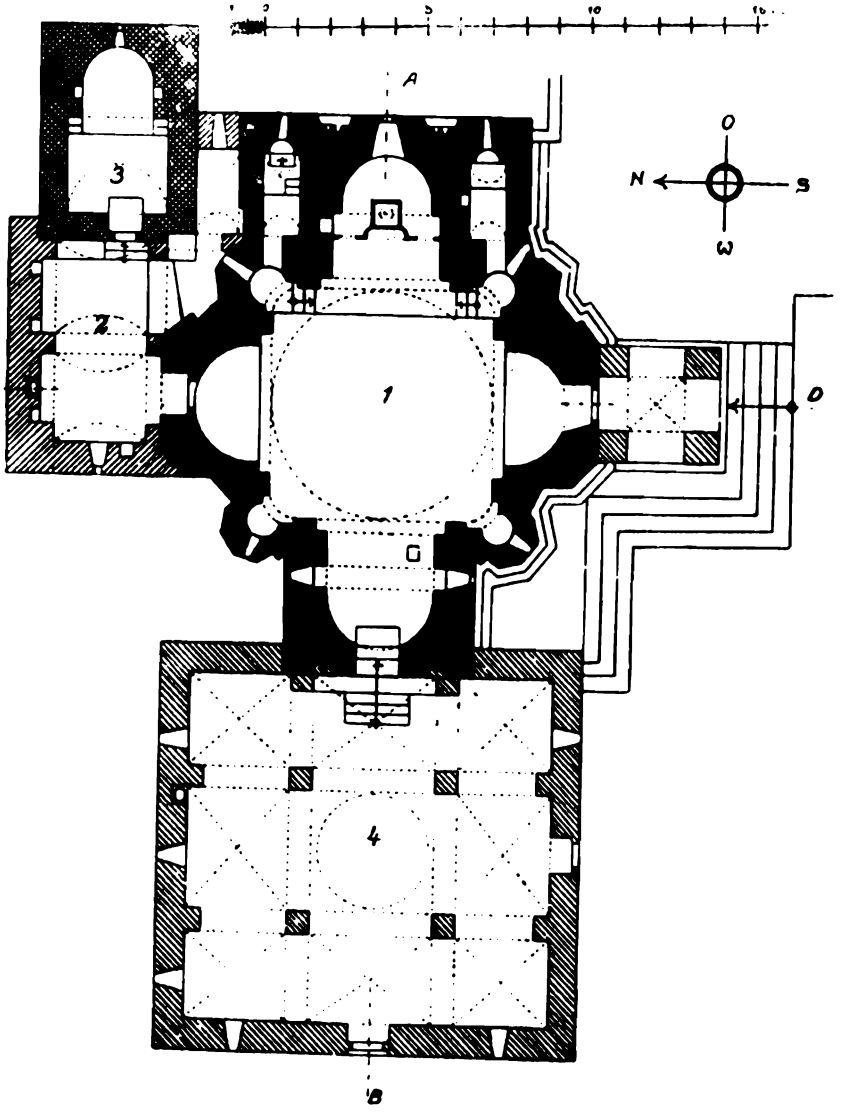
Արևելյան այս թեմաները, որոնք, անշուշտ, լայն դրսևորում էին գտել Գագիկ Արծրունու պալատում, ինչպես ենթադրում է Հ. Օրբելին, իրենց որոշակի նշանակությունն են ունեցել պալատական տաճարի կենդանակերպ քանդակների, կենդանավազքի թեմաների մշակման ժամանակ, կազմելով այնտեղ քիվերի երկայնքով ձգվող և թմբուկի քիվը կազմող գոտիները։ Եվ երբ այս ընդհանուր խորքի վրա նորից ենք անդրադառնում Աղթամարի պալատի՝ Անանուն Արծրունու նկարագրությանը, ապա ակնհայտ է դառնում, որ տաճարի հիմնական մասը կազմող դահլիճը, 40 կանգուն լայնությամբ, 40 կանգուն երկարու-

թյամբ և նույնքան էլ բարձրությամբ, կենտրոնագմբեթ, ճոխ մշակված հորինվածքի ի հայտ գալը Գագիկ Արծրունու նորաստեղծ մայրաքաղաքում բնավ էլ պատահական երևույթ չէր, և եթե այն մի կողմից ուներ դարերի խորքը գնացող արմատներ, մյուս կողմից իր բոլոր արտահայտչական ձևերով նոր ժամանակների գործ էր, նոր ոճական ուղղության արգասիք։

ՊԱԼԱՏԱԿԱՆ ԵԿԵՂԵՑԻՆ

Միջնադարյան քաղաքների միջնաբերդում, թագավորական պալատների տարածքներում կառուցվող եկեղեցիներին միշտ էլ առանձնակի նշանակություն է տրվել։

Մանուելի հաջորդ գործն էր Աղթամարի եկեղեցին, որի մասին Անանուն Արծրունին առանձնակի հիացմունքով է խոսում։ Նկարագրելով արաբների դեմ մղված մարտերում Գագիկ Բագրատունի թագավորի ռազմական հաջողությունները, նա գրում է, թե ինչպես Գագիկ Արծրունին իր զորագնդով հարձակվեց արաբական զուարդ ցեղի մի ամրոցի վրա՝ Աղձնիք նահանգի Կոտոմ գյուղում (Վանա լճից հարավ-արևմուտք), քանդեց ամրոցը, քարերը բարձեց նավերը և լճի վրայով բերեց կղզի՝ իր պալատական եկեղեցին կառուցելու համար։ Նա գրում է, որ տեսնելով «Աղձնիքի իշխանական տան մի ամրոց՝ Կոտոմ անունով գյուղում, որ սեփականել էր զուրարիկ կոչված



Գծ. 1. Տաճարի և հարակից շենքերի հատակագիծը։

ցեղը»... Գագիկը «... իսպառ ջնջեց, կորցրեց, հիմքից տապալեց ամրոցի շինությունը, նրա բարերը բարձեց (նավերը) և բերեց ծովի վրայով, տվեց սուրբ եկեղեցու շինության համար»[31]։

Աղձնիք նահանգը տարածվում է Վանա լճից հարավ-արևմուտք, և դյուրին գործ չէր մեծաքանակ քարերի տեղափոխումը։ «Հսկայական քանակությամբ քարեր նախապես երկանիվ սայլերով տեղափոխում էին ցամաքի վրայով, մոտ հարյուր կիլոմետր երկարություն ունեցող լեռնային դժվարամատչելի ճանապարհներով, նոր սպա Վանա լճի վրայով ուղարկվում էին շինարարության վայրը»[32]։

Քարերի տեղափոխումը նկարագրելուց հետո, Անանուն Արծրունին գրում է, որ «Եվ քանզի ճարտարապետն էր Մանուելը, իմաստությամբ լի և իր գործում զորավոր մի մարդ, որին հիշատակեցինք, հրաշակերտեց եկեղեցին զարմանալի արվեստով։ Կրոնավորը, որին հիշեցինք նախապես, օգնեց նկարելու քարերի վրա ճշգրիտ նըմանությամբ, սկսած Աբրահամից ու Դավիթից մինչև մեր տեր Հիսուս Քրիստոսը։ Հորինեց նաև մարգարեների և առաքյալների դասերը, զարմանալի տեսքով, ըստ յուրաքանչյուրի դիրքի։ Եկեղեցու շինվածքի շարքերում ստեղծագործեց, շարակարգեց երեների խումբը և թռչունների երամները, ինչպես նաև գազանների, խոզերի ու առյուծների, ցուլերի ու արջերի խմբերը, քանդակազարդված միմյանց դեմ-դիմաց, հիշեցնելով ապրելու համար նրանց կռիվը, ինչը ըղձալի է իմաստուններին։ Եկեղեցու իրանը գոտևորեց գովեստի արժանի շրջանակով, որը զարդարեց նուրբ կտրվածքներով, վրան նկարեց խաղողի որթեր, այգեգործների, գազանների ու սողունների հետ միասին, նրանց կերպարանքը այլևայլ զանազանությամբ ամեն մի մասում նմանվում է իր տեսակին։

Չորս կողմերից, սուրբ խորանների վերևում, ճշգրտորեն նկարեց չորս ավետարանիչների պատկերները, որոնք արժանավորապես սուրբ եկեղեցու ուրախության պսակն են և ավելի բարձր են, քան բոլոր սրբերը»[33]։

Այնուհետև նա գրում է, որ Մանուելը տաճարի արևմտյան ճակատին պատկերեց փրկչին, որի դիմաց էլ, «... ճշգրիտ նմանությամբ հորինեց նաև Գագիկ արքայի փառահեղ պատկերը, որը հպարտ հավատքով բարձրացրել է եկեղեցին բազուկների վրա, ինչպես մանանայով լի ոսկեսափոր կամ որպես անուշահոտությամբ լցված ոսկե տուփ։ (Գագիկը) տիրոջ առաջ կերպագրված է այնպես, որ ասես թողություն է խնդրում իր մեղքերի համար...

Դարձյալ խորանի հարավային կողմից, եկեղեցու դռան ետևում, հորինեց գահի տեղ, որը բարձրից դեպի ներքև է իջնում կամարաձև աստիճաններով, հեռու մարդկանցից... Իսկ սուրբ խորանի ներսի կողմը հրաշալիորեն կարգավորեց նկարապաճուճ գույներով, արծաթապատ դրոներով և լի ոսկեհուռ զարդերով, ոսկեզօծ պատկերներով, պատվական ակներով, մարգարտահյուս զարդերով և պես-պես, երևելի ու պայծառ սպասքով»[34]։

Մեզ չի հասել տաճարի շինարարական արձանագրությունը, և չկա նրա կառուցման թվադրության մասին ժամանակակից պատմիչների մոտ որևէ հիշատակություն, որտեղ նշված լիներ կառուցման տարին։

Ուսումնասիրողները սովորաբար ելնում են XVIII—XIX դդ. մեզ հասած մի ձեռագրից, որն, ըստ էության, Աղթամարի կաթողիկոսների ցուցակն է, և այստեղ էլ նշված է նրա ժամանակը՝ 915—921 թթ.[35]։ Այս առումով որոշակի հետաքրքրություն է ներկայացնում XVII դարից մեզ հասած մի հիշատակություն։ Դա Դավիթ Բաղիշեցու ժամանակագրության մեջ պահպանված տեղեկությունն է, որտեղ կարդում ենք. «Եւ Գագիկ նոր թագաւոր, որ ի Յարծրունեաց, շինեաց յԱղթամար կղզին եկեղեցի՝ յանուն սրբոյ խաչին թվին ՅԿԵ (916)»[36]։

* * *

Ըստ իր հատակագծային հորինվածքի, տաճարը մոտենում է Հռիփսիմեի տիպի կառույց-

---

31 «Թովմա Արծրունի և Անանուն...», էջ 300։

32 Վ. Վարդանյան, Վասպուրականի Արծրունյաց թագավորությունը, Երևան, 1969, էջ 141։

33 «Թովմա Արծրունի և Անանուն...», էջ 300։

34 Նույն տեղում, էջ 301։

35 Ե. Լալայան, Վասպուրականի նշանավոր վանքերը. Աղթամարի Սուրբ Խաչ վանքը, «Ազգագրական հանդես», N 12, 1910, էջ 203։

36 Վ. Հակոբյան, Մատենադարանի ձեռագրերի ցուցակ, հատ. II, Երևան, 1956, էջ 337։

ներին, թեև այնտեղ էական փոփոխությունների են ենթարկվել անկյունային մասերը, իսկ ծավալային կոմպոզիցիան մշակվել է խաչաձև տաճարների տարածական սկզբունքների համապատասխան։ Այս ամենը բերել է նրան, որ արտաքին ճակատները ստացվել են խիստ մասնատված, և խաչաթևերի անկյուններում վեր են խոյանում բազմանիստ, նեղլիկ, աշտարականման հավելվածներ։ Կառուցվածքը պսակվում է լայնանիստ, ներսից շրջանաձև, իսկ արտաքինից 16 նիստ ունեցող թմբուկով։

Արտաքին ծավալների նման մասնատվածությունը, անշուշտ, իր անմիջական կապն ունի քանդակագործական այն հոյակերտ, մեծ հետաքրքրություն ներկայացնող համակարգի հետ, որը երեք գոտիներով շրջանցում է կառուցվածքը, արտակարգ հմայք և շքեղություն հաղորդելով տաճարին։ Տեղավորված տաճարի տարբեր նիստերի վրա, այդ բարձրաքանդակներն արևի շարժման հետ միասին ամեն անգամ տարբեր ձևով էին լուսավորվում, և երբ փոխվում էր արևի դիրքը, շեղվում էին ճառագայթները, և այն քանդակները, որոնք քիչ առաջ հիանալի լուսավորված էին, աստիճանաբար թաղվում էին ստվերի մեջ, և արևի ճառագայթները նորերն էին կարծես հայտնաբերում, և մի նոր խումբ էր կարծես բոցավառվում արևի լույսի տակ։ Եվ այսպես շարունակ, առավոտից մինչև երեկո, արևելքից մինչև արևմուտք տաճարի բազմանիստ ելուստներն ու նրանց երիզող խորշերը, նրանց վրա արված քանդակներն անընդհատ շարժման մեջ էին կարծես, և տաճարը օրվա ամեն մի ժամին, ամեն մի պահին իր ուրույն տեսքն ուներ, իր յուրովի հմայքը։ Մյուս կողմից ակնհայտ է այն սերտ կապը, որ կա ճարտարապետական ձևերի և այս քանդակագործական համակարգի միջև, ակնհայտ է նրանց փոխադարձ պայմանավորվածությունը։ Պարզ է դառնում, որ չի կարելի հասկանալ Աղթամարի ճարտարապետական հորինվածքն առհասարակ, մշտապես աչքի առաջ չունենալով այս բարձր քանդակագործական սիստեմը, որն անխզելի սինթեզի մեջ է տաճարի ճարտարապետական ձևերի հետ, և որտեղ շատ հարցեր լուծվել են, ելնելով այդ սինթեզի պահանջներից։ Վերը նշվեց այն որոշակի առնչությունը, որը կար Աղթամարի տաճարի և հռիփսիմեատիպ տաճարների ձևերի միջև։ Այս բանն, անշուշտ, պատահական չէր։ Ինչպես ցույց են տվել ուսումնասիրությունները, հռիփսիմեատիպ կառույցները լավ հայտնի էին Վասպուրականում թե՛ VII և թե՛ X դդ.։ Այդպիսին էին Զորադիրը, Արծվաբերդը, Վարագավանքը (գծ. 2)։

Սակայն իր հատակագծային և ծավալային ձևերով Աղթամարն առանձնակի մոտ է Վասպուրականի Աղբակ գավառում գտնվող Զորադիր եկեղեցուն։ Թեև այս հուշարձանի գոյությունը հայտնի էր վաղուց, սակայն ուսումնասիրության առարկա դարձավ միայն վերջերս, երբ իտալական էքսպեդիցիան այցելեց Վասպուրականի մի շարք հուշարձաններ, հրատարակվեցին հոդվածներ, իսկ Թոմազո Ֆրատադոկին մի առանձին մենագրություն նվիրեց այս կառույցին[37], թվագրելով այն VII դարի առաջին կեսով։

Հուշարձանն իսկապես նշանակալից հետաքրքրություն է ներկայացնում, և եթե իր հատակագծային ձևերով նա որոշ չափով հեռանում է վաղ միջնադարյան նույնատիպ հորինվածքներից, բայց և այնպես նրա ճարտարապետական ձևերն ակնհայտորեն խոսում են ոճական նույն ուղղության, նույն շրջանի մասին, և բոլոր հիմքերը կան այն թվագրելու VII դարի երկրորդ քառորդով։

Այս առումով չի կարելի համաձայնվել Պաոլո Կունեոյի հետ, որը հուշարձանը համարում է VI դարի գործ և նույնիսկ նախատիպ հռիփսիմեատիպ հուշարձանի համար։ Մինչդեռ ակնհայտ է, որ այստեղ գործ ունենք Հռիփսիմեի հորինվածքի պարզեցման հետ, հանգամանք, որն այնքան ակնհայտ է նրա հատակագծային ձևերում և է՛լ ավելի ցայտուն է դրսևորվում կոնստրուկտիվ հանգույցներում, հատկապես անկյունային շրջանաձև խորշերի տրոմպային փոխանցումներում։

Հռիփսիմեում վերջիններս միանգամայն տրամաբանական են, և մշակված զգալի թռիչքներ ծածկելու համար, աչքի են ընկնում կոնստրուկտիվ ձևերի համոզիչ լուծումներով։ Այստեղ, Զորադիրում խորշերի անհամեմատ փոքր չափերի պայմաններում նրանք կորցրել են իրենց

[37] Paolo Cuneo, L'Eglise de S. Etchmiatsine a Soradir dans le Vaspurakan „Revue des E'tudes Arméniennes" vol V, Paris, 1968 p. 91. *Tommaso Breccia Fratadocchi*, La Chiesa di S. Ejmiacin a Soradir, Roma, 1971.

կոնստրուկտիվ նշանակություն և վերածվել ըստ էության դեկորատիվ զարդաձևի։ Տարակույս չի կարող լինել, որ ոչ թե Հռիփսիմեն է կրկնել Զորադիրին, այլ, ընդհակառակը։ Մույթերի իմպոստները վերցված են ինչ-որ հին շենքից։ Լուսամուտների պսակների զարդաձևերը բնորոշ են VII դարի կեսերի համար։

Ընդունելի է Թոմազո Ցրատադոկիի դրույթն այն մասին, որ Զորադիրը ոչ այլ ինչ է, քան հնում այնքան լավ հայտնի Արծրունյաց իշխանական տան տոհմային դամբարանի Ս. Խաչ անունը կրող եկեղեցին։ Այդ եկեղեցու մասին ունենք մատենագրական մի շարք խիստ կարևոր վկայություններ։ Այսպես, Թովմա Արծրունին հիշատակում է, որ դեռևս IX դարում այդ տոհմային դամբարանում են թաղվել Արծրունյաց տոհմի մի շարք նշանավոր ներկայացուցիչներ (Դուրգեն Արծրունի՝ Աշոտ Արծրունու հայրը)։ 885 թ. այստեղ է թաղվում Արծրունյաց տեր Դերենիկ իշխանը (Գագիկ թագավորի հայրը), իսկ մեկ տարի հետո նրա կինը՝ Սոփի իշխանուհին։ Տարբեր առիթներով նրանց որդիներն ագարակներ և այլևայլ հարստություններ են նվիրել այս նշանավոր վանքին։ 904 թ. այստեղ է թաղվում Դերենիկ իշխանին հաջորդած նրա ավագ որդին, Աշոտ Արծրունին։

Այս պայմաններում միանգամայն տրամաբանական է, որ Գագիկ Արծրունի թագավորը Աղթամարում նորակառույց տոհմային տաճարի ձևերը ձգտեր նմանեցնել Արծրունյաց իշխանական տան տոհմային դամբարանի ձևերին, Աղթամար տեղափոխեր այդ հին սրբավայրի ավանդական փառքը։ Այդ մասին են վկայում ոչ միայն երկու հուշարձանների միմյանց այնքան մոտ հատակագծային ձևերը, այլև այն, որ Աղթամարի տաճարի Ս. Խաչ անունն անգամ կրկնում է հնավանդ սրբավայրի անվանակոչումը։

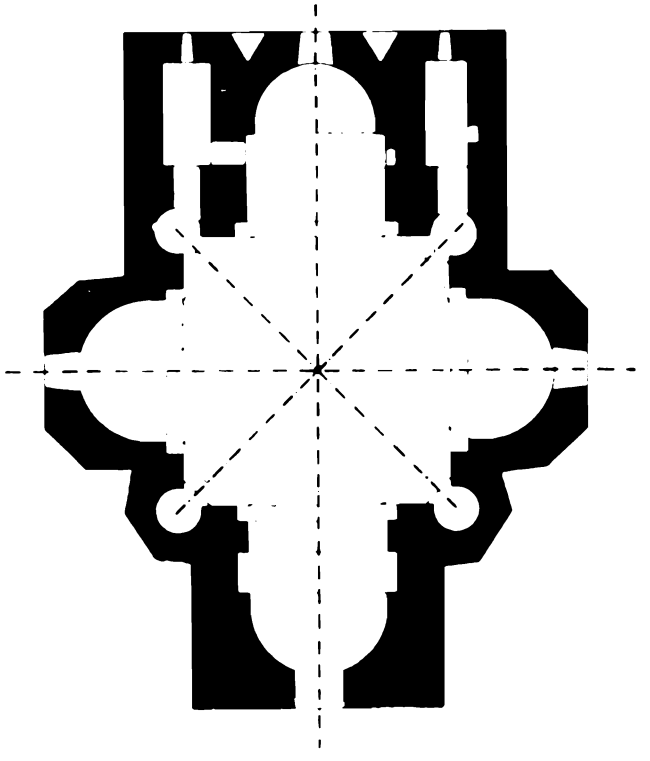
Սակայն միաժամանակ պետք է նշել, որ Մանուելը չգնաց պարզ ընդօրինակման ճանապարհով, այլ ստեղծեց մի հորինվածք, որն իր բոլոր ձևերով պետք է համահնչուն լիներ նոր տաճարը շրջանցող քանդակագործական մեծ համակարգին, և կառույցի ճարտարապետական ձևվերը պետք է անքակտելի սինթեզի մեջ լինեին նրա ճակատների պատկերաքանդակային գոտիներին։ Անշուշտ, այդ է պատճառը, որ Զորադիրի համեմատությամբ Աղթամարում աբսիդներն ավելի փոքր ելուստ ունեն, շատ ավելի են նրանց արտաքին նիստերը և բեկբեկուն անցումները։ Այստեղ անհամեմատ ավելի են դուրս բերված և շեշտված անկյունային խորշերի բազմանիստ ելուստները, որոնց նիստերն ի սկզբանե նախատեսված են եղել նրանց վրա բարձրաքանդակներ տեղավորելու համար։ Մյուս կողմից ակնհայտ է նաև Զվարթնոցի որոշակի ազդեցությունը։ Չպետք է մոռանալ, որ երբ կառուցվում էր Աղթամարը, կանգուն էր Զվարթնոցը, մի տաճար, որն իր արտակարգ հարուստ մշակումով անջնջելի տպավորություն էր թողել ժամանակակիցների վրա։ Դժվար չէ նկատել այն որոշակի ազդեցությունը, որն ունեցել է VII դարի այդ հոյակերտ կառույցը Աղթամարի զարդագոտիների տեղաբաշխման հարցում, զարդագոտիներ, որոնց նախատիպը առկա է Զվարթնոցի նոան և խաղողի շքեղ զարդագոտու ձևերում։ Այդ գոտին շրջանցում էր նշանավոր տաճարի բոլոր ճակատները, արտակարգ հմայք և շքեղություն հաղորդելով նրան։ Եվ ճիշտ այնպես, ինչպես Զվարթնոցի բազմանիստ ծավալի հետ լիովին համահնչուն էր այն գոտկող զարդագոտին, այդպես էլ Աղթամարի բեկբեկուն ելուստները հիանալի հնարավորություններ էին ստեղծում բարձրաքանդակների տեղաբաշխման համար։

* * *

Ըստ իր հատակագծային հորինվածքի, Աղթամարի տաճարը մի տետրակոնխ է, որտեղ կենտրոնական քառակուսու հիմնական առանցքներով դասավորված են չորս, բավական լայն աբսիդներ։ Աբսիդների միջև տեղավորված են չորս, հատակագծում 3/4 շրջան կազմող հենախորշ-նախամուտքեր, որոնցից արևելյանների մեջ բացվում են դեպի արևելակողմի ավանդատները տանող դռները (գծ. 1)։ Բուն ավանդատների ձևերն ինչպես Զորադիրում, այնպես էլ այստեղ արմատապես տարբեր են Հռիփսիմեի տիպի հուշարձանների անկյունային սենյակների ձևերից։ Աղթամարում արտաքին ճակատներում ցայտուն կերպով դրսևորված է ներքին քառաթև հորինվածքը, և դրան համապատասխան էլ արևվելյան ավանդատներն ունեն երկայնական, ձգված համաչափություններ։ Նրանք ունեն նաև իրենց փոքրիկ աբսիդները և լուսավորվում են արևելյան կողմում բացվող ցածրադիր, նեղ բացվածքների միջոցով։ Տաճարի ներքին տարածքի վրա գերիշխում է գմբեթի ծավալը, որը օրգանա-

կան միասնության մեջ է չորս արտիզների վերա-
ւլաց ծավալների հետ։ Անկյունային 3/4 խորշերը,
մեկ մետր տրամագծով, բուն էության, ոչ մի
կոնստրուկտիվ նշանակություն չունեն։ Նրանք
կարծես մի վերհուշ են VII դարի լայն խորշերի,
որոնք այնքան տպավորիչ էին հնավանդ այդ մեծ
տաճարներում։

Այն տպավորությունն է ստացվում, որ արե-
վելակողմի այս խորշերն Աղթամարում արված
են արևելյան ավանդատներն անցնելու համար
միայն, իսկ նույնատիպ խորշերի կրկնումն
արևմտյան կողմում ոչ այլ ինչ է, քան հատա-



Գծ. 2. Ջորագիր եկեղեցու հատակագիծը (VII դ.)։

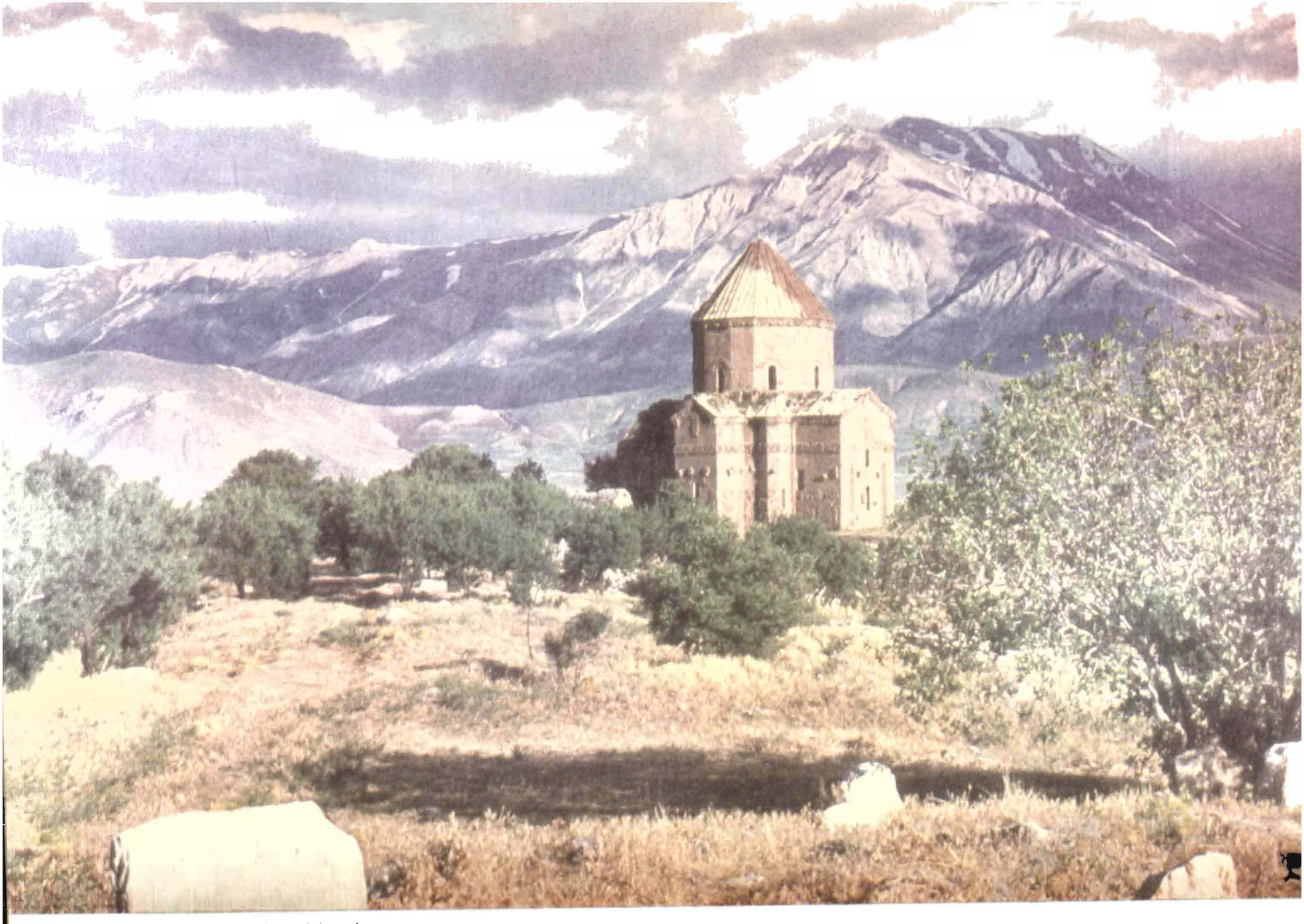
կագծային ձևերի սիմետրիկ լուծման արգասիք
(գծ. 1)։ Վերջիններս, ըստ էության, անհրաժեշտ
էին արտաքին ճակատներում բնկբնկուն եղրա-
ձևերով աշտարականման ելուստներ ստանալու
համար, որոնց նիստերն այնքան հարմար էին
պատկերագրական տեսարաններ տեղավորելու
համար։ Տաճարի ներքին հորինվածքում արտա-
կարգ նշանակություն ունի նրա հարավային աբ-

սիդում տեղավորված վերնահարկը, որը նպակի
նման է հայկական հարտարապետության մեջ
առհասարակ։ Համանման բան չենք տեսնում և ոչ
մի այլ հուշարձանում։ Այստեղ, հարավային աբ-
սիդի բարձրության կեսի վրա արված է ևս մի
գմբեթարդ, որի վերին հարթ տարածության վրա
տեղավորված է Գագիկ Թագավորի անձնական
օթյակը։ Այն ունի իր առանձին մուտքը, տեղա-
վորված գետնից մոտ 5,5 մ բարձրության վրա,
ընդ որում մուտքից աջ ու ձախ և նրանից վեր
տեղավորված են լուսամուտները։ Բուն վերնա-
հարկը տաճարից անջատված է բավական բարձր
(1,30 մ բարձրություն ունեցող) բազրիքով, որն,
ըստ էության, մի ոչ բարձր պատ է, նրա մեջ
արված հինգ կամարակապ սլացիկ բացվածք-
ներով։ Անշուշտ, իրավացի է Հ. Օրբելին, երբ
նշում է, որ բազրիքի անսովոր բարձրությունը
ոչ միայն պետք է ապահովեր և կանխեր որևէ
դժբախտ դեպք, այլև անտեսանելի դարձներ նրա
ետևում նստած մարդկանց։ Թագավորական այս
գահավորակի դեպի տաճարն ուղղված ճակատը
մշակված էր վեց խիստ ուշագրավ պահպանիչ
խորհրդանշային պատկերաքանդակներով, որոնք
անմիջականորեն առնչվում են տաճարի ճակատ-
ները շրջանցող պահպանիչ խորհրդանշանների
դոտու թեմատիկայի հետ (գծ. 3)։

Հաղիվ թե կարելի լիներ կասկածել, որ
միջնադարյան Հայաստանում ֆեոդալական վեր-
նախավի բարձրաստիճան ներկայացուցիչներն
ունեցել են իրենց հատուկ տեղերը տաճարներում,
բեև մեզ հասած օրինակները չեն անցնում հա-
տուկենտ փաստերից։ Հին շրջանից կարելի է
նշել Քասաղի բազիլիկայի արևմտյան մուտքը
հատակից 1,25 մ բարձր տեղավորված լինելու
հանգամանքը, որը տրամաբանական է դարձնում
ներսում նույն բարձրության վրա գտնվող հար-
թակ-գահավորակի հնարավորությունը[38]։

Աղթամարին անմիջապես նախորդող շըր-
ջանից նշենք Սևանի Առաքելոց եկեղեցու (874)
հյուսիսարևմտյան անկյունում կառուցված սեն-
յակը, որն իր առանձին մուտքն ուներ դրսից և
հաղորդակցվում էր եկեղեցու ինտերիերի հետ մեկ
կամարակապ բացվածքով։ Ըստ ավանդության

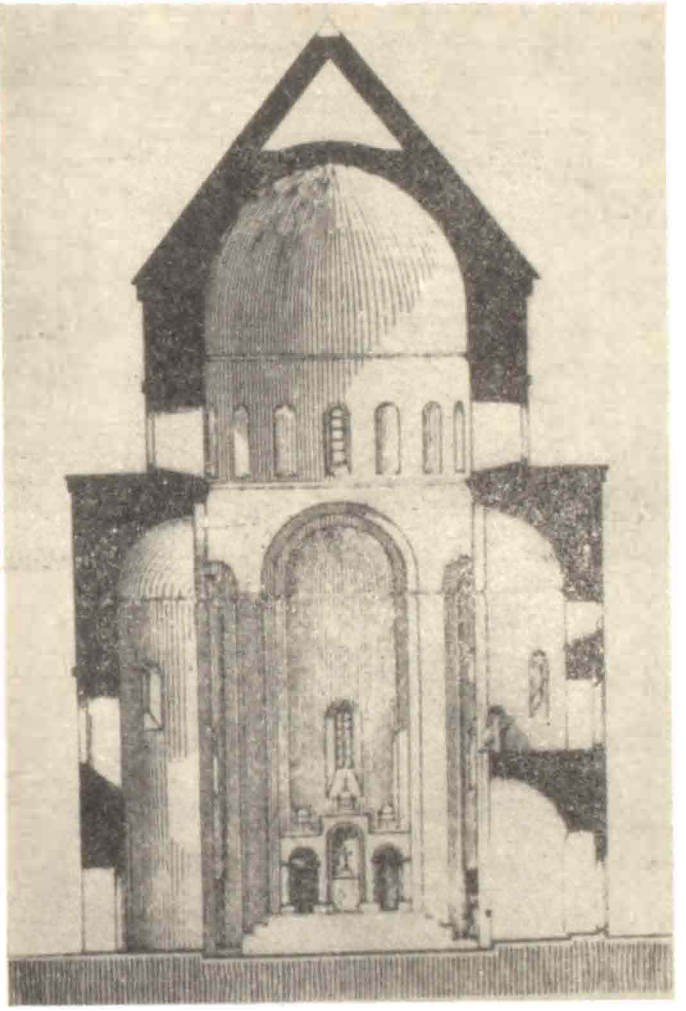
[38] Ա. Սահինյան. Քասաղի բազիլիկայի ճարտարապետու-
թյունը, Երևան, 1955, էջ 30։



Տաճարի բեղմնավոր տեսքը ծլուսիա-սարեսատրից

այստեղ էր լսում ժամասացությունը եկեղեցու կտիտորը՝ իշխանուհի Մարիամը[39]։ Փաստորեն ճարտարապետական նույն այս ձևի մի դրսեվորումն ենք տեսնում 1201 թ. Զաքարե և Իվանե իշխանների կողմից կառուցված Հաոիճի եկեղեցում, որտեղ արևմտյան ավանդատների երկրորդ հարկերը փոխարինված են բաց սյունասրահներով։

տասխան կամարակապ աստիճաններ։ Նա գրում է. «Դարձյալ խորանի հարավային կողմից, եկեղեցու դռան վերևում, հորինեց գահի տեղ, որը բարձրից ներքև է իջնում կամարաձև աստիճաններով, որպեսզի դառնա թագավորի աղոթքի տեղը հեռու մարդկանցից, որով նա կլինի իր մտքերի հետ և անզբաղապես կխոսի աստծո հետ»[40]։



ԴԺ. 3. Կտրվածք հյուսիսից հարավ։

Ինչպես նշում է Անանուն Արծրունին, Գագիկ արքայի վերնահարկը իր առանձին մուտքն է ունեցել դրսից, դևպի ուր տարել են համապա-

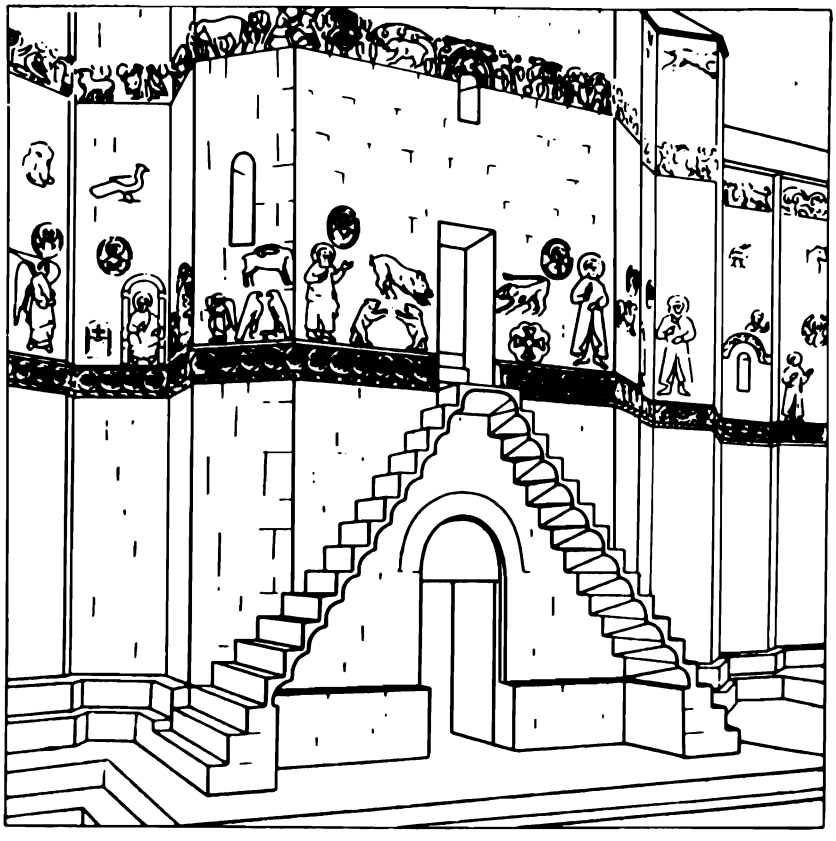
Դժբախտաբար, այս աստիճաններն իսպառ քանդվել են XVIII դ., այդ նույն տեղում զանգակատուն կառուցելու հետևանքով։ Հ. Օրբելին վերականգնում է այս աստիճանների նախնական

[39] Ստ. Մեծոպկանյան, Հայկական ճարտարապետության Սյունիքի դպրոցը, Երևան, 1960, էջ 35։

[40] «Թովմա Արծրունի և Անանուն...», էջ 301։

տեսքը, ելնելով XIV դ. երկհարկ դամբարանակեղեցիների դեպի երկրորդ հարկը տանող աստիճանների ձևերից[41], թվում է, որ նման վերակազմության հետ չի կարելի համաձայնվել և ահա թե ինչու։ Բանն այն է, որ տաճարի հարավային խաչաթևի կենտրոնական նիստի լայնությունը շատ փոքր է, և աստիճանները եթե տեղավորվեին միայն այդ նիստի սահմաններում, կունենային արտակարգ ուժեղ թեքություն և նրանցով պարզապես հնարավոր չէր լինի բարձրանալ։ Պատահական չէ, թնավ, որ Հ. Օրբելու վերակազմության մեջ 17 աստիճանից 7-ը դուրս է

Սակայն բանն այն է, որ տեղում չկա նման աստիճանների գոյությունը հաստատող և ոչ մի հետք։ Եթե կարելի է ենթադրել, որ ավելի վեր դասավորված աստիճանները (թվով տաս) քանդվել են, և նրանց հետքերն էլ ծածկվել են XVIII դարում ավելացված զանգակատան պատերով, ապա չէ՞ որ կողային նիստերի թեք հարթությունների վրա, հարթություններ, որոնք այժմ էլ շատ լավ դիտվում են, չկա աստիճանների և ոչ մի հետք, և պատն այստեղ մեզ է հասել առանց որևէ փոփոխության, մի բան, որը լավ երևում է լուսանկարներում։ Այս ամենից դժվար չէ կռահել,



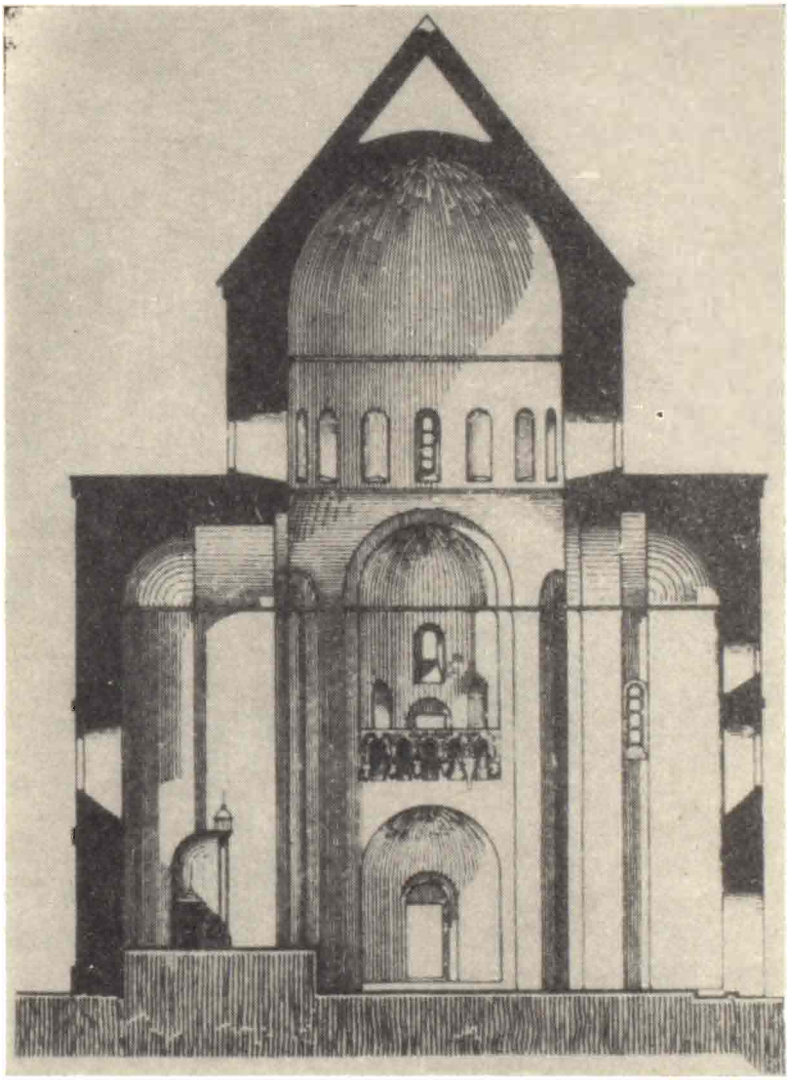
Գծ. 4. Տաճարի մուտքի վերակազմությունն ըստ Հ. Ա. Օրբելու։

բերված նիստի սահմաններից (գծ. 4)։ Նրանք իրենց մի ծայրով խրվել են կենտրոնական խաչաթևի կողային թեքադիր հատվածների մեջ, ընդ որում ցած իջնելու հետ մեկտեղ նրանք լայնանում են, և ամենաներքևի աստիճանները միաձուլվել են երկաստիճան որմնախարիսխի հետ։

որ այս աստիճանները կամ պարփակվել են միայն կենտրոնական նիստի սահմաններում (մի բան, որը, ինչպես նշվեց, պարզապես հնարավոր չէր խիստ մեծ թեքության պատճառով), և կամ նրանք ունեցել են մեկ այլ հորինվածք և հպված չեն եղել պատին։ Այս առնչությամբ որոշակի հետաքրքրություն է ներկայացնում Անանուն Արծ-

41 И. А. Орбели, նշվ. աշխ., էջ 74։

րունու հիշատակությունը, ուր ոչ մի խոսք չկա երկու աստիճանների մասին. այն վերից վար է իջնում, կազմելով մի կամար։ Այս ամենից հետո դժվար չէ տեսնել, որ Նորավանքի երկհարկ դամբարան-եկեղեցու աստիճանների ձևերը ոչ մի կերպ չեն կարող ելակետ հանդիսանալ Աղթամարի վերնահարկը տանող աստիճանների վերակազմության գործում։ Մեր կարծիքով, Մանուելն նաև հնարավորություն էր տալիս մուտք ունենալ նաև տաճարի հարավային խաչաթևի ներքևի մասում։ Նման լուծման դեպքում հնարավոր էր ապահովել աստիճանների ոչ միայն անհրաժեշտ լայնությունը, այլև հասնել համեմատաբար ոչ մեծ թեքության, ստեղծել իսկապես «թագավորական» մի մուտք՝ վայել երկրի հզոր տիրակալին։ Նման աստիճաններ հայտնի են հայկա-



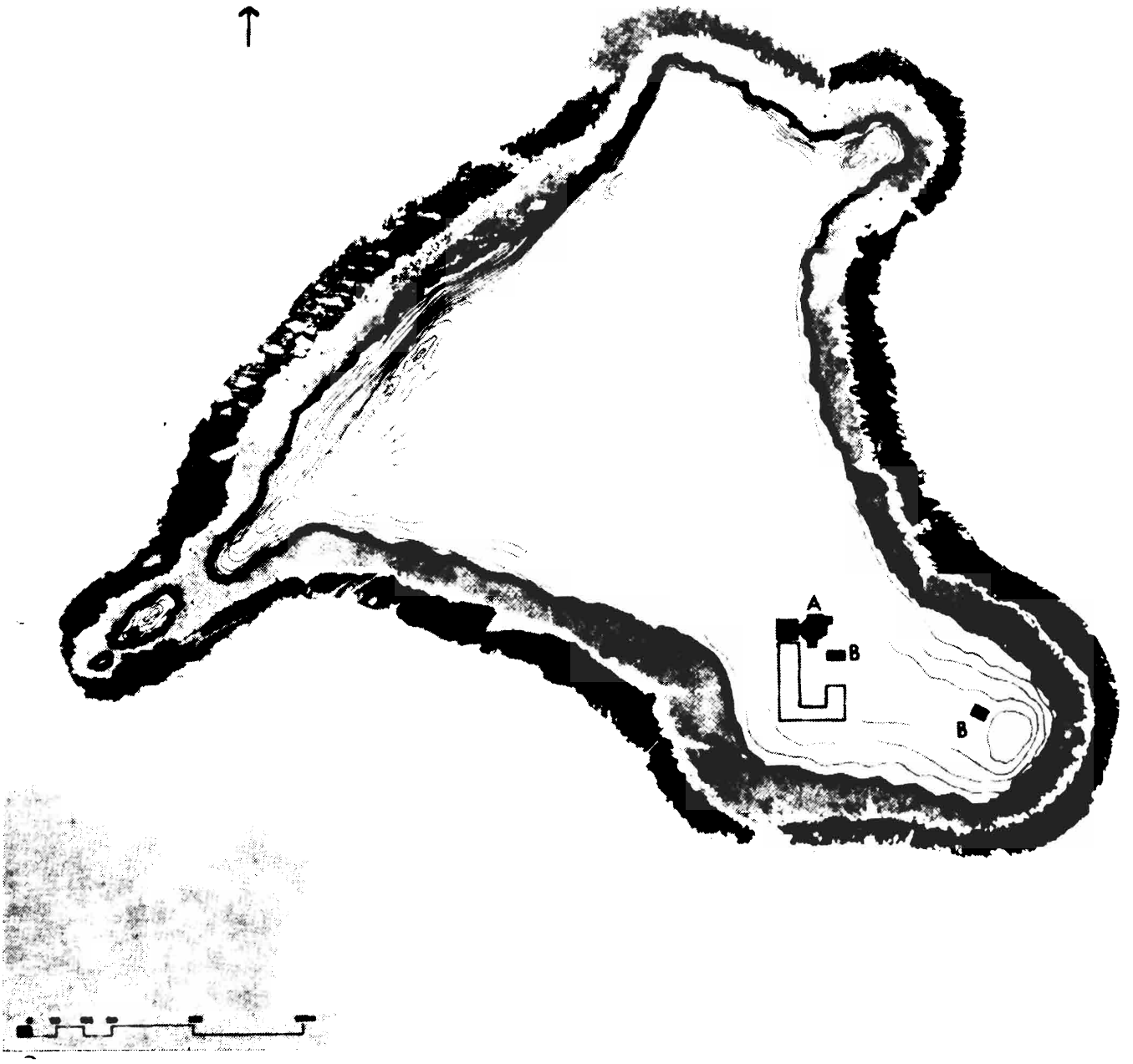
Դծ. 5. Տաճարի կտրվածքը արևելքից արևմուտք։

այստեղ գնացել է շատ ավելի պարզ և հստակ ճանապարհով՝ կիսակամար հպելով եկեղեցու պատին, նրա վրա տեղավորելով դեպի վեր տանող աստիճանները։ Նման լուծումը միաժամանակ ճարտարապետության մեջ թե՛ ավելի վաղ շրջանում և թե՛ Աղթամարին անմիջապես հաջորդող շրջանից։ Ավելի վաղ հուշարձաններից նշենք Օձունի, Աղուդիի մոնումենտների լայն

աստիճանները, որոնք ոչ այլ ինչ են, քան երկհարկ դամբարանների վերին հարկերը տանող աստիճանների արձագանքներ։ Ավելի ուշ շրջանից (XI դ.) նշենք Վահանավանքի երկհարկ դամբարան-եկեղեցու համեմատաբար լայն, ոչ մեծ թեքություն ունեցող աստիճանները։

* * *

Բարեբախտաբար տաճարը մեզ է հասել առանց լական վերափոխումների։ Վերակառուցումները վերաբերում են հիմնականում նրա ծածկերին, ինչ որում առավել լականը արևելյան



Հծ. 6. Աղթամար կղզու հատակագիծը ըստ Հ. Ա. Օրբելու

խաչաթևի ավանդատների ծածկերի բարձրացումն էր. և ամբողջ խաչաթևը մեկ ընդհանուր, երկլանջ ծածկի տակ առնելը։ Ըստ Հ. Օրբելու վերափոխվել է նաև գմբեթի ծածկը, որը հնում, նրա կարծիքով, հար և նման VII դ. ընդհանրացած ձևերի, ծածկված է եղել կղմինդրով և ունեցել սֆերիկ եզրաձև։

Այս հարցում Հ. Օրբելու համար ելակետ է ծառայել տաճարի մոդելը։ Նա դեռևս 1912 թ. մի առանձին հոդված էր հրատարակել Աղթամարի տաճարի գմբեթի սկզբնական ձևերի մասին։

Ուսումնասիրելով մոդելը և հատկապես նրա գմբեթի սֆերիկ եզրաձևը, Հ. Օրբելին եզրակացնում է, որ այստեղ պահպանվել է տաճարի սկզբնական կոմպոզիցիային յուրահատուկ լուծումը, իսկ գմբեթի այժմյան կոնաձև վեղարը հետագայի գործ է։ Հ. Օրբելու այս դրույթը միանգամայն տրամաբանական է, մանավանդ որ տեղեկություններ են պահպանվել IX—X դդ. սահմանագծում կառուցված մի շարք եկեղեցիների կղմինդրյա ծածկերի մասին (Շիրակավան, Օղուղլի)։ Այդ մասին է խոսվում նաև հարավային ճակատի վրա պահպանված արձանագրության մեջ, որը հանգամանորեն վերլուծում է Հ. Օրբելին։ Նրա կարծիքով, այդ վերափոխումը կատարվել է 1325 թ.։ Այդ մասին տաճարի հարավային պատի վրա, որթագալարի գոտու մոտ փորագրվել է հատուկ արձանագրություն։ Հ. Օրբելու կարծիքով, վերանորոգման ժամանակ որթագալարի գոտում մի քանի եղծված քարեր նույնպես փոխարինվել են նորերով։ Սակայն ո՛չ Հ. Օրբելին, ո՛չ էլ Ս. Տեր-Ներսեսյանը չեն նշում արևելյան խաչաթևի ավանդատների ծածկերի վերակառուցման փաստը, մի բան, որն ակնհայտ է լուսանկարներում։ Այստեղ ուժեղացվել են ավանդատների ծածկերի թեքությունները, հանվել է հին ծածկը և նոր ծածկ ավելացվել, ամենայն հավանականությամբ, նրա տակ թողնելով արևելյան խաչաթևի վերին հատվածի արևմուտք-արևելք ուղղված հորիզոնական քիվերը և նրանց վրա եղած բարձրաքանդակները[42]։

Այս ամենի հետ միասին տաճարն ամբողջությամբ տոգորված է ճարտարապետական ձևերի որոշակի միասնությամբ և, խարսխված ավանդական լուծումների վրա, որը նոր էջ է բացում հայկական ճարտարապետության ձևերի զարգացման բնագավառում։ Այն մարմնավորում էր ոճական նոր ուղղության կազմավորման աստիճաններից մեկը, երբ զգալիորեն նրբացել էին ձևերը, իսկ համաչափությունները դարձել սլացիկ։

Այս մոտեցումը, մշակված IX—X դդ., իր զարգացումն ապրեց հետագա դարերում, X դ. առաջին կեսում (Բյուրական, Սանահին) և ի վերջո պսակվեց Անիի Մայր տաճարի, Գագկաշենի, Մարմաշենի հոյակերտ հորինվածքներում։ Թեև երկրի հյուսիսում, Արարատում, Շիրակում և Տաշիր-Զորագետում որոշակի կարելի է նշմարել ոճական նոր ուղղության դրսևորումները, ապա հարավային նահանգներում և Արևմտյան Հայաստանի շատ շրջանների ճարտարապետական մշակույթի մեր իմացության այժմյան պայմաններում (երբ այդ շրջանները պարզապես անմատչելի են, իսկ զգալի քանակությամբ առաջնակարգ կոթողներ միտումնավոր քանդվել են) խիստ դժվար է խոսել ոճական նոր ուղղության այս շրջանների առանձնահատկությունների մասին։

Մյուս կողմից, հազիվ թե կարելի լինի կասկածել, որ Մանուելի և նրա դպրոցի գործերը Գագիկ արքայի և նրա հետնորդների շինարարական ակտիվ գործունեության պայմաններում (այս մասին կան տոհմային պատմիչների ուղղակի վկայությունները) կարող էին սահմանափակվել միայն Աղթամարով։

Աղթամարի տաճարը չէր կարող ո՛չ առաջինը լինել և ո՛չ էլ վերջինը։ Անկախ այն բանից, որ Աղթամարում առկա էին առանձնակի պայմաններ, և այն հանդիսանում էր պալատական եղակի տաճար, նույն Արծրունիների կողմից նահանգի նշանավոր կենտրոններում կառուցված հուշարձանները պետք է դրսևորեին ոճական նույն ուղղությունը, թեև նրա կազմավորման առաջին շրջանը բնորոշող հուշարձաններ, որոնք անգնահատելի արժեք պիտի ներկայացնեին վասպուրականի, թեև Մանուելի գեղարվեստական դպրոցի զարգացման ուղիները որոշելու համար։

Դպրոցն այդ, որից մեզ է հասել նրա առա-

---

[42] XIII—XIX դդ. ընթացքում տաճարը շրջապատվել է այլևայլ կառույցներով (մատուռներ, գավիթներ և այլն), որոնք մեծապես վնասում են հուշարձանի ճարտարապետական արտահայտչականությանը, և այն այժմ ամբողջապես դիտելի է արևելյան և հարավային կողմերից միայն։

վել նշանավոր կոթողը միայն, ակնհայտորեն անցել էր զարգացման այլ ճանապարհ, քան տեսնում ենք երկրի հյուսիսում, Արարատում, Շիրակում, Տաշիր-Ձորագետում։ Հյուսիսում ճարտարապետության զարգացման գործում ոգեշնչող էին հնավանդ մոնումենտալ հորինվածքները՝ V—VII դդ. հոյակերտ կոթողները, որոնցից ամեն մեկը մի նշանաձող էր հայ ճարտարապետության հետագա առաջընթացի համար առհասարակ։ Վասպուրականի տարածքը համեմատաբար քիչ է հետազոտված, և այդ մի գավառ էր, որտեղ առավել երկար էր գերիշխել օտար տարրը, և պատահական չէ, որ մեզ այնքան քիչ հուշարձաններ են հասել վաղ միջնադարից։ Մյուս կողմից, զգալի դժվարություններ կային որակյալ քարի հայթայթման բնագավառում։ Այս բանում համոզվելու համար բավական է վերհիշել Աղթամարի կառուցման համար քարեր բերելու պատմությունը։ Մինչդեռ երկրի հյուսիսում Բագրատունյաց ճարտարապետներին ոգեշնչում էին Երերույքն ու Տեկորը, Գայանեն ու Զվարթնոցը, հուշարձաններ, որոնք Բագրատունյաց արքաների ուղղակի հանձնարարությամբ պետք է նախատիպ լինեին Անիի մեծ կառույցների համար, արքաներ, որոնք ձգտում էին Անի տեղափոխել Արշակունյաց հարստության ավանդություններով տոգորված կերպարներ, հարստություն, որոնց իրավական ժառանգը համարում էին իրենց։

Արշակունյաց հարստության մյուս իրավական ժառանգորդն էր Արծրունյաց նախարարական տունը։ Արծրունիները հիմնադրեցին Աղթամար քաղաքը, երազելով տեսնել այն որպես ապագա հայոց թագավորության մայրաքաղաք, կաթողիկոսանիստ կենտրոն, և Գագիկ արքան չվարանեց պալատական եկեղեցու պատին քանդակել տալ ամբողջ հասակով կանգնած իր ֆիգուրը՝ Արշակունյաց ավանդական թևավոր թագը գլխին։

Սակայն Արշակունյաց հարստության ճարտարապետական ավանդույթների մարմնավորման խնդրում իրադրությունն այստեղ զգալիորեն տարբեր էր երկրի հյուսիսային նահանգներից։ Եթե Բագրատունյաց իշխաններին ոգեշնչում էին ազգային մշակույթի մոնումենտալ կառույցները, և Անիի X—XI դդ. կոթողներն աչքի էին ընկնում իրենց որոշ սառնությամբ, երկրի հարավում, արաբական շքեղազարդ, ճոխ քաղաքներից ոչ հեռու գտնվող Ոստանում, Աղթամարում և այլ կենտրոններում վեր խոյացող կոթողները չէին կարող հեռու լինել այդ նույն միտումից։

Գագիկ արքան կառուցեց իր պալատը որպես արևելյան վեհապետի մի դղյակ, որն իր շքեղությամբ ոչնչով չպետք է ետ մնար խալիֆաթի նշանավոր կենտրոններում և, առաջին հերթին, Ատրպատականի մայրաքաղաքում կառուցված պալատներից, որոնց մեկ անգամ չէ, որ այցելել էին Արծրունիները։

Աշխարհիկ կյանքի այս ուժեղ հոսանքն ինքնին չէր կարող չդրսևորվել մոնումենտալ պաշտամունքային ճարտարապետության ասպարեզում։ Այն հանգամանքը, որ Աղթամարի տաճարը վեր էր խոյանում որպես պալատական եկեղեցի, տրամաբանական է դարձնում, որ հատկապես նրա պատերին էլ պետք է տեղավորվեին Արծրունիներին փառաբանող պատկերաքանդակների շարքերը, կոչված հաստատելու Արծրունյաց թագավորությունը աստծո կողմից շնորհված լինելու հանգամանքը։

Արևելյան այս շքեղությունը չէր կարող իր կնիքը չդնել Վասպուրականի պալատական կենտրոնների, նրա մոնումենտալ կառույցների վրա։ Այս տեսակետից Վասպուրականի գեղարվեստական դպրոցի կազմավորումն ընթացավ իր ուրույն ճանապարհով։ Եվ միանգամայն իրավացի է Ն. Մառը, երբ տեսնում է այստեղ հայ արվեստի զարգացման մի յուրովի հոսանք։

Խոսելով Անիում կազմավորված ոճական ուղղության մասին, նա գրում է. «Որքան յուրահատուկ է իր քանդակագործական դեկորատիվ մանրամասնություններով նույն այդ դարաշրջանին ժամանակակից մեկ այլ հայկական հուշարձան, արդեն հարավային Հայաստանից, Վասպուրականի իշխանությունից կամ թագավորությունից, որը պահպանվել է մինչև մեր օրերը Վանա լճի Աղթամար կղզում։ Բուսական-կենդանական զարդամոտիվներով մշակված այդ գոտին, առանձին սիմվոլիկ թռչունները և ֆիգուրները, վերցված ինչպես Հին, այնպես էլ Նոր կտակարանից և ազգային պատմությունից, վկայում են ոչ միայն այլ նահանգային միջավայրի, այլև մի այլ կուլտուրական հոսանքի առկայության մասին»[43]։

Այս ամենն, անշուշտ, պետք է նկատի ունենալ ճիշտ հասկանալու համար Վասպուրականի գեղարվեստական դպրոցի կազմավորման ընթացքն ընդհանրապես և Աղթամարի, որպես գեղարվեստական երկի ստեղծման նախադրյալները՝ մասնավորապես։

[43] Н. Я. Марр. Ани, книжная история города и раскопки на месте городища, М.—Л., 1934, стр, 124.

ՔԱՆԴԱԿԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ

Հայ միջնադարյան քանդակագործության պատմության մեջ Աղթամարի պատկերագրական համակարգն առանձին տեղ է գրավում։ Տաճարը շրջանցող քանդակազարդ գոտիները եզակի երևույթ են հայկական և ոչ միայն հայկական միջնադարյան արվեստում։ Առաջին հիմնական գոտին մոտ երկու մետր բարձրությամբ հարթաքանդակների շարք է, որը սկսվելով արևմտյան ճակատից, շրջանցում է կառուցվածքի բոլոր ճակատները։ Հաջորդը «կենդանիների», հնավանդ խորհրդանշանների գոտին է, որոնք ուժեղ ելուստ ունեն և դասավորված են հիմնական գոտուց քիչ վեր, զարձյալ շրջանցում են տաճարը բոլոր կողմերից։

Ավելի վեր տեղավորված է «որթագալարի» գոտին. խաղողի որթագալարի շարժուն ձևերի մեջ պատկերված են ժողովրդական կյանքի ամենատարբեր տեսարաններ, սկսած այգու մշակումից մինչև գինի պատրաստելը և բերքի պահպանումը հափշտակողներից։ Է՛լ ավելի վեր՝ խաչաթևերի և ճակոնների քիվերի երկայնքով ձգվում է դիմաքանդակների և զինանշանների ու տոհմանշանների գոտին, իսկ ավելի վեր, թմբուկի քիվի վրա կենդանավազքի գոտին է, որը կարծես ամփոփում, պարփակում է ամբողջ պատկերագրական համակարգը։

Թեև հուշարձանը շրջանցող բոլոր գոտիներն էլ իրենց որոշակի դերն ունեն, բայց և այնպես ուռավել արտահայտիչն ու նշանակալիցը, որը կանխորոշում է ամբողջ համակարգի մտահղացումը, առաջին, հիմնական գոտին է։

Ուշագրավ են դասավորված գլխավոր գոտու պատկերաքանդակները։ Առաջին հայացքից այն տպավորությունն է ստացվում, որ պատկերաքանդակներն այստեղ կարծես անընդհատ մի գոտու նման շրջանցում են տաճարի բոլոր ճակատները ճիշտ այնպես, ինչպես տեսնում ենք վերին գոտիներում։ Սակայն իրականում այդպես չէ։ Կոմպոզիցիոն տեսակետից համանման մշակում ունեն միայն հյուսիսային և հարավային ճակատները, մինչդեռ արևելյան և արևմտյան ճակատներն ունեն միանգամայն ինքնուրույն մշակում։

Արևմտյան ճակատի կենտրոնական մասն ամբողջությամբ գրավում է Գագիկ արքայի կտիտորական կոմպոզիցիան (նկ. 1)։

Հարավային և հյուսիսային ճակատներում գլխավորը աշխարհիկ մարդկանց պատկերաքանդակների և հիմնականում Հին կտակարանից վերցրած թեմաների զուգակցումն է (Ավետարանից վերցրած սյուժեներն անհամեմատ ավելի քիչ են)։

Խիստ ուշագրավ է, որ եթե տաճարի արևմտյան խաչաթևում տեղավորված են Հին կտակարանի այնպիսի թեմաներ, որոնք առնչվում են փրկության գաղափարի հետ (Դանիելը առյուծների գբում, երեք մանկունքը հնոցում, Հովնանի ծովը նետվելը և փրկվելը, Իսահակի զոհաբերության տեսարանը), ապա արևելյան խաչաթևում տեղավորված են հատկապես այն սյուժեները, որոնք առնչվում են պայքարի, թշնամիների դեմ մղվող մարտերի թեմաների հետ (Դավիթ և Գողիաթ, Սամսոնը սպանում է փղշտացիներին)։ Ավետարանային թեմաներից համապատասխանաբար պատկերված են Քրիստոսն ու Աստվածամայրը և ամեհի նժույգներին նստած սուրբ զինվորները։ Կտակարանային այս սյուժեների հետ

նույն երկայնական ճակատներում տեսնում ենք Արծրունյաց նախարարական տան փառապանծ ներկայացուցիչներին, որոնք դարեր առաջ մարտընչել են թշնամիների դեմ (VIII դ. զոհված Համազասպ և Սահակ Արծրուններ և նույն Արծրունյաց տոհմի մի շարք այլ նշանավոր ներկայացուցիչներ)։

Գլխավոր գոտու արևելյան ճակատի հատվածը նվիրված է քրիստոնեությունը Վասպուրականում տարածվելու պատմությանը, և այստեղ պատկերված են իրադրության հիմնական հերոսները։

Հաջորդը որթագալարի գոտին է, որը տեղավորված զգալի բարձրության վրա, շրջանցում է տաճարը, գոտկում նրա բոլոր ճակատները։ Խաղողի որթագալարի ճկուն ոստերի մեջ պատկերված են գյուղական կյանքը գովերգող բազմաթիվ տեսարաններ, հասարակ մարդիկ, բուն աշխատավոր դասն իր առօրյա կյանքի տարբեր պահերին, մի բան, որը նոր երևույթ էր ամբողջ հայ քանդակագործության պատմության մեջ։

Ուշագրավ է, որ ոչ մի թեմա չի կրկնվում, և ամեն անգամ քանդակագործները մի նոր երանգ, մի նոր տարբերակ են մտցնում արդեն լավ հայտնի հորինվածքների մեջ։

Արտակարգ բազմազան են սյուժեները։ Հարավային ճակատում տեսնում ենք և՛ աշխատավոր գյուղացուն, որն իր ուսերի վրա մի գառ է տանում, և՛ արջի հետ մենամարտող մարդուն, և՛ խաղողի որթի տակ նստած մարդկանց, և՛ պարսատիկներով զինված՝ այգիների պահապաններին, և՛ կամարակապ հնձանում ոտքերով խաղող ճզմող աշխատավորներին, և՛ մի կնոջ, որը գնում է այգու միջով՝ կողովը ուսին, և՛ մի մարդու, որը նապաստակ է բռնել և այլն։ Հյուսիսային ճակատում պատկերված է այգու մշակման պրոցեսը, երբ մարդը բահը ձեռքին փխրեցնում է խաղողի վազի շրջակայքը, պատկերված են բազմաթիվ ընտանի և վայրի կենդանիներ, այգիների պահապանները, որոնք հետապնդում են նրանց։

Գոտու այս երկու հատվածները, ընթանալով միևնույն բարձրության վրա, հասնում են մինչև արևելյան ճակատի կենտրոնական մասը մասնատող լայն և բարձր խորշերը։ Գոտու կենտրոնական հատվածը տեղավորված է արդեն խորշերից վեր, ընդ որում նրա այդ առավել նշանակալից դիրքի հետ էլ լիովին համահնչուն է այստեղ պատկերված սյուժեն։ Այն ժամանակ, երբ որթագալարի գոտու մյուս բոլոր հատվածներում պատկերված է հասարակ աշխատավորի, գյուղացու առօրյա կյանքը, նրա զբաղմունքն ու հոգսերը, այստեղ արդեն տեսնում ենք խնջույքի մի տեսարան, որտեղ կենտրոնում նստած է Գագիկ արքան, իսկ նրա երկու կողմերում կանգնած են երկու երիտասարդ իշխաններ, հավանաբար նրա որդիները։

Ոչ պակաս հետաքրքրություն է ներկայացնում առաջին և որթագալարի գոտիների միջև տեղավորված գոտին, որը ներկայացնում է կենդանիների (հիմնականում նրանց գլուխների) խիստ դուրս եկող քանդակաշար։ Վերջիններս թեև գտնվում են միմյանցից զգալի հեռավորության վրա, սակայն աչքի ընկնելով յուրովի ձևվերով, ստեղծում են որոշակի գոտու պատրանք, որը շրջանցում է տաճարն ամբողջությամբ և ներկայացված է նրա բոլոր ճակատներում։ Քանդակներն այս ուժեղ լուսաստվերային հանգույցներ են ստեղծում պատերի հարթ մակերեսների վրա, և նրանք են, որ առաջին հերթին իրենց վրա են բևեռում դիտողի ուշադրությունը դեռևս այն ժամանակ, երբ հիմնական պատկերաքանդակները նկատելի են ընդհանուր գծերով միայն։

Նշված գոտիներից ոչ պակաս ուշագրավ է խաչաթևերի և ճակտոնապատերի քիվերի վրա տեղավորված, եթե կարելի է այսպես ասել, «իշխանների» գոտին (նկ. 2)։ Այն, ըստ էության, բաղկացած է երեք, միմյանց հետ սերտորեն առնչվող մասերից։ Առաջինը արևմտյան խաչաթևի հորիզոնական քիվերի դիմաշարն է, երկրորդը՝ տաճարի հիմնական ծավալի հորիզոնական քիվերի վրա տեղավորված տոհմանշաններն ու դինանշաններն են, երրորդը՝ ճակտոնապատերի թեքադիր քիվերի վրա պատկերված կենդանավազքի տեսարանները։ Դիմաքանդակները կենտրոնացած են արևմտյան խաչաթևի քիվերի վրա, հնարավորին չափ մոտ Գագիկ թագավորի կտիտորական կոմպոզիցիային, մինչդեռ դինանշաններն ու տոհմանշանները տեղավորված են հարավային և հյուսիսային ճակատների հորիզոնական քիվերի երկայնքով։ Կոմպոզիցիաների բազմազանության տեսակետից ուշագրավ են զի-



Տաճարի արևմտյան ճակատը

նանշաններն ու տոհմանշանները։ Այստեղ տեսնում ենք բազմաթիվ հետաքրքրական հորինվածքներ, որոնք զգալիորեն տարբերվում են կանոնիկ ձևվերից, կենդանիների կռվի տեսարաններ, երբ հովազը հոշոտում է եղնիկին, «համբուրվող» թռչուններ, որոնց վզերից կախված ժապավենները (սասանյան «արքայական» կենդանիների տարբերանշանները) ծածանվում են օդում, տեսնում ենք երկու թռչուններ, որոնք մենամարտում են օձի հետ և այլն։

Վերջին, հինգերորդ գոտին տեղավորված է բոլորակր շրջանցող քիվի վրա և ներկայացնում է խիստ դինամիկ մի կենդանավազք՝ իշխանական որսի պատկերման ավանդական մի սյուժե։ Մեր նպատակը չէ այստեղ մանրամասն նկարագրել բոլոր սյուժեները ու պատկերաքանդակները։ Նրանց մենք կանդրադառնանք առանձին գոտիների պատկերագրությանը նվիրված համապատասխան հատվածներում։

Գլուխ առաջին

ԳԼԽԱՎՈՐ ԳՈՏԻ

ԳՈՏՈՒ ՊԱՏԿԵՐԱԳՐԱԿԱՆ ՀՈՐԻՆՎԱԾՔԸ

Աղթամարի պատկերագրական համակարգի առավել տպավորիչ ու ամենակարևոր մասն է կազմում գլխավոր գոտին։

Տաճարի որմածքի ներքևից հաշված առաջին վեց հարթ շարքերը յուրովի պատվանդան են ներանցից վեր տեղավորված քանդակաշարի համար, ընդ որում պատկերաքանդակների անմիջական «հենարանն» է որմածքի յոթերորդ շարքով ձգվող զարդագոտին։ Բուսական զարդաձևերով մշակված, զգալի ելուստ ունեցող այս գոտին շրջանցում է տաճարը, մտնում խորշերի մեջ, միահյուսվում ավանդատների լուսամուտների պսակների հետ։ Այս զարդագոտին բաղկացած է միմյանց շարունակությունը կազմող հյուսվածո դալարների մեջ պարփակված տերևազարդ պըսակներից և ողկույզներից, ընդ որում, ինչ-որ տեղ համահնչուն է նրանից շատ ավելի վեր տեղավորված որթագալարի գոտուն։ Թեև այս զարդագոտին տեսողական հիմնատակ է գլխավոր գոտու քանդակաշարի համար, բայց և այնպես հիմնական պատկերաքանդակները դասավորված են քիչ ավելի բարձր և համարյա թե ոչ մի տեղ անմիջապես չեն հենվում նրա վրա։ Այս հանգամանքը պատահական չէր։ Զարդագոտին ունի զգալի ելուստ և մոտիկից դիտելիս, պատկերաքանդակների ներքևի մասերը անխուսափելիորեն կծածկվեին, եթե վերջիններս «հենվեին» գոտու վերին եզրամասին։ Այս բանն է կանխում նաև զարդագոտու եզրերի թեքադիր տաշվածքը, որը հնարավորություն է տալիս դիտելու գլխավոր գոտու պատկերաքանդակները նույնիսկ ոչ հեռու տարածությունից։

Գլխավոր գոտու արտակարգ կարևորությունն էր այն ամեն կերպ շեշտելու ցանկությունը թերևս, որ խթան էր հանդիսացել մշակելու պատկերաքանդակների կերտման այն յուրովի, հայկական քանդակագործական արվեստում մինչ այդ բնավ անհայտ եղանակը։

Բանն այն է, որ միջնադարյան հայկական պատկերաքանդակները որպես կանոն կերտվում էին «ֆոնի հեռացման» սկզբունքով, այսինքն բարձրաքանդակի առավել դուրս եկող մասերը չէին առաջանում շրջանակի կամ պատի որմածքի հարթության նկատմամբ։ Սակայն դեռևս հնում, արդեն նախաուրարտական շրջանում (վիշապներում) հայտնի էր բարձրաքանդակի մյուս տեխնիկան, երբ տաշվում էր քանդակին հարող ամբողջ տարածքը, և բարձրաքանդակը զգալիորեն դուրս էր գալիս քարի (որմածքի) հարթության նկատմամբ, իսկ նրա եզրամասերը սահուն կերպով հպվում էին ֆոնին։ Կատարման տվյալ տեխնիկան հայկական միջնադարյան քանդակում հանդիպում է շատ ավելի սահմանափակ ձևով, և եզակի հուշարձաններ կարելի է նշել, երբ վարպետները հեռացել են ավանդական դարձած «ֆոնի հեռացման» տեխնիկայից, ինչպես այդ տեսնում ենք Զվարթնոցի մեծ նռների հայտնի քանդակներում։ Միանգամայն այլ պատկեր ենք տեսնում Աղթամարում, որտեղ նույնությամբ չեն կրկնված այս եղանակներից և ոչ մեկը, և մշակ-

վել է պատկերաքանդակի տեղաբաշխման միանգամայն նոր սիստեմ։ Այն տպավորությունն է ստացվում, որ այստեղ կարծես պատի հարթ որմածքին հպել են քարե «սալեր», քարե «տախտակներ» և նոր նրանց վրա կերտել ամեն մի առանձին բարձրաքանդակ, և կամ թե չէ նախօրոք, հատուկ սալերի վրա կերտվել են նրանք և հետագայում ինչ-որ ձևով «կպցվել» տաճարի պատերին։ Ինչ խոսք, որ այս ամենը տեսողական պատրանք է միայն։ Սակայն նույնիսկ այս պատրանքն ունի իր որոշ հիմքերը։ Բանն այն է, որ «սալերի» եզրերը (որոնք կտրված են զարդաքանդակների եզրաձևերին համապատասխան), ուղղահայաց են պատին, և «սալն» ամբողջությամբ զգալիորեն առաջ է գալիս պատի նկատմամբ, ստեղծելով մի նոր հարթություն, որի վրա էլ կերտված է բարձրաքանդակը։ Եթե սալի բարձրությունը հասնում է 7—9 սմ, ապա բուն բարձրաքանդակի առավել ներս ընկած մասերի խորությունը չի անցնում 3—4 սմ-ից։

Սակայն այս, անշուշտ, ընդհանուր մոտեցում էր, ընդ որում, քիչ չեն նաև շեղումները, մանավանդ որ առանձին դեպքերում բարձրաքանդակն ունի մի քանի շերտավորում (պլան)։

Բնականաբար հարց է առաջանում, ինչո՞վ բացատրել այս ամենը, ինչո՞ւ Մանուելը չօգտագործեց ավանդական «խորքի հեռացման» տեխնիկան։ Թվում է, որ այդ իր բացատրությունը պիտի գտնի պատկերաքանդակների այն արտակարգ մեծ նշանակությամբ, որը տրվում էր նրանց այստեղ առհասարակ։ Մանուելն արել է ամեն ինչ, հասնելու լուսաստվերային ուժեղ հակադրության, լուսաստվերների այն խիստ որոշակի տարաբաշխմանը, որը բնորոշ է հատկապես Աղթամարին, նրա գլխավոր գոտու պատկերաքանդակներին։ Բանն այն է, որ արևի վերին-կողային դասավորության ժամանակ այստեղ առաջանում է, եթե կարելի է այդպես ասել, երկու տիպի ստվեր։ Առաջինը, անհամեմատ ուժեղը, ստեղծվում է սալի ներքևում, նրա աջ կամ ձախ կողմում (նայած որտեղ էր արևը), ընդ որում, այս ստվերն առանձնակի շեշտում է պատկերաքանդակն ամբողջությամբ, նրա հիմնական եզրաձևը և այսպիսով քանդակը առաջ բերում պատի հարթության նկատմամբ։ Իսկ երկրորդն արդեն բուն պատկերաքանդակի մանրամասների ստվերներն են, որոնք անհամեմատ ավելի նուրբ են, ավելի պլաստիկ, և, ի վերջո, նրանք են, որ մոդելավորում են քանդակն առհասարակ։ Լուսաստվերային այս հակադրությունը խիստ տպավորիչ է, եզակի և, ըստ էության, հենց այդ էլ կազմում է Աղթամարի պատկերաքանդակների անմոռաց արտահայտչականության հաստատուն հենքը[1]։

Աղթամարի գլխավոր գոտուն յուրահատուկ է այծյեների խմբական դասավորությունը։ Վերջիններս մշակված են հանգուցային սիստեմով, երբ ճակատների առավել արտահայտիչ տեղերում կենտրոնացվել են պատկերագրական հիմնական, որոշիչ թեմաները։ Այդպիսիք են, օրինակ, արևմտյան ճակատի համարյա թե ամբողջ տարածքը գրավող Դագիկ արքայի կոմպոզիցիան, արևելյան ճակատում գերիշխող քրիստոնեությունը վասպուրականում սարածվելու թեման, հարավային և հյուսիսային ճակատների արևմտյան խաչաթևում կենտրոնացած հավատի և արևելյան խաչաթևում՝ ուժի ու պայքարի թեմատիկ խմբավորումները։

Ամեն մի խմբավորում ունի իր յուրովի կոմպոզիցիան, թեև չի կարելի չնկատել, որ նրանց մեծ մասում հիմնական պերսոնաժների կողքին միշտ էլ կան համեմատաբար փոքր ֆիգուրներ, և այս հակադրությունն արտակարգ դինամիկ է դարձնում խումբ-սյուժեն ընդհանրապես։ Այս հանգամանքն էլ իր հերթին բերել է գոտու անհավասար բարձրությանը նրա տարբեր հատվածներում։ Մյուս կողմից, եթե գլխավոր գոտու ներքին սահմանագիծը խիստ որոշ է, ընդհանուր բոլոր հատվածների համար, պահպանելով միևնույն մակարդակը բոլոր ճակատներում, ապա այդ չի կարելի ասել նրա վերին սահմանի մասին։ Այստեղ է ահա, որ նպատակ ունենալով լրացնել գոտու ցածրադիր մասերը և հասնել գոտու որոշակի հավասարակշռության, Մանուելը կիրառել է դարձյալ խիստ անսովոր մեթոդ։ Ցածրադիր մա-

[1] Մանուելը հիանալի գիտեր նաև ծավալային եռաչափ քանդակների կերտման տեխնիկան։ Այդ են վկայում գլխավոր գոտուն հաջորդող, նրանից քիչ վեր տեղավորված խորհրդանշանների գոտու պատկերաքանդակները, որոնցից շատերն իրենց խիստ ուժեղ ելուստներով արմատապես հեռանալով ավանդական բարձրաքանդակներից, փաստորեն բոլորաձև քանդակներ են, իրենց հետևի մասով միայն հպված պատի որմածքին։

ւերից վեր նա պատկերել է մեղալիոնների մեջ առնված սրբաքանդակներ, որոնք պարզապես լրացնում են բաց մնացած մասերը, ստեղծելով հորիզոնական սահմաններով պարփակված ամբողջական գոտու պատրանք։

Վերը նշվեց արդեն երկայնական ճակատներում գլխավոր գոտու պատկերաքանդակների դասավորության այն ուշագրավ սիստեմը, երբ հիմնականում արևմտյան խաչաթևի հյուսիսային և հարավային կողմերում տեղավորված են փրկության և հավատի հետ առնչվող թեմաները, իսկ արևելյան խաչաթևերում նույն ճակատների վրա՝ ուժի և պայքարի ալեգորիաները։ Եթե արևմտյան խաչաթևի ապոֆեզն էր Գագիկի կտիտորական կոմպոզիցիան, որտեղ Գագիկը կարծես դիմում է երկնային տիրակալին, խընդրելով փրկել իրեն այնպես, ինչպես փրկվեցին Դանիելն ու Հովնանը, երեք մանկունքն ու Իսահակը, ապա արևելյան կողմում ցույց են տրվում Արծրունյաց նախնիների մեծագործությունները, որոնք զոհվել էին դեռ VIII դ. (Համազասպ և Սահակ), հիմնադրել Վասպուրականի թագավորությունը (Աշոտ Արծրունի) և համառ պայքար էին մղում օտար զավթիչների դեմ (Գուրգեն Արծրունի)։ Հարավային ճակատում, արևելյան խաչաթևի հարթ տարածության վրա տեսնում ենք այդ մեծագործությունների ալեգորիաներ հանդիսացող կտակարանային հերոսներին՝ Դավթին և Գողիաթին, իսկ հյուսիսային ճակատում, ճիշտ նրա դիմաց՝ Սամսոնի հսկա ֆիգուրը, որը սպանում է իր թշնամիներին։ Սակայն Դավիթն այստեղ մի հերոս է, որի հետ են համեմատվում Արծրունյաց իշխանները, իսկ Սամսոնը մի անվեհեր մարտիկ, որի կորովն ու ուժը կարծես ժառանգել էին Արծրունի իշխանները։ Այս ամենի պսակն է արևելյան ճակատի կոմպոզիցիան, որը Արծրունյաց նախնիների փառաբանումն է և Արծրունյաց նախարարական տունը որպես առաջին քրիստոնեական նախարարական տան մասին եղած ավանդությունների հաստատումը։

Տաճարի պատկերագրական համակարգի առանձին հատվածների համեմատական ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ հիմնականը, գլխավորը այստեղ Արծրունյաց տան անդամների հերոսական գործերի պատկերումն էր, ընդ որում այս հանգամանքը բնավ էլ սահմանափակված չէր ժամանակագրական որևէ սահմանով։ Բացի թագավորական տան անդամներից ու վասալ իշխաններից, այստեղ տեսնում ենք արաբների դեմ մղված մարտերի հերոսներին, քրիստոնեության տարածման ջատագովներին և է՛լ ավելի հին ժամանակների, տոհմային ավանդությունների հերոսներին։

Այսպիսով, պատկերագրական համակարգի միտումն էր՝ փառաբանել Արծրունյաց նախարարական տունը, նրա նախնիներին և թագավորական տան անդամներին, ցույց տալ նրանց աստվածասիրությունն ու ավանդը քրիստոնեության տարածման, երկրի բարօրության և բարգավաճման գործում։ Այս, ըստ էության, աշխարհիկ թեզի մարմնավորման համար Մանուելը չուներ ավելի վեհ ու հստակ կերպարներ, քան կտակարանային հանրահայտ սյուժեները, որոնց մեծագործությունների հետ միայն կարող էին համեմատվել Արծրունիների գործերը։

Նման համադրությունը նորություն չէր միջնադարում և հատկապես հայ պատմիչների մոտ։ Ստեփանոս Տարոնացու և Հովհաննես Դրասխանակերտցու, Արիստակես Լաստիվերտցու և հատկապես Մանուելի ժամանակակից Թովմա Արծրունու գործերում համարյա թե ամեն էջում հանդիպում ենք նման համադրությունների, ալեգորիաների և յուրաքանչյուր քիչ թե շատ նշանակալից իրադրության մեկնաբանման ժամանակ մեր պատմիչները լայն զուգահեռներ են անցկացնում հատկապես հին կտակարանային սյուժեների հետ, համեմատում, համադրում նրանց գործերն իրենց հերոսների գործերի հետ։ Ալեգորիաները, այլաբանությունները տարածված էին ամբողջ միջնադարյան գրականության՝ թե՛ պոեզիայում, թե՛ բանահյուսության մեջ։ Այս միջոցով հեղինակներն ու պատմիչները կոնկրետացնում էին երևույթի իմաստը, բացատրում, հասկանալի դարձնում ամենքին։

Խիստ ուշագրավ է Արծրունյաց նախնիների և թագավորական տան անդամների պատկերման, ավելի ճիշտ նրանց առանձնացման այն մեթոդը, որն օգտագործել է Մանուելն անջատելու համար նրանց այդ նույն պատկերագրական գոտում տեղ գտած աշխարհիկ, սակայն բիբլիական պերսոնաժներից, հին կտակարանային թագավորների կերպարներից։ Որպես հիմնական տարբերանշան

նա օգտագործում է Արծրունյաց իշխաններին ներկայացնող պատկերաքանդակների երկու կողմերում տեղավորված տոհմանշաններն ու զինանշանները, պատկերագրական խիստ հետաքրքիր ու ուշագրավ սյուժեներ, որոնք իսպառ բացակայում են բիբլիական հերոսների մոտ: Հանգամանքն այս սկզբունքային նշանակություն ունի Աղթամարի պատկերագրական համակարգը բացահայտելու ճարտում:

Մանուելի մշակած այս մեթոդն, ըստ էության, խարսխված էր հին արևելյան ավանդություններ ունեցող «պահպանիչ խորհրդանշանների» սիստեմի վրա, սիստեմ, որը հայկական քանդակագործության մեջ հայտնի էր և՛ IV (Աղց), և՛ IX դդ. (Տաթև) և իր կիրառումն էր գտել նույն Աղթամարի տաճարում, որտեղ այդ խորհրդանշանները կազմում էին տաճարը շրջանցող մի ամբողջ գոտի:

Սակայն տոհմանշանների և զինանշանների օգտագործումը որպես տվյալ տոհմի, տվյալ նախարարական տան անդամների առանձնացման եղանակ առաջին անգամ հանդիպում է այստեղ, Աղթամարում, և այն չենք տեսնում ոչ Աղթամարից առաջ և ոչ էլ նրանից հետո: Արծրունի իշխաններին ներկայացնող այդ պատկերաքանդակներից ամեն մեկն, անշուշտ, ուներ իր նշանակությունը, իր էությունը, և այս կամ այն ձևով կոչված էր առանձնացնելու, բնութագրելու տվյալ իշխանին: Պատահական չէ բնավ, որ այդ խորհրդանշաններն երբեք չեն կրկնվում, և Արծրունյաց նախարարական տան ամեն անդամի մոտ տեսնում ենք միայն և միայն նրան բնորոշող քանդակներ: Եվ այդ այն դեպքում, երբ աստվածաշնչային պերսոնաժների մոտ չկա նման և ոչ մի բարձրաքանդակ, թեկուզև նրանք ըստ իրենց հագուստների (Նինվեի թագավորը, Սավուղ թագավորը) ոչնչով չեն տարբերվում Արծրունյաց իշխաններից:

Այժմ, երբ հայկական միջնադարյան պատկերագրությունը և, հատկապես, հերալդիկան ու սիմվոլիկան վերջերս են միայն հետազոտության առարկա դարձել, երբ շատ տոհմանշանների, զինանշանների, խորհրդանշանների պատկանելության և նշանակության շատ հարցեր հեռու են բացահայտված լինելուց, խիստ դժվար է թափանցել հին արևելյան ակունքներ ունեցող այդ բազմաթիվ խորհրդանշանների սեմանտիկայի մեջ, պարզել և գտնել նրանցից ամեն մեկի տեղն ու իմաստը, կիրառման նպատակը: Կասկած չի կարող լինել, որ Աղթամարում, Արծրունյաց իշխանների պատկերաքանդակների մոտ տեղավորված այդ խորհրդանշանները որոշակի աղերս են ունեցել այստեղ պատկերված ամեն մի իշխանի անձնական նշանի (գեմմայի), տոհմանշանի կամ զինանշանի հետ և պայմանական ձևով ներկայացրել են կոնկրետ մարդկանց, կոնկրետ իշխանների: Ոչ մի տարակույս չի կարող լինել, որ նրանք հնում լավ հայտնի էին, հասկանալի: Այդ շրջանում սիմվոլիկան ներթափանցել էր կյանքի բոլոր բնագավառները, և խորհրդանշաններն ուղեկցում էին միջնադարյան մարդուն նրա կյանքի բոլոր ոլորտներում:

Նման տոհմանշանների և զինանշանների առկայությունը որոշակի հիմք է տալիս ենթադրելու Արծրունի իշխանների պատկերաքանդակների առկայությունը նաև այնտեղ, որտեղ հետագայում ավելացված կառույցները ծածկել են բարձրաքանդակները: Դրանք հաստատում են Հ. Օրբելու կարծիքն այն մասին, որ տաճարի հարավային ճակատում Գագիկ արքայի վերնահարկը տանող աստիճանների երկու կողմում տեղավորված են եղել Արծրունյաց նախնիների պատկերաքանդակները, որոնք այժմ դժբախտաբար ծածկված են հետագայում կցված գանգակատան պատերով: Սակայն պահպանվել և տեսանելի են այդ նույն դիմաքանդակներին զուգակցված տոհմանշաններն ու զինանշանները, պահպանիչ խորհրդանշանները, բարձրաքանդակներ, որոնք, որպես կանոն, Աղթամարում հանդես են գալիս Արծրունյաց իշխանական տան անդամների և նախնիների դիմաքանդակների հետ միասին, հանդիսանում են նրանց տարբերանշանը: Որոշակի հիմքեր կան ենթադրելու նաև, որ հենց այստեղ էլ, վերնահարկ տանող մուտքի մոտ եղել է Գագիկ թագավորի հոր, Դերենիկ իշխանի դիմաքանդակը:

Այսպիսով, թերևս, պարզ է դառնում բիբլիական հերոսների և Արծրունյաց տան փառապանծ նախնիների ու թագավորական տան ներկայացուցիչների համադրման միտումը: Բիբլիական հերոս-

ներն այստեղ ալեգորիաներ են, առավել հասկանալի և իդեալական կերպարներ, որոնց միջոցով, ի լուր աշխարհին ցույց են տրվում Արծրունիների աստվածասիրությունն ու նրանց մեծագործությունները։

Գլխավոր գոտին աչքի է ընկնում կոմպոզիցիոն որոշակի սիստեմով։ Բայց և այնպես կարելի է նկատել, որ առանձին հանգույցների կազմավորման հարցում քանդակագործները յուրովի են մոտեցել սյուժեին, տվել իրենց մեկնաբանությունները։ Որոշ դեպքերում գլխավոր գոտու հետ սյուժետային կապի մեջ գտնվող պատկերաքանդակները պատկերված են գոտուց դուրս, համեմատաբար ավելի բարձր մակարդակի վրա։

Պատկերաքանդակների մեջ էական վերափոխումներ չեն նկատվում բացի մի դեպքից (հարավային ճակատ, արևմտյան բազմանիստ հլուստ), որտեղ նախկին պատկերաքանդակը ինչ-ինչ պատճառներով տաշվել է ամբողջապես և փոխարինվել նորով։

Գլխավոր գոտու պատկերաքանդակները մեզ են հասել համեմատաբար բարվոք դրությամբ, եթե չհաշվենք այն վայրագ եղծումները (հատկապես դեմքերի), որոնք արգասիք են կրոնական անհանդուրժողականության օտար բռնակալների տիրապետության տարիներին։ Պետք է նշել, որ նման եղծումները չեն դադարել նաև վերջին տասնամյակների ընթացքում։ Բավական է համեմատել մեր դարի 10-ական և 60-ական թվականներին արված լուսանկարները՝ այդ բանում համոզվելու համար։

Տաճարի պատկերագրական սիստեմն ընդհանրապես, գլխավոր գոտու պատկերաքանդակները մասնավորապես, հաշված էին դիտարկելու տաճարը շրջանցելու ժամանակ։

Դժբախտաբար մեզ հայտնի չեն քաղաքի միջնաբերդի, թագավորական պալատի և պալատական տաճարի փոխադարձ դասավորությունը, այն ուղիները, որոնք տանում էին դեպի պալատ, տաճար և այլն։ Սակայն տարակույս չի կարող լինել, որ հիմնական ճանապարհը պետք է ձգվեր դեպի տաճարի արևմտյան ճակատը, այնտեղ, ուր տեղավորված էին գլխավոր մուտքը և Գագիկ արքայի կտիտորական մեծ կոմպոզիցիան։ Մոտենալով տաճարին, թագավորական թափորը պետք է թեքվեր դեպի հարավ, շարժվեր հարավային ճակատի երկայնքով, հասնելով մինչև արքայական գահավորակը տանող աստիճանները։ Իսկ տաճարը դիտողները անցնելով առաջ, շրջանցելով արևելյան ճակատը, կվերադառնային արդեն հյուսիսային ճակատի երկայնքով։ Պատկերաքանդակների ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ Մանուելը հաշվի էր առել շարժման այս ուղղությունը և քանդակները տեղաբաշխել այնպես, որ նրանց ներքին շարժումը սկսվելով արևմտյան կողմից, ուղղված էր դեպի արևելք, շրջանցում էր տաճարի արևելյան ճակատը և ետ գալիս հյուսիսային ճակատի երկայնքով ընդհուպ մինչև արևմտյան խաչաթևը, արևմտյան պատը։ Շարժումն այդ ուժեղ չէ, սակայն ակընհայտ է և լավ նկատելի։ Այն սկսվում է արևմտյան խաչաթևի եզրին տեղավորված նավակի վրա եղած մարդկանց ֆիգուրներից, անցնում վիշապին, նրա երախից դեպի աջ դուրս նետված Հովնանին, ապա Աբրահամին, սրբերի շարքը դասված անհայտ Արծրունուն և նրանից էլ ավելի աջ տեղավորված հրեշտակի մեծ ֆիգուրին, որոնք երկուսն էլ դիմում են գահերի վրա նստած Քրիստոսին և Աստվածամորը։ Շարժման այս ուղղությունն ավելի վեր տեղաբաշխված խորհրդանշանների գոտում ամրապնդվում է դարձյալ դեպի աջ վազող մի եղնիկի և մի թռչունի քանդակներով, իսկ ներքևում, երկար եղջյուրները մեջքի վրա ձգած, դեպի աջ շարժվող վայրի այծի ֆիգուրով։ Դժբախտաբար, գանգակատունը ծածկել է ամբողջ կենտրոնական հատվածը, սակայն նրանից է՛լ ավելի արևելք դասավորված պատկերաքանդակները նույնպես կրկնում են այդ նույն շարժումը։ Դեպի աջ են ուղղված Սահակ Արծրունու ձեռքերը, և դեպի աջ է քայլում թեվավոր գրիֆոնը։ Հաջորդ նիստի վրա տեղավորված աշխարհիկ մարդը նույնպես դեպի աջ է նայում, ինչպես և դեպի աջ է քայլում է՛լ ավելի վեր պատկերված թռչունը։ Եվ այս ամենից հետո սկսվում է Սավուղ—Գողիաթ—Դավիթ կոմպոզիցիան, դեպի վեր և դեպի աջ իր սլացիկ հորինվածքով, մի հորինվածք, որը կարծես իր մեջ է ամփոփում արևմտյան խաչաթևից եկած շարժումը, և ամեն ինչ պսակվում է Գողիաթի հսկա ֆիգուրով։

Շրջանցելով տաճարի հարավարևելյան ան-

կյունը, դիտողը միանգամից ընկալում է արևվելյան ճակատի ամբողջ կոմպոզիցիան, մշակված կենտրոնահավաք սկզբունքով, որտեղ բոլոր ֆիգուրներն էլ համախմբված են կենտրոնական առանցքի երկու կողմերում։ Եվ, չնայած այս ամենին, այստեղ ևս ակնհայտ է (թեև անհամեմատ ավելի թույլ) շարժումը դեպի աջ, դեպի հյուսիս։ Այսպես, դեպի աջ է շարժվում առաջին շարքում տեղավորված հովազը, առյուծներից մեկը, քարայծը և, վերջապես, դեպի աջ է դարձել դեմքով առաքյալի մեծ ֆիգուրի առջև աղոթող մարդը։

Շրջանցելով տաճարի հյուսիսարևելյան անկյունը և շարժվելով հյուսիսային ճակատի երկայնքով դեպի արևմուտք, դիտողը չի կարող չնկատել, որ այստեղ ևս շարժումը ընթանում է դեպի աջ, դեպի արևմտյան ճակատը։ Այսպես, դեպի աջ է շրջվել հարվածող Սամսոնը, դեպի աջ է դարձել առյուծին դանակով հարվածող երիտասարդը, դեպի աջ են արշավում սուրբ զինվորները, դեպի աջ է շրջված առյուծի երախը պատող երիտասարդը, դեպի աջ են ուղղված արջի և առյուծի շարժումները։ Այս ամբողջ շարժումը կանգ է առնում, հանդիպելով արևմտյան խաչաթևի ֆրոնտալ մշակված կոմպոզիցիաներին, և ճիշտ այնպես, ինչպես հարավային ճակատում շարժումը պարփակում էր Դողիաթի հսկա ֆիգուրը, այստեղ ֆրոնտալ դիրքով են կանգնած և՛ երեք մանկունքը, և՛ Դանիելը։ Այսպիսով, տաճարը շրջանցող գոտու շարժումն ավարտված էր, այն հասել էր իր սկզբնակետին, Գագիկ արքայի կտիտորական կոմպոզիցիային։

Մանուելը լավ էր հասկանում, որ ճարտարապետական հուշարձանի, տաճարի ճակատները հազվագյուտ դեպքում են դիտվում ֆրոնտալ ուղղությունից, և, որպես կանոն, ճակատներից մեկն ու մեկը միշտ էլ (թեև կարճված) առկա է դիտողի տեսադաշտում, մանավանդ, եթե դիտողը որոշ հեռավորության վրա է գտնվում։ Ահա այս տեսակետից խիստ ուշագրավ են մշակված արևմտյան և արևելյան ճակատները։ Արևմտյան ճակատի կտիտորական կոմպոզիցիան մշակված է շատ ազատ, կենտրոնական ֆիգուրներից բացի առկա են եզրամասերում տեղավորված սերովբեների ֆիգուրները միայն։ Եվ այդ հանգիստ մշակմանը որոշակի կերպով հակադրված են նույն արևմտյան խաչաթևերի հյուսիսային և հարավային ճակատների (Դանիելը առյուծների գրբում, երեք մանկունքը հնոցում, Հովնանի ծովը նետվելը և ալատվելը) արտակարգ խիտ և կասեինք նույնիսկ ծանրաբեռնված կոմպոզիցիաները, ընդ որում, խոսք անգամ չի կարող լինել հարևան ճակատների կոմպոզիցիաների միջև որևէ փոխանցում լինելու մասին։ Մանուելը արել է ամեն ինչ՝ շեշտելու և վեր հանելու արևմտյան ճակատի կոմպոզիցիան ընդհանրապես և Գագիկ արքային մասնավորապես։ Միանգամայն այլ պատկեր ենք տեսնում արևելյան խաչաթևի ճակատների մշակման ժամանակ։ Դժվար չէ տեսնել, որ տաճարի հյուսիսարևելյան և հարավարևելյան միմյանց մոտեցող մասերում տեղավորված են ծավալային տեսակետից համահնչուն, հավասարազոր պատկերաքանդակներ։ Այսպես, հարավային ճակատի արևելյան եզրին տեղավորված Դողիաթի հսկա ֆիգուրին համապատասխանում է նույն անկյան հակադիր կողմում, արդեն արևվելյան ճակատի հարավային եզրին տեղավորված առաքյալի մեծ, բարձրադիր ֆիգուրը։ Իսկ նույն արևելյան ճակատի հյուսիսային եզրին տեղավորված մյուս առաքյալի մեծ ֆիգուրին համապատասխանում է հյուսիսային ճակատի արևվելյան եզրում տեղավորված Սամսոնի հսկա ֆիգուրը։ Այս ամենն, անշուշտ, պատահական չէր, և վկայում է Մանուելի՝ տաճարի պատկերագրական համակարգի մշակման ծավալային մոտեցման մասին։ Եվ, իսկապես, առաջին հայացքից կարող էր թվալ, որ արևելյան ճակատի մշակման կենտրոնը պետք է դառնային երկու առաքյալների մեծադիր ֆիգուրները, իսկ Արծրունյաց եպիսկոպոսների և նահատակների ֆիգուրներն ավելի հարմար կլիներ տեղավորել կողային հատվածներում։ Մինչդեռ իրականում տեսնում ենք ճիշտ հակառակը։ Դժվար չէ կռահել, որ Մանուելն այստեղ խուսափել է արևմտյան ճակատի կոմպոզիցիան կրկնելուց և առաքյալների մեծ ֆիգուրների եզրային դասավորության շնորհիվ հասել պատկերագրական համակարգի պատասխանատու հանգույցների ներդաշնակ, հարմոնիկ լուծմանը, գլխավոր գոտու տրամաբանական փոխանցմանը ճակատից ճակատ։

Ինչ վերաբերում է գլխավոր գոտու (և ոչ միայն գլխավոր գոտու) հորիզոնական, շերտա-

յին դասավորությանը, ապա պետք է նշել, որ այստեղ ակնհայտ է վաղ միջնադարյան ավանդույթների դրսևորումը (Զվարթնոց), թեև չի կարելի նկատի չունենալ նաև որմնանկարչության մեջ ընդհանրացած ձևերի ազդեցությունը։ Դառնալով պատկերաքանդակների կերտման առանձնահատկություններին, տարբեր վարպետների հեղինակության հարցին, նշենք, որ Թովմա Արծրունին արդեն հիշատակում է տաճարի շինարարությանը տարբեր տեղերից հրավիրված վարպետների մասնակցության մասին։ Եվ դրա հետ միասին պատկերաքանդակների ոճական միասնությունը լիովին հաստատում է նրա տեղեկությունն այն մասին, որ աշխատանքներն առհասարակ իրականացվում էին մեկ ընդհանուր ղեկավարի՝ Մանուելի ցուցումներով։

Պատկերաքանդակների հետազոտությունը լիովին հաստատում է պատմիչի տեղեկությունը։ Այստեղ տեսնում ենք ոճական որոշակի միասնություն, պատկերաքանդակների տեղաբաշխման որոշակի սիստեմ և դրա հետ միասին որոշ վարպետների ինքնուրույն, յուրովի մոտեցման արդյունքները, նրանց՝ տարբեր ոճական ուղղություններին և դպրոցներին պատկանելու հանգամանքը։ Բերենք մեկ օրինակ. որքան տարբեր են Քրիստոսի և Աստվածամոր ու նրա երկու կողմերում կանգնած Գաբրիել և Միքայել հրեշտակապետների պատկերաքանդակները նույն հարավային ճակատի արևմտյան բաղմանիստ ելուստի վրա քանդակված Աբրահամի և հրեշտակի պատկերաքանդակներից։ Քրիստոսի և Աստվածամոր պատկերաքանդակներում գերիշխում է գծաքանդակային սկզբունքը, ակնհայտ է չորությունը նույնիսկ մարմնի համամասնությունների պատկերման ժամանակ, մինչդեռ որքան պլաստիկ և նրբագեղ են Աբրահամի և հրեշտակի սլացիկ, բարձր ֆիգուրները, և որքան տպավորիչ են ներքին էքսպրեսիայով և արտահայտչականությամբ լի նրանց դեմքերը։ Եվ եթե Քրիստոսի ու Աստվածամոր պատկերաքանդակներն իրենց կատարման տեխնիկայով որոշ չափով հիշեցնում են Դավթի և Գողիաթի սյուժեի պատկերման ձևերը, ապա Աբրահամի և հրեշտակի քանդակների կատարումն ավելի մոտ է Գագիկ Թագավորի կոփտորական կոմպոզիցիայի ձևերին։

Սակայն այս ամենի հետ միասին տաճարի գլխավոր գոտին ներշնչված մեկ միասնական, ամբողջական իդեայով, ներկայանում է որպես մեծ վարպետի ստեղծագործական որոնումների արգասիք, որպես տաճարի պատկերագրական հորինվածքի առավել կարևոր և արտահայտիչ հատվածը։ Նրա օրգանական, անբաժանելի մասերն են կազմում աշխարհիկ, սիմվոլիկ և պաշտամունքային բնույթի պատկերաքանդակները, որոնց առանձին-առանձին վերլուծությունը միայն հնարավորություն կտա ըմբռնել գոտու ամբողջ ստրուկտուրան, պատկերագրական առանձնահատկությունները և ամբողջ սիստեմն առհասարակ։

ԱՇԽԱՐՀԻԿ ՊԱՏԿԵՐԱՔԱՆԴԱԿՆԵՐ

Արևմտյան ճակատ։ *Աղթամարի պատկերագրական համակարգում արտակարգ տեղ է տրված աշխարհիկ թեմաներին և առաջին հերթին Արծրունյաց իշխանական տան անդամների պատկերմանը։ Առավել ցայտուն այդ դրսևորվել է արևմտյան ճակատում. այստեղ ձախ կողմում պատկերված է ինքը՝ Գագիկ արքան իր կառուցած տաճարի մանրակերտը ձեռքին, իսկ աջ կողմում՝ նրա դիմաց, նույնպես ամբողջ հասակով կանգնած է Քրիստոսը։*

Կոփտորական կոմպոզիցիան թեև կազմում է տաճարը շրջանցող գլխավոր գոտու օրգանական մասը, սակայն այստեղ հանդես է գալիս որպես միանգամայն ինքնուրույն հորինվածք. ընդ որում, նրա առանձին մասերի փոխադարձ դասավորությունն էլ լիովին համահնչուն է ճակատի մշակման ընդհանուր սկզբունքին (նկ. 3)։

Այն հանգամանքը, որ ճակատը մասնատվում է երկու բարձր, հատվածքում սեղանաձև իուրշերով, իսկ վերջիններիս միջև տեղավորված են միևնույն առանցքի վրա գտնվող երկու լուսամուտներ, մեծապես կանխորոշել է պատկերաքանդակների դասավորությունը (նկ. 4)։ Չի կարելի չնկատել, որ լուսամուտի առկայությունը զգալիորեն դժվարացրել է կոմպոզիցիայի մշակումը և վերջին հաշվով մասնատել այն։ Սակայն, այդ էր պահանջում ինքը՝ ճարտարապե-

տական ամբողջ հորինվածքը, որովհետև հանդիսանալով հռիփսիմեատիպ տաճարների մի արձագանքը, Աղթամարի տաճարը կարող էր լուսավորվել թմբուկի վրա և հիմնական առանցքների ուղղությամբ դասավորված խաչաթևերի լուսամուտների միջոցով միայն։ Այս պայմաններում Մանուելը պարզապես չէր կարող հրաժարվել արևմտյան ճակատի մեծ լուսամուտից (նկ. 5)։ Ավելին, նա այստեղ դրել է մի ավելի փոքր լուսամուտ ևս՝ արդեն որթագալարի գոտու մեջ։ Ահա այս խիստ մասնատված տարածության վրա էլ Մանուելը պետք է տեղավորեր Գագիկ արքայի կտիտորական կոմպոզիցիան, գտներ այն միակ տրամաբանական լուծումը, որը հնարավոր էր այստեղ։ Նա գտավ այն՝ կենտրոնական լուսամուտը դարձնելով կոմպոզիցիայի առանցքը, և հիմնական ֆիգուրները տեղավորելով նրա երկու կողմերում (նկ. 6)։ Սակայն դրա հետ միասին, տաճարը շրջանցող գոտու ընդհանուր համակարգը պահպանելու նպատակով, նա նույն այս գլխավոր ֆիգուրներին համահնչուն երկուական սերովբեների մեծ ֆիգուրներ տեղավորեց խորշերի հակադիր կողմերում, իսկ որպես կոմպոզիցիայի միավորիչ հանգույց՝ լուսամուտից անմիջապես ցած տեղավորեց խաչի համբարձման այլաբանական մի տարբերակ։

Ահա այդպես ստեղծվեց ճարտարապետության և քանդակագործության օրգանական սինթեզի կատարյալ օրինակ հանդիսացող այս կոմպոզիցիան, որն առանձին վերցրած հայ քանդակագործական արվեստի գոհարներից է (նկ. 7)։

Ամբողջ կոմպոզիցիան հիմնականում լուծված է սիմետրիկ, թեև չի կարելի չնկատել, որ քանդակագործը որոշակիորեն առաջնություն է տվել Գագիկի ֆիգուրին։ Արքայի դիմաց լուսամուտի առանցքից ճիշտ նույն հեռավորության վրա տեղադրված է Քրիստոսը։ Նա պատկերված է ուղիղ դիմացից, ավանդական հագուստով։ Ձախ ձեռքով բարձրացրել է թիկնոցը և միաժամանակ բռնել սուրբ գիրքը՝ «Ես եմ լոյսն աշխարհի» մակագրությամբ, իսկ աջ ձեռքը բարձրացրել է մինչև ուսի գիծը և մատները ծալել օրհնելու համար։ Ոտաբոբիկ է, ընդ որում՝ նկատելի է, որ նա հենված է ձախ ոտքին և կարծես պատրաստվում է քայլել հենց այդ ուղղությամբ (նկ. 8)։

Գագիկ արքան պատկերված է ավելի բարձր, քան Քրիստոսը (նկ. 4) և ունի ավելի շքեղ լուսապսակ։ Ուղղելով Քրիստոսին իր իսկ կառուցած տաճարի մոդելը, նա բնավ էլ խոնարհ խնդրածո չէ, լի է ներքին ինքնավստահությամբ և նույնիսկ չի էլ նայում դեպի Քրիստոսը, միայն դեպի ձախ շրջված ոտքերի թաթերն են, որ ցույց են տալիս շարժման ուղղությունը։

Արտահայտիչ է արքայի գլուխը՝ երկարավուն դեմքով, փոքր մորուքով և բեխերով, որոնց արանքից երևում են կիսալուսնաձև շրթունքները։ Աչքերը մշակված են կրկնակի նշաձև գծերով, իսկ հոնքերը շեշտված են երկրորդ փորվածքով։ Մազերը սանրված են աջ ու ձախ և ծանր խոպոպներով իջնում են ուսերի վրա։ Լայն, զարդարուն լուսապսակի ծայրերը մշակված են շրջանաձև խոր փորվածքներով։ Պատկերաքանդակի ամբողջ հարթությունը դրվագված է շատ նուրբ, թույլ ռելիեֆով և միայն դեմքն է, որ համեմատաբար ավելի ուռուցիկ է մշակված։ Պատկերաքանդակին առանձնակի արտահայտչականություն են տալիս աչքերը. բիբերը բավական լայն են, շրջանաձև փոսերի ձևով. իրենց խորության շնորհիվ միշտ ստվերի մեջ լինելով, ուժեղ հակադրություն են ներկայացնում հարթային մշակում ունեցող դեմքի հետ, տալով աչքերին արտակարգ խորաթափանց տպավորություն։

Լայն լուսապսակը կազմված է մի քանի համակենտրոն շրջաններից և նրա ամբողջ պարագծով ընթանում են խոր օղակների շարքեր։ Տարակույս չի կարող լինել, որ ի սկզբանե այդ օղակների մեջ դրված են եղել բազմագույն խճահատիկներ, որոնք պետք է արտակարգ շքեղություն հաղորդեին լուսապսակին։

Առանձնակի խնամքով է քանդակված թագը։ Դժբախտաբար շատ վատ է պահպանվել նրա ներքևի մասը և պարզ չէ, թե ինչպես է այն նրստել ճակատի վրա։ Ներքևի հորիզոնական լայն գոտին մշակված է շրջանաձև զարդերի շարանով, որից վեր արված են կիսաշրջանաձև ճաճանչավոր ատամիկներ։ Նրանց վրա եղած մանր օղակաձև փոսիկներում, ամենայն հավանականությամբ, դարձյալ տեղավորված են եղել խճազարդի երփներանգ հատիկներ։ Թագի վերին մասերում երևում են ավանդական փոքրիկ թևեր, իսկ ձախ կողմից երևացող ելուստը թերևս պետք

է նշանավորեր այն պատվի ժապավենը, որ կապված էր արքայի գլխին։

Գագիկի վերնազգեստը երկար պարեգոտ է, որի քղանցքները ներքևում հեռացված են միմյանցից։ Այն կարված է ծանր, չծալվող կտորից ու մշակված շրջանակների անընդհատ շարքերով։ Ուսերին ձգել է շրջանների մեջ առնված թռչնապարդերով ձևավորված թիկնոց։ Թիկնոցի օձիքը բաց է, կրծքին ամրացված է շրջանաձև, վարդյակազարդ ճարմանդ։ Աջ թևով արքան բարձրացրել է թիկնոցի մի եզրը, որի մյուս ծայրը շրջանաձև իջնում է ներքև։

Անանուն Արծրունին գրում է, որ Մանուելը «Փրկիչի դիմաց, ճշգրիտ նմանությամբ հորինեց նաև Գագիկ արքայի փառահեղ պատկերը, որը հպարտ հավատքով բարձրացրել է եկեղեցին բաղուկների վրա, ինչպես մանանայով լի սափոր կամ որպես անուշահոտությամբ լցված ոսկե տուփ»[2]։

Գագիկի՝ հարթային մշակում ունեցող պատկերաքանդակի նկատմամբ խիստ ուժեղ կոնտրաստ է ներկայացնում տաճարի մանրակերտը, որը մշակված է համարյա թե կլոր քանդակի նման։ Հ. Օրբելին այսպես է նկարագրում այն. «Մանրակերտն ունի խիստ ուժեղ ռելիեֆ, այնպես որ ցույց են տրված ոչ միայն խաչաձև եկեղեցու արևմտյան թևը, այլ նաև հյուսիսային և հարավային խաչաթևերի ճակատները։ Նա մեծ չէ՝ նրա ներքևի չափերն են հյուսիսից հարավ 0, 42 մ, իսկ արևելքից (ձեռքից) արևմուտք՝ 0,25 մ։ Հարթավային ճակատի բարձրությունն է՝ 0,49 մ, իսկ ընդհանուր բարձրությունը գմբեթի հետ մեկտեղ՝ 0,63 մ։ Սակայն, չնայած դրան, մանրակերտն ամբողջությամբ ճիշտ է կառուցված և իրականում գոյություն ունեցող ճարտարապետական ձևերը պահել են իրենց դրսևորումը։ Չեն մշակված և այդ պատճառով էլ ճիշտ չեն ցույց տրված միայն անկյունային աշտարակների վերին մասերը, և պակասեցված է որմնախարիսխի աստիճանների քանակը. մանրակերտի վրա առկա է միայն երկու աստիճան։ Ցույց են տրված նաև բոլոր երեք խորը փորված դռները, որոնցից վեր, ինչպես այդ կա իրականում, պատկերված են կենտրոնական լուսամուտներն իրենց համապատասխան պսակներով։ Դռների երկու կողմերում ցույց են տրված եռանկյուն խորշերը, որոնք ավարտվում են ճիշտ այնպիսի պսակներով, ինչպիսիք տեսնում ենք լուսամուտների վրա։

Խաչաթևերը ավարտվում են ճակատոններով։ Թմբուկը ութանկյուն է, թեև քանդակված է յոթ նիստ։ Նիստերի վրա ցույց են տրված միայն հինգ լուսամուտ։ Թմբուկի ձևերը գգալիորեն պարզեցված են. իրականում նա ունի 16 նիստ և ութ լուսամուտ։ Այսպիսով, մանրակերտի վրա նիստերի քանակը պատկերված է կիսով չափ պակաս, թեև լուսամուտների դասավորությունը ճիշտ է արտահայտում նրանց տեղաբաշխումը։ Տաճարի՝ այժմ գոյություն ունեցող ձևերից առավել շատ է հեռանում մանրակերտի գմբեթի վեղարի ձևը, որը ո՛չ բրգաձև է, ոչ էլ կոնաձև, այլ ունի խիստ որոշակի դրսևորված սֆերիկ եզրաձև։ Այդ հանգամանքն առանձնակի լավ է երևում լուսանկարի վրա, շնորհիվ նրա արևմտյան մասի կոտրված լինելուն։ Գմբեթի վերին մասում փորված է եղել վերտիկալ մի անցք, որն, անկասկած, ծառայել է հավանաբար մետաղյա խաչի ամրացման համար»[3]։

Սակայն չի կարելի չնկատել, որ մանրակերտի ծանր, ծավալային շեշտված ձևերը որոշակի անհավասարակշռություն են մտցնում նուրբ և խիստ հարթային լուծում ունեցող պատկերաքանդակի կոմպոզիցիայի մեջ։ Մանուելին, անշուշտ, լավ հայտնի էին VII դարի կտիտորային կոմպոզիցիաները, որոնց մոդելները հիմնական ֆիգուրների նման ունեին հարթային մշակում (Աթենի)։ Սակայն քանդակագործը չգնաց հնավանդ ձևերի ընդօրինակման ճանապարհով։ Նա ոչ միայն Գագիկ արքային ծունկի չիջեցրեց Քրիստոսի առջև, այլև Քրիստոսին իջեցրեց նույն այն հարթության վրա, ուր կանգնած էր Գագիկը և նույնիսկ ավելի ցած պատկերեց փրկչին Վասպուրականի տիրակալից, անելով ամեն ինչ, որպեսզի արքայի ֆիգուրը (մնալով նույն սիմետրիկ լուծման շրջանակներում) անմիջապես իր վրա գրավի

[2] «Թովմա Արծրունի և Անանուն...», էջ 301։

[3] Հ. Օրբելին տողատակում հիշատակում է, որ մանրակերտն, ամենայն հավանականությամբ, վնասվել է վրայի (հավանաբար ոսկեզօծ) խաչը հափշտակելու պահին և նրչում գոյություն ունեցող մի ավանդություն, ըստ որի հափշտակողները «ղեկավարվել» են Թովմա Արծրունու գործով։ Եվ, իսկապես, պատմիչի հիշատակությունը մանրակերտի մասին, որպես «զսափորն ոսկի լի մանանային, և իբր տուփ մի ոսկի» կարող էր նման հետևանքներ ունենալ։

դիտողի ուշադրությունը, դառնա ամբողջ կոմպոզիցիայի հիմնական, սկզբնավորող հանգույցը։ Ինքնին հասկանալի է, որ նա չէր կարող շատ հեռանալ պատկերագրական հիմնական ձևերից, թեև շքեղազարդ հագուստը, ավելի ճոխ լուսապսակը և զարդարուն թագը դարձյալ կոչված էին շեշտելու Գագիկ արքային։ Սակայն Գագիկին առաջնություն տալու գործում նա հմտորեն օգտագործեց այնպիսի զորեղ մի միջոց, որը դուրս էր արդեն քրիստոնեական պատկերագրության շրջանակներից։ Դա տաճարի մանրակերտն էր, և հատկապես նրա արտակարգ ուժեղ ծավալային մշակումը, որն ակնհայտորեն խախտում է կոմպոզիցիայի հավասարակշռությունը, հիմնականը, դլխավորը դարձնում Գագիկի ֆիգուրը, որը հանդիստ ու վեհ, մի ձեռքով բռնել է մանրակերտը, իսկ մյուսով ցույց է տալիս այն դիտողին։ Տոհմային պատմիչը Գագիկ Արծրունուն ներկայացնում է որպես իդեալական մի այր, որին աստված շնորհել էր «...լուսազարդ պատկեր և վայելուչ հասակ, անհամեմատ բնական կարգի բոլոր մահկանացուների մեջ։ Ունի հարթ և ուղիղ, վայելուչ և պայծառ երես. նրա գլխի մազերը քխակերպ են, գանգրագեղ, ալեխառն և թանձր հյուսքերով իջնում են փառահեղ ճակատին։ Բարակ, կամարաձև և մթագարդ հոնքերը, արտևանունքները՝ աչքերի րիբերով հանդերձ ինչպես շուշանը հովիտներում, ծաղկելով ծավալվել են հրաշազարդ հորինվածքով։ Քիթը երկար է ու վայելուչ, ականջները՝ դյուրալուր և դյուրամետ դեպի բարուքյունը և պայծառ ու հրաշալի նմանվող գույնով։ Նրա շրթունքները նման են կարմիր լարի, ատամները խիտ են և մաքուր։ Նրա նորածիլ մորուսը մանուշակի պես ծաղկել է գունագեղ այտերին, որով տեսնողներին նա երևում է հրեշտակի կերպարանքով»[4]։

Գագիկի հագուստը փաստորեն կրկնում է հայ իշխանների հագուստների հիմնական հատկանիշները (ինչպիսին տեսնում ենք, օրինակ, նույն տաճարի հարավային պատին պատկերված Համազասպի հագին), միայն ավելի ճոխ և ավելի շքեղ է մշակված։

Ուշագրավ է, որ Գագիկի հագուստը խիստ տարբերվում է Մրենի տաճարի իշխանների հագուստներից, նրանց երկար, չհագնվող թևքերով հանդերձ, և, ընդհակառակը, որոշակի ընդհանրություններ ունի, ճիշտ է ավելի ուշ շրջանից, հայ կիլիկյան թագավորների հագուստների ձևերի հետ։ Նշենք նաև, որ այդ ընդհանրությունները չեն սահմանափակվում միայն կտորների նմանությամբ (ասենք այն բանով, որ, օրինակ, Լևոն Դ-ի հագին ևս տեսնում ենք ճոխ պարեգոտ, մշակված շրջանակների մեջ առնված առյուծների նկարներով)։ Այստեղ ևս առկա է համանման թիկնոցը, արքայական այն ծիրանին, որը ձգված է Գագիկ արքայի ուսերին։

Մյուս կողմից, Գագիկ արքայի շքեղ հագուստի զարդաձևերը, ինչպես նշում է Հ. Օրբելին, ներտորեն առնչվում են սասանյան հյուսվածքների ձևերին և հաստատում վերջիններիս լայն տարածումը ամբողջ Առաջավոր Ասիայում։ Ըստպետք է մոռանալ նաև, որ թռչնազարդերով զարդաքանդակները Հայաստանում լավ հայտնի էին VI—VII դարերում։ Նման մոտիվներ կարելի է տեսնել Պողնիի տաճարի հյուսիսային ճակատի արևելյան լուսամուտների պսակների վրա։

Միջնադարյան Հայաստանի թագավորներից Գագիկն առաջինն է, որ պատկերված է այդքան շքեղատեսիլ թագով։ Դժբախտաբար մեզ չեն հասել Բագրատունյաց թագավորների դիմաքանդակները՝ թագերով հանդերձ։ Սանահինի կտիտորական կոմպոզիցիայում պատկերված Սմբատ և Գուրգեն թագաժառանգները դեռևս թագավոր չէին (թեև կա քանդակի շուրջը համապատասխան մակագրություն, սակայն, ամենայն հավանականությամբ, այն հետո է ավելացված) և նրանց «թագերը» դեռևս թագավորական թագեր չէին։

Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանը Գագիկի թագի ձևերի մեջ տեսնում է հնավանդ ձևերի և հատկապես սասանյան արքաների թևավոր թագերի սրձագանքները, անշուշտ այդ են վկայում Գագիկի թագի վրա որոշակիորեն նշմարվող երկու փոքրիկ թևերը։

Որոշակի հետաքրքրություն է ներկայացնում նաև Գագիկ արքայի թագի շուրջն արված լայն, շքեղ լուսապսակը։ Լուսապսակները հայկական միջնադարյան պատկերագրության մեջ լավ հայտնի են դեռևս ամենավաղ հուշարձաններում (IV—VII դդ.)։ Ավելի ուշ շրջանում լուսապսակներ ենք տեսնում արդեն սրբերի շարքը դասված իշխանների պատկերաքանդակներում (Աղթամար, Սա-

[4] «Թովմա Արծրունի և Անանուն...», էջ 305։

հակ և Համապատասպ իշխաններ)։ Սակայն, այս ամենի հետ միասին, Գագիկ արքայի կենդանության ժամանակ կերտված պատկերաքանդակը, շքեղ ու լայն լուսապսակով հանդերձ, այնպես էլ եզակի մնաց այս շրջանի պատկերաքանդակների շարքում, ընդ որում՝ մեզ հայտնի չէ Բագրատունյաց և ոչ մի թագավորի պատկերաքանդակ, որ լուսապսակ ուներ։ Այս վերջին հանգամանքն ինքնին խիստ ուշագրավ է։ Իսկապես, Գագիկ արքայի լուսապսակը ոչ մի ընդհանուր բան չունի քրիստոնեական ավանդույթների հետ, և Գագիկը երբեք չի դասվել եկեղեցական սրբերի շարքը։ Ուրեմն բոլոր հիմքերը կան ենթադրելու, որ այս հարցում վճռական նշանակություն է ունեցել Արշակունյաց թագին տիրանալու՝ Արծրունյաց հավակնությունը։

Այն հանգամանքը, որ սասանյան թագավորների պատկերաքանդակներում լուսապսակները սովորական երևույթ էին[5], և դատելով հնագույն հայկական պատկերաքանդակներից (Օձուն), լուսապսակը իբրև այդպիսին պետք է որ լայն տարածում ունենար նաև հայ Արշակունի թագավորների պատկերագրական կերպարում, ինքնին արդեն կանխորոշում էր այդ նույն լուսապսակի հանդես գալը նաև այստեղ, Գագիկ Արծրունու քանդակում, որպես ժամանակով և ավանդույթներով սրբագործված հայոց հնագույն թագավորության վերականգնման խորհրդանիշ։

Լուսապսակով էին պատկերվում նաև բյուզանդական կայսրերը, դեռևս Կոնստանդինից ըսկըսած։ Լավ հայտնի են Հուստինիանոսին պատկերող խճանկարները VI և X դարերից, որոնցում նա պատկերված է լայն, շքեղ լուսապսակներով[6]։ Լուսապսակով են պատկերված նաև կիլիկյան հայ թագավորները (Լևոն Գ), ընդ որում լուսապսակ ունի Կեռան թագուհին նույնպես[7]։

Ուշագրավ է լուսապսակի բացակայությունը Բագրատունյաց թագավորների պատկերաքանդակներում։ Թերևս դա բացատրվի նրանով, որ մեզ հասած բոլոր պատկերաքանդակներում էլ Անիի թագավորները ներկայացված են խալիֆաթի շրջանում ընդունված պաշտոնական պարեգոտով և շքեղ չալմայով, մի բան, որն ինքնին կարծես բացառում էր լուսապսակի գոյությունը։

Ամփոփելով, կարող ենք ասել, որ Գագիկ արքայի կոթողային կոմպոզիցիան նշանավորում է այս հնագույն թեմայի մի նոր մեկնաբանումը, որպես արդասիք երկրում ստեղծված սոցիալ-քաղաքական նոր իրադրության։ Այն, միաժամանակ, հայ քանդակագործության զարգացման խիստ կարևոր օղակն է, որում իր դրսևորումն է գտել անցումը վաղ միջնադարյան արվեստից դեպի զարգացած միջնադարի արվեստը, և որտեղ արդեն էական դեր էր կատարում աշխարհիկ մոտածողությունը։ Կոթողային այս կոմպոզիցիայում առաջին պլանի է քաշված ինքը՝ կոթողը։ Կոմպոզիցիաների մեծ մասում, արդեն, բացակայում է վաղ քրիստոնեության ժամանակաշրջանին այնքան բնորոշ ակնածանքը դեպի երկնային ուժերը, չկան ամեն ինչի վրա գերիշխող Քրիստոսը (Աթենի) և կամ Աստվածամոր հսկա կերպարը, որին խոնարհվում են նրա ոտքերի մոտ կանգնած կոթողները (Պեմզաշեն)։ Օղուզլիում ջահի վրա նստած Աստվածամորը մոտենում են իշխանները՝ իրենց ամեհի նժույգները հեծած, իսկ Աղթամարում թեև առկա է Քրիստոսը, սակայն նա ընդհանուր կոմպոզիցիայի մի մասն է կազմում միայն, և քանդակագործը արել է ամեն ինչ, որպեսզի շեշտի Գագիկ արքային, ցույց տա, որ նա է այստեղ հիմնականը, նա է գլխավորը։ Որոշ ժամանակ անց, կոթողային կոմպոզիցիաներից վերանում են երկնային ուժերը, մի երևույթ, որն իր ցայտուն դրսևորումն է գտնում X—XI դդ. հուշարձաններում (Սանահին, Հաղբատ, Գագկաշեն)։

* * *

Նշվեց արդեն, որ Գագիկ Արծրունու կոթողային կոմպոզիցիան թեև կազմում է տաճարի արևմտյան ճակատի հիմնական սյուժեն, միաժամանակ հանդիսանում է գլխավոր գոտու օրգանական մասը։ Արևմտյան ճակատում բացի նրանից կան ևս երկու աշխարհիկ անձանց ներկայացնող պատկերաքանդակներ, տեղավորված արդեն զգալի բարձրության վրա՝ ճակատոնապատերի անկյուններում։ Դժվար չէ տեսնել, որ նրանք սրբո-

---

[5] *Н. А. Орбели*, նշվ. աշխ., էջ 83։

[6] *В. Н. Лазарев*, История Византийской живописи, т. I, М., 1947, табл. XVIII, XX, XXV, XXVI, XXIX.

[7] Լ. Ազարյան, *Կիլիկյան մանրանկարչությունը 12—13-րդ դարերում*, էջ 49, նկ. 71, 115։

բաքանդակներ չեն և չեն կազմում ոչ որթագալարի, ոչ էլ «իշխանների գոտու» մասերը։ Այստեղ տեսնում ենք զգալի չափեր ունեցող կանացի երկու դիմաքանդակ, յուրաքանչյուրի մոտ քանդակված պահպանիչ խորհրդանշաններով։ Արևմտյան ճակատում, բացի Գագիկ արքայի և ճակատնապատի վերին մասում տեղավորված ավետարանիչի ֆիգուրից և նշված կանացի դիմաքանդակներից, ոչ մի այլ պատկերաքանդակ չկա։ Բնականաբար հարց է ծագում, ովքե՞ր կարող էին այս պատվավոր տեղում պատկերված լինել։ Ենթադրել, թե երկու դիմաքանդակներն էլ ինչ-որ ձևով առնչվում էին արևմտյան խաչաթևի քիվերի տակ ձգվող երկու շարք դիմաքանդակների հետ՝ կլիներ խիստ անտրամաբանական։ Ամենից առաջ կանացի այս դիմաքանդակներն աչքի են ընկնում իրենց շատ ավելի մեծ չափերով, նրանք շատ ավելի լավ են մշակված և ունեն անհամեմատ ավելի ուժեղ ռելիեֆ, քան քիվերի տակ արված իշխանների դիմաքանդակները։ Բացի այդ, կանացի այս դիմաքանդակները երկու կողմից պահպանում են հզոր առյուծների խորհրդանշանները (ընդ որում, նրանց գլուխները ուղղված են ճիշտ այն ուղղությամբ, ուր և նայում են կանայք), իսկ հյուսիսային կողմի կանացի դիմաքանդակից քիչ վեր, թեքադիր քիվի վրա տեսնում ենք մեկ այլ, խիստ բարդ տոհմանշան՝ մարդկային գլխով, առյուծի թաթերով և թևերը լայն բացած մի արծիվ։

Պարզ է դառնում, որ կանացի այս երկու պատկերաքանդակների նման անջատումը պատահական չէր կարող լինել, և մենք բոլոր հիմքերն ունենք ենթադրելու, որ այստեղ, Գագիկ արքայից ոչ հեռու, պատկերված են մի կողմում նրա մայրը, մյուս կողմում նրա կինը՝ թագուհի Մլքեն։ Լավ հայտնի է, թե որքան նշանակալից տեղ էին գրավում հայկական հուշարձանների շինարարական արձանագրություններում ընտանիքի անդամները և հայ կինն առհասարակ։ Մի կողմ թողնելով վաղ օրինակները (Բագավան, Ալաման), նշենք Աղթամարին անմիջապես նախորդող Տաթևի տաճարը, որտեղ, հիմնական կտիտորների շարքում, իր ամուսնու՝ Սյունյաց գահերեց իշխան Աշոտի հետ մեկտեղ հանդես է գալիս նրա կինը՝ իշխանուհի Շուշանը։ Նրա դիմաքանդակը ևս, իր ամուսնու դիմաքանդակի հետ մեկտեղ, տեղավորված է տաճարի արևելյան ճակատի խորշի կամարաղեղի վրա, որը հար և նման Աշոտ իշխանի դիմաքանդակին, նույնպես պաշտպանված է երկու վիշապ օձերի խորհրդանշաններով (օձերի տեղաբաշխումը դիմաքանդակների երկու կողմերում, երբ նրանք իրենց գլուխներն ընդհուպ մոտեցրել են «պահպանվող» կտիտորների դիմաքանդակներին, ըստ էության, կրկնվել է Աղթամարում, թեև կոմպոզիցիան այստեղ այլ է, իսկ օձերին փոխարինել են հզոր առյուծները)։

Իշխանուհիների պատկերաքանդակները հայտնի են նաև ավելի ուշ շրջանի հուշարձաններում։ Այսպես, Արատեսում, գավթի ճակատակալ քարի վրա տեսնում ենք կտիտորին իր կնոջ և զավակի հետ, Եղեգիսում, պալատի մուտքի բարավորի վրա, պատկերված են գահերին նստած Տարսայիճ իշխանը և նրա կին Մինա խաթունը։ Գանձասարում (XIII դար), տաճարի թմբուկի վրա, խորշերի մեջ, պատկերված են Խաչենի իշխան Ջալալ-Դոլան, նրա հայրը, մայրը և կինը, ընդ որում՝ բոլորն էլ պահպանվում են եզների և արծիվների պահպանիչ խորհրդանշաններով։

Այսպիսով, բացառված չպետք է համարել, որ Աղթամարի՝ մեզ հետաքրքրող դիմաքանդակները ներկայացնում են Գագիկ արքայի մորն ու կնոջը, ընդ որում՝ ձախակողմյան դիմաքանդակը (որն ունի լուսապսակ), ամենայն հավանականությամբ, պատկերում է Գագիկի մորը, իշխանուհի Սոփիին, որը, ինչպես հայտնի է, տաճարի կառուցման պահին մահացած էր արդեն։ Աջակողմյան դիմաքանդակը, թվում է, ներկայացրել է Մլքե թագուհուն, որը հայտնի էր իր շինարարական գործունեությամբ և Վարագավանքին նվիրած մի ճոխ, հիանալի մանրանկարներով զարդարված ավետարանով։

Վասպուրականի երկու թագուհիների նման պատկերումը (գլխավոր գոտուց դուրս, ըստ էության, իշխանների գոտում) հազիվ թե կարելի լինի բացատրել նրանց ոչ թե Արծրունյաց, այլ Բագրատունյաց տոհմից սերված լինելու պատճառով։ Հայ թագուհիներն ու իշխանուհիները, իրավական տեսակետից ոչ մի բանով ետ չէին մնում իրենց ամուսիններից, և հաճախ կարելի է հանդիպել նրանց հիշատակությանը որպես կտիտորների՝ թե՛ իրենց ամուսինների հետ, թե՛ առանձին (Սանահին, Հաղբատ, Անի)։ Սակայն մեր վաղ շրջանում և հատկապես կոթողների

քարձրաքանդակներում կանանց պատկերումը սովորական երևույթ էր (Օձուն, Բրդաձոր, Ագարակ), կտիտորական պատկերաքանդակներում մինչև IX դարը կանայք չեն հանդիպում։ Առավել վաղ թվագրություն ունեցող պատկերաքանդակը Տաթևինն է, որտեղ հարևան խորշերի վրա պատկերված են Աշոտ գահերեց իշխանը և նրա կին Շուշանը։ Աղթամարում փաստորեն կրկնված է Տաթևում ընդունված պատկերագրական նույն ըսկզբունքը, թեև այստեղ անհամեմատ ավելի ճոխ և հոյակերտ է պատկերված ինքը՝ Գագիկ արքան։

Թագուհիների նման պատկերումը թերևս թելադրվել է ճակատի կոմպոզիցիայի ընդհանուր պահանջներով. այստեղ պարզապես տեղ չկար քիչ թե շատ մեծադիր ֆիգուր տեղավորելու համար, մինչդեռ, ինչպես կարելի է ենթադրել, Մանուելը չի ցանկացել պատկերել Մլքե թագուհուն որևէ այլ ճակատում, այլ շրջապատում, գերադասելով թեև դիմաքանդակի ձևով, բայց և այնպես տեղավորել նրա պատկերաքանդակը այն նույն ճակատում, որտեղ պատկերված էր Գագիկ արքայի կտիտորական կոմպոզիցիան։

Հարավային ճակատ։ Ինչպես հայկական ճարտարապետության ավանդական լուծումներում, այնպես և Աղթամարում կողային նեղ ճակատները նախատեսված են միաժամանակյա դիտարկման համար, երբ դիտողի հայացքը նույնիսկ համեմատաբար ոչ մեծ հեռավորությունից ընդունակ է ընդգրկել ամբողջ ճակատը, տեսնել այնտեղ տեղավորված բոլոր ձևերն ու պատկերաքանդակները։ Միանգամայն այլ էր իրադրությունը հյուսիսային և հարավային ճակատներում, ճակատներ, որոնց կարելի էր ամբողջությամբ տեսնել միայն ցգալի տարածություններից, ընդ որում այդ հեռավորությունից դիտելիս խոսք անգամ չէր կարող լինել պատկերաքանդակների մանրամասն ընկալման մասին։

Այս պայմաններում միանգամայն տրամաբանական է, որ Մանուելը բաժանել էր ճակատն առանձին հատվածների, որոնցից ամեն մեկն իր հերթին պայմանավորված էր տաճարի համակարգի ընդհանուր թեմատիկայով։ Հանգամանքն այս առավել ցայտուն դրսևորվել է հարավային ճակատում, որտեղ տաճարի գլխավոր մուտքն էր, դեպի արքայական գահավորակը տանող թաղամասի աստիճանները։ Ահա այս կենտրոնական հատվածը կազմող բազմանիստ ելուստի և նրա երկու կողմերի նիստերի վրա տեղավորված են Արծրունյաց տոհմի ներկայացուցիչների, ավելի ճիշտ Արծրունիների նախարարական տան անդամների պատկերաքանդակները։

Արծրունիներին ներկայացնող այս քանդակաշարից ձախ պատկերված են հավատի ալեգորիաները, իսկ աջ՝ ուժի, կորովի և պայքարի ալեգորիաները։

Այժմ անցնենք կենտրոնական հատվածի աշխարհիկ պատկերաքանդակներին։

Համազասպ և Սահակ Արծրունիների պատկերաքանդակները։ Հարավային ճակատի արեվելյան բազմանիստ ելուստի վրա, գրավելով զգալի տարածություն, տեղավորված են Համազասպ և Սահակ Արծրունիների պատկերաքանդակները, իսկ նրանցից աջ և ձախ՝ մի շարք խիստ ուշագրավ և հետաքրքիր խորհրդանշաններ։

Գագիկ Թագավորի կտիտորական պատկերաքանդակից հետո այս քանդակներն են, որ առավել լավ են պահպանվել և իրական պատկերացում են տալիս Արծրունյաց նախարարական տան իշխանական հագուստների մասին։ Բանն այն է, որ Արծրունիների տոհմին պատկանող մյուս իշխանների պատկերաքանդակները, տեղավորված հյուսիսային ճակատում, զգալիորեն եղծված են, և շատ մանրամասներ կորել են անվերադարձ։

Եղբայրները պատկերված են իրար մոտ. աջ կողմում իշխան Համազասպն է, որի գլխավերևում կարդում ենք. ՏՐ ՍՈՒՐԲ ՀԱՄԱԶԱՍՊ ՎԱՍՊՈՒՐԱԿԱՆԻ ԻՇԽԱՆ, իսկ նրանից ձախ՝ Սահակը, որի մոտ գրված է. ՏՐ ՍՈՒՐԲ ՍԱՀԱԿ ԵՂԲԱՅՐ ՀԱՄԱԶԱՍՊԱ ՄԱՐՏԻՐՈՍՔ ԵՒ ՎԿԱՅՔ ՔՒ։ Սրանք Վասպուրականի այն իշխաններն են, որոնք նահատակվել են արաբական ոստիկան Եգիդի կողմից 786 թ., Պարտավում, դավանափոխ չլինելու պատճառով։ Հայ եկեղեցին նրանց դասեց սրբերի շարքը, և նրանք էական տեղ են գրավում Արծրունյաց տոհմային ավանդություններում։ Նրանց մասին մեծ գովեստով է խոսում Թովմա Արծրունին (նկ. 13)։

Արծրունի իշխանները պատկերված են ամբողջ հասակով, լուսապսակներով։ Սահակը ձեռքերը բարձրացրել է կրծքին և պատրաստվել աղոթքի, իսկ Համազասպի ձեռքին կա մի ոչ մեծ խաչ։ Պատմությունից հայտնի է, որ եղբայրներից

ավագը Համազասպն էր (այդ նկատվում է նաև բերված արձանագրություններից ու հագուստների ձևերից)։ Եթե Համազասպի վերնազգեստը մոտենում է Գագիկ արքայի վերնազգեստին, ապա Սահակի վերնազգեստը հար և նման է Գագիկի իշխանազուն որդիների հագուստներին. ընդ որում, այստեղ կրկնված է նաև թանկագին քարերով զարդարված գոտին՝ երեք ուշագրավ կախընկվածքներով, մի ձև, որը լավ հայտնի էր Առաջավոր Ասիայում, ինչպես և Ջվարիում, Քոբուլ իշխանի դիմաքանդակի վրա[8]։ Տարբեր է նաև նրանց վերնազգեստների մշակումը։ Սահակի վերնազգեստը ձևավորված է համակենտրոն շրջանակների շարքերով, որոնք իրենց հերթին վերցված են քառակուսիների մեջ, մինչդեռ Համազասպի վերնազգեստն ավելի թանկագին կտորից է և մշակված զգալի ելուստ ունեցող խաչերի անընդհատ շարքերով։

Ուշագրավ է, որ քանդակագործը երկու իշխանների դեմքերին էլ տվել է խաղաղ, հանգիստ արտահայտություն (նկ. 14)։ Այստեղ չկան դիմագծերի և հատկապես աչքերի այն շարժումները, որոնք տեսնում ենք Աղթամարի այլ դիմաքանդակներում։ Որքան կենդանի, որքան արտահայտիչ է Գագիկի հայացքը և որքան մեղմ ու խաղաղ, կարծես խամրած են Սահակի և Համազասպի հայացքները։ Այս տպավորությանը քիչ չի նպաստում նաև մեղմ, սահուն ռելիեֆը, որում բացակայում են այն ուժեղ, հատու ստվերները, որոնք տեսնում ենք Գագիկ արքայի դիմաքանդակում (նկ. 15)։

Բացի մեդալիոնների մեջ պատկերված սրբերից, Սահակի և Համազասպի երկու կողմերում տեսնում ենք հերալդիկ տոհմանշաններ և խորհրդանշաններ։ Առաջին շարքում արծիվը հոշոտում է կաքավին, իսկ հետևի ոտքերի վրա կանգնած արջերի միջև պատկերված են երկու նապաստակներ։ Երկրորդ շարքում Պասկուչ-Սենմուրվիկրիֆոնի քանդակն է, որի դիմաց պատկերված է խոյագլուխ մի արծիվ։ Պատկերագրական տեսակետից այս ֆիգուրներն իրենց անմիջական նախորդներն ունեն վաղ միջնադարյան հայկական քանդակագործության մեջ, ընդ որում այդ շրջանից լավ հայտնի են կոթողների վրա պատկերված աշխարհիկ մարդկանց, իշխանների ֆիգուրները։ Նրանք թերևս ներկայացրել են հենց այն անձանց, որոնց հիշատակին էլ նվիրված է եղել տվյալ կոթողը (նկ. 16, 17)։

Այդ ֆիգուրները, որպես կանոն, պատկերված են դիմացից, կանգնած ամբողջ հասակով, սովորաբար ձեռքերը բարձրացրած կրծքի մակարդակին, աղոթելիս։ Այդպիսի ֆիգուրներ տեսնում ենք և՛ Թալինի, և՛ Վանք-խարաբայի, և՛ Օձունի կոթողների վրա։

Հերոս նախնիների պատկերումը մոնումենտալ հուշարձանների պատերին նույնպես լավ հայտնի էր վաղ միջնադարում, սակայն նրանք այդ շրջանում, որպես կանոն, պատկերվում էին հերոսամարտերի տեսարաններում, ինչպես այդ տեսնում ենք Պտղնիում, և կամ քրիստոնեության տարածման ժամանակ, երբ Տրդատի ու Գրիգոր Լուսավորչի հետ միասին, իրենց տիրույթներում խաչ (իմա՝ քրիստոնեություն) հիմնադրելիս։ Վաղ միջնադարում լավ հայտնի են նաև կտիտորական պատկերաքանդակները։ Սակայն նրանք այժմ դուրս են մեր հետաքրքրող թեմայից (նկ. 17)։

Այսպիսով, պարզ է դառնում, որ նահատակ նախնիների պատկերումը մոնումենտալ հուշարձանի պատերին առաջին անգամ հանդիպում է հատկապես Աղթամարում, հանգամանք, որը թեկուզև կողմնակի, առնչվում է մեմորիալ հասկացողության հետ, և թերևս արգասիք է այն, թեկուզև հեռավոր կապի, որը առկա էր Արծրունյաց տոհմային դամբարանի, Զորադիրի Ս. Խաչ եկեղեցու և Աղթամարի պալատական, դարձյալ Ս. Խաչ տաճարի միջև։

Արծրունի իշխանների պատկերաքանդակները հարավային ճակատի կենտրոնական հատվածում։ Հարավային ճակատի կենտրոնական հատվածը, կազմավորված դուրս եկող խաչաթևի բազմանիստ ելուստի նիստերով, կոմպոզիցիոն տեսակետից արտակարգ նշանակություն ունի և իր կարևորությամբ թերևս չի զիջում արևմտյան ճակատին։ Բանն այն է, որ հարավային աբսիդի վերնամասում էր տեղավորված Գագիկ արքայի վերնահարկը, դեպի ուր տանող մուտքը բացվում էր հենց այս բազմանիստ ելուստի կենտրոնում. նրա դիմաց էլ, նրան ուղղահայաց տեղավորված էր դեպի վեր տանող աստիճանը, և հազիվ թե կա-

---

8 Г. Н. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, Тбилиси, 1948, альбом, тб. 22.

րելի լինի կասկածել, որ կենտրոնական նիստի վրա, մուտքից աջ և ձախ պետք է որ տեղավորված լինին գլխավոր գոտու կարևոր, նշանակալից պատկերաքանդակները։ Այն հանգամանքը, որ այստեղ, մուտքի բացվածքից աջ և ձախ և նույնիսկ բարավորից վեր, պահպանվել են մի շարք խիստ ուշագրավ խորհրդանշանային բարձրաքանդակներ (աույուծ, վարազ, արծիվ, եղջերու, խոյ, արծիվներ՝ կտուցներում օղակ բռնած և այլն), կասկած չի թողնում, ինչպես նշում է Հ. Օրբելին, որ հետագայում ավելացված զանգակատան պատերի տակ են մնացել Արծրունյաց նախարարական տան նշանավոր ներկայացուցիչների քանդակները։ Բնականաբար հարց է առաջանում, ովքե՞ր կարող էին այստեղ պատկերված լինել (գծ. 4)։ Մեր ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ բացի Գագիկ արքայից, տաճարի տարբեր ճակատներում տեղավորված են եղել նրա որդիները, երկու եղբայրները՝ Գուրգենը և Աշոտը, մայրն ու կինը՝ Մլքե թագուհին։ Այս պայմաններում կարելի է ենթադրել, որ մոռացված չեն եղել ո՛չ արքայի հայրը՝ Դերենիկ Արծրունին, և ո՛չ էլ արքայի պապը՝ Արծրունյաց գահերեց իշխանը։ Աշոտ Արծրունին իրապես տաղանդավոր զորավար էր, և, ինչպես Լեոն է գրում, նա մեծ հմտությամբ «կառողանում էր Վասպուրականի և հարևան երկրների բազմաթիվ նախարարներին հավաքել մի կուռ միության մեջ»[9]։

Այս երկու նշանավոր Արծրունիների պատկերաքանդակների առկայությունն այստեղ, գահավորակ տանող մուտքի երկու կողմերում, միանգամայն հնարավոր էր և տրամաբանական. սաեն օր, տաճար մտնելիս Գագիկ արքան կարծես հանդիպում էր իր փառապանծ նախնիներին։

Հարավային ճակատի արևմտյան բազմանիստ հլուստի վրա պատկերված է ավանդական. սրբերին բնորոշ հելլենիստական-բյուզանդական արտահագուստով մի մարդ, որն իր, կտորով ծածկված ձեռքերում բռնել է ինչ-որ ուղղանկյուն առարկա և պարզել այն նրանից արևելք, դիմացի նիստի վրա պատկերված՝ գահին նստած Քրիստոսին։ Դժվար չէ նկատել, որ պատկերաքանդակը մեզ է հասել արմատապես վերափոխված դրությամբ և այս նույն տեղում ի սկզբանե եղել է մեկ այլ պատկերաքանդակ, որն ամբողջովին տաշվել է և փոխարինվել նորով։ Այս հանգամանքը նշում է Հ. Օրբելին, թեև, նրա կարծիքով, վերափոխվել է պատկերաքանդակի վերին մասը միայն, և հատկապես ուսերի և մեջքի հատվածները (նկ. 18)։ Հ. Օրբելին գրում է, որ այս ֆիգուրը «նախապես ավելի կոացած, կուզիկանման էր քանդակվել, և հետագայում միայն, երբ այս բարձրաքանդակի բարերն արդեն տեղադրվել էին որմածքի մեջ, այլ վարպետի կողմից, այլ ձեռքով և այլ գործիքով տաշվել էր այն, ուղղվել ուսի մասը և հատկապես մեջքի կորվածքը, որն ավելորդ կուզիկություն էր հաղորդում ֆիգուրային»[10] (նկ. 19)։

Մեր կարծիքով, վերափոխվել է ֆիգուրի ոչ միայն մեջքի մասը, այլ նախկին ֆիգուրը վերատաշվել է ամբողջությամբ, այդ են հաստատում մեծադիր լուսանկարները, որտեղ ակնհայտորեն կարելի է տեսնել հրկու հարևան սյուժեների (Աբրահամի զոհաբերության և մեզ հետաքրքրող ֆիգուրի) տաշվածքի մակարդակների խիստ տարբերությունը։ Այս տարբերությունը ճիշտ և ճիշտ հավասար է ֆիգուրի ռելիեֆի բարձրությանը։ Պարզ է դառնում, որ վերափոխման ժամանակ տաշել են նախկին ֆիգուրն ամբողջությամբ, ուսերից մինչև ոտքերը և այդ նոր հարթության վրա, ֆոնի խորացման հաշվին քանդակել մի նոր ֆիգուր։ Ինչ վերաբերում է գլխին, ապա այստեղ արդեն անհնար էր նույն մեթոդի կիրառումը, և քանդակագործը հեռացրել է հին բարձրաքանդակի գլուխը և նոր գլուխ քանդակել։ Այդ է պատճառը, որ մեզ հետաքրքրող բարձրաքանդակի դեմքը որոշ չափով առաջ է գալիս մարմնի նկատմամբ, մի բան, որը չի նկատվում այլ պատկերաքանդակներում։ Թեև քանդակագործը փորձել է մեղմել այս հակասությունը, դեմքին հաղորդելով հրնարավորին չափ ցածր ռելիեֆ, սակայն այդ նրբյան լուծին չի հաջողվել, և հնարավոր չի եղել շտկել վերափոխման բոլոր հետքերը։ Պատահական չէ, որ գլխավոր գոտու բազմաթիվ պատկերաքանդակների շարքում այս քանդակն առանձնանում է իր շարժումների անկենդանությամբ և պատահական դասավորությամբ։

Ուսումնասիրողները տարբեր կարծիքներ են հայտնել այս բարձրաքանդակի մասին։ Ի. Ստրժիգովսկու կարծիքով, այստեղ Մովսեսն է պատկեր-

[9] Լեո, երկեր, հատ. II, երևան, 1967, էջ 429։

[10] И. А. Орбели, նշվ. աշխ., էջ 95։

ված։ Նույն կարծիքին է նաև Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանը, որը մեզ հետաքրքրող ֆիգուրի ձեռքին տեսնում է Մովսեսի օրինատախտակները[11]։ Հ. Օրբելու կարծիքով, ֆիգուրն իր ձեռքերում բռնել է ինչ-որ թիկնոց կամ կտոր։ Նա գրում է, որ «ֆիգուրն այս թերևս միանգամայն առանձին է և կապ չունի լուսամուտի հակադիր կողմում կանգնած հրեշտակի ֆիգուրի հետ, թեև միաժամանակ դուրս չի գալիս աստվածաշնչային ինչ-որ սյուժեի շրջանակներից։ Եթե չլիներ լուսապսակը, այն կարող էր ներկայացնել կամ Աբրահամի ստրուկին, որը նվերներ և այդ թվում նաև հագուստ է մատուցում որպես Ռեբեկայի փրկագին, որին ուզում էին Իսահակին, և կամ թե չէ կարող էր ներկայացնել Հովսեփի եղբայրներից մեկին, որը Հովսեփի հորը՝ Հակոբին էր մատուցում Հովսեփի արյունոտ հագուստները, հաստատելու համար, որ նրան իրոք հոշոտել են վայրի գազանները։ Դուցե Աստվածաշնչում գտնվի ևս մեկ այլ սյուժե, որտեղ տղամարդը ինչ-որ մեկին հագուստներ է մատուցում, սակայն այդ մեզ համար էական նշանակություն չունի»[12]։

Մեր կարծիքով, վերը բերված դրույթների հետ դժվար է համաձայնվել։ Ամենից առաջ դժվար չէ տեսնել, որ բազմանիստ ելուստի երկու կողմերում պատկերված ֆիգուրները (մեզ հետաքրքրող լուսապսակով ֆիգուրը, լուսամուտից աջ ամբողջ հասակով կանգնած հրեշտակը) մի որոշակի խումբ են կազմում, ընդ որում երկուսի շարժումն էլ ուղղված է դեպի հաջորդ նիստում պատկերված Քրիստոսը (նկ. 20)։ Ակնհայտ է դառնում, որ լուսապսակով մարդը ինչ-որ առարկա է պարզում Քրիստոսին, և նրան էլ առաջնորդում է հրեշտակը։ Այս առումով նշված ֆիգուրը չի կարող աստվածաշնչային պերսոնաժ լինել, նա ո՛չ Մովսեսն է և ո՛չ էլ Հովսեփի եղբայրներից մեկը։ Մյուս կողմից ակնհայտ է, որ ձեռքերի վրա գցած ծածկույթը սովորական էր միջնադարյան պատկերագրության մեջ, երբ ձեռքով բռնում են ինչ-որ սուրբ առարկա, առավելապես Սուրբ գիրքը։ Մեզ հետաքրքրող ֆիգուրը մաքրությունը խորհրդանշող կտորով ծածկված իր ձեռքերում բռնած ունի ինչ-որ ուղղանկյուն, հորիզոնական, տափակ մի առարկա, որը բարձրացված է կրծքից վեր, և գրտնվելով վերևից առաջացող լուսամուտի պսակի ստվերի տակ, միշտ չէ որ նկատելի է։ Այն երևում է ներքևից նկարված, լավ լուսավորված լուսանկարներում միայն[13]։

Այսպիսով, ակնհայտ է դառնում, որ մենք այստեղ գործ ունենք մի սրբի կամ սրբերի շարքը պատված անձնավորության հետ, որն իր պարված ձեռքերում բռնել է ինչ-որ տափակ առարկա կամ Սուրբ գիրքը և այն մատուցում է Քրիստոսին։ Պատկերագրական տեսակետից այս ֆիգուրը հաղիվ թե հնարավոր լինի նույնացնել ավետարանային որևէ սրբի հետ։ Ավետարանային պերսոնաժները թեև հաճախ պատկերվում էին Սուրբ գիրքը ձեռքին, սակայն սովորաբար նրանք այն Քրիստոսին չէին մատուցում։ Եվ դրան հակառակ, բազմաթիվ օրինակներ են հայտնի, երբ աշխարհիկ մարդիկ պատկերվում են Սուրբ գիրքը (իբրև մեծագործության արգասիք, այնպես ինչպես և եկեղեցիների մոդելները) Քրիստոսին մատուցելիս։ Այս կերպարը լավ հայտնի է և՛ որմնանկարչության, և՛ մանրանկարչության մեջ։ Բերենք օրինակ կիլիկյան մանրանկարչությունից, որտեղ Լևոն Թագավորը պատկերված է իր կնոջ՝ Կեռանի հետ։ Թորոս Ռոսլինն այստեղ պատկերել է Լևոն Թագավորին, որը ձյունափայլ ծածկույթով ծածկված ձեռքում բռնել է թանկագին քարերով զարդարված Սուրբ գիրքը և այն պարզել Քրիստոսին[14]։

Մեզ հետաքրքրող պատկերաքանդակում հարցը որոշ չափով բարդանում է նրանով, որ այստեղ պատկերված անձնավորությունը բնավ էլ աշխարհիկ մարդ չէ, և եթե ճիշտ է մեր ենթադրությունը, որ նա ավետարանային պերսոնաժ չի կարող լինել, ապա միակ եզրակացությունը, որին կարելի է հանգել, դա նրան Վասպուրականի նահատակ հոգևորականների շարքին դասելն է, նահատակված այնպես, ինչպես նահատակվեցին Համազասպ և Սահակ իշխանները, որոնք այդ պատճառով էլ դասվեցին սրբերի շարքը։ Այս պայմաններում միանգամայն տրամաբանական էր, որ Մանուելը պետք է այն նահատակ հոգևորականին պատկերեր սրբերին բնորոշ ավանդական հագուս-

---

[11] Սիրարփի Տեր-Ներսեսյան, *Հայ արվեստը միջնադարում*, էջ 81։

[12] *И. А. Орбели*, նշվ. աշխ., էջ 94—95։

[13] AGHTAMAR, Milan, 1974, ill. 64.

[14] Լ. Ազարյան, *Կիլիկյան մանրանկարչությունը 12—13-րդ դարերում*, նկ. 71։

տով, և միանգամայն տեղին էր որպես հոգևորականի խորհրդանշան, նրա ձեռքին Սուրբ գիրք տալը։

Եվ որ այստեղ մենք գործ ունենք Արծրունյաց նախարարական տան հոգևորական դասին պատկանող անդամներից մեկի հետ, որն, սմհնային հավանականությամբ, նահատակվել է Սահակ և Համազասպ իշխանների հետ միասին և պատկերվել նրանց պատկերաքանդակներին ճիշտ սիմետրիկ տեղում, վկայում է ևս մի կուռն։ Դա նրա ոտքերի մոտ պատկերված այն խորհրդանշանն է (աստիճանավոր պատվանդանի վրա բարձրացող արմավենի, կողքերին երկու այծեր), որն իր բնույթով հար և նման է Արծրունյաց նախարարական տան անդամներին առաձնացնող խորհրդանշական բարձրաքանդակներին և, առաջին հերթին, նույն հարավային ճակատի կենտրոնական հատվածի ձախակողմյան մասում պատկերված միմյանց դիմաց, ոճավորված ծառի վրա նստած զույգ արծիվների բարձրաքանդակին։

Այստեղ ուշագրավ է նաև հրեշտակի բավական մեծ ֆիգուրի առկայությունը մեզ հետաքրքրքրող պերսոնաժի և Քրիստոսի միջև։ Հազիվ թե կարելի լինի կասկածել, որ այն այստեղ բնավ էլ պատահական չէ տեղավորված և կապ ունի ոչ միայն Քրիստոսի հետ։ Այն հանգամանքը, որ հրեշտակն իր բացարձակ չափերով համահնչուն է դեպի Քրիստոսը ձեռքերը պարզած այս ֆիգուրին և ոչ բուն Քրիստոսի պատկերաքանդակի հետ (ինչպես այդ տեսնում ենք Աստվածամոր երկու կողմերում գտնվող հրեշտակապետերի պատկերում), հնարավորություն է տալիս այս մեծ ֆիգուրը դասել այն հրեշտակների շարքը, որոնք հովանի էին անում, ուղեկցում և ուղի ցույց տալիս դեպի երկնային տիրակալը ձգտող մարդկանց։ Այդ մոտեցումը լայնորեն տարածված էր վաղ միջնադարյան քանդակագործության մեջ և լավ հայտնի մի շարք հուշարձաններում (Պեմզաշեն, Ջվարի, ավելի ուշ, IX դարում՝ Օղուզլի և այլն)։ Ճիշտ է, նշված հուշարձաններում հրեշտակները սավառնում են օդում, սակայն, անշուշտ, այդ չէ այստեղ էականը։ Աղթամարում կոմպոզիցիոն պայմանները միանգամայն այլ էին, և պարզապես հնարավոր չէր այստեղ սավառնող հրեշտակ պատկերել։ Իսկ այն հարցը, թե ինչ պատկերաքանդակ է եղել այստեղ սկզբում և ինչու են այն վերափոխել, թերևս մնա անպատասխան։ Անշուշտ, կարելի է ենթադրել, որ այդ պատկերաքանդակը ինչ-ինչ պատճառներից վնասվել է, հնարավոր չի՞ եղել այն ուղղել և ստիպված են եղել փոխարինել մեկ այլ թեմայով։ Սակայն բացառված չպետք է համարել նաև, որ այստեղ գործ ունենք ֆեոդալական հասարակարգին այնքան բնորոշ հակամարտությունների հետ, երբ նույնիսկ ջնջվում էր վիմական արձանագրություններ մեջ տաճարը կառուցող կտիտորի անունը, ոչնչացնելու համար նրա մասին ամեն մի հիշատակություն։ Այս պայմաններում պարզապես դժվար է նույնիսկ որևէ ենթադրություն անել։ Սակայն փաստն ինքնին ուշագրավ է և վկայում է, թե ինչպես փոփոխվող քաղաքական իրադրությունները թերևս իրենց անմիջական արձագանքն են գտել այստեղ, և այդ ազդեցությունից զերծ չեն մնացել նույնիսկ ամենամեծ վարպետների գործերը։

Դժվար չէ տեսնել, որ հարավային ճակատի ամբողջ կենտրոնական հատվածը նվիրված է Արծրունյաց տոհմի ներկայացուցիչներին։

Այստեղ, կենտրոնում, վերնահարկ տանող մուտքից աջ և ձախ պատկերված են եղել Արծրունյաց նախարարական տան ամենանշանավոր դործիչները, թերևս Արծրունյաց գահերեց իշխան Աշոտը և Գագիկ Թագավորի հայր Դերենիկ իշխանը։ Այս կենտրոնական կոմպոզիցիայից աջ և ձախ տեսնում ենք Արծրունյաց փառապանծ նախնիներին, աջ կողմում աշխարհիկ նշանավոր իշխաններ Համազասպին և Սահակին, իսկ ձախ կողմում, ամենայն հավանականությամբ, Արծրունյաց տան հոգևոր իշխանության ամենանշանավոր գործիչներից մեկին, որը նույնպես նահատակվել էր և տաճարի պատին պատկերվել Քրիստոսին և Աստվածամորը աղոթողի դիրքով։ Արծրունու հետ սերտորեն առնչվում են հավատի և փրկության այնպիսի թեմաներ, ինչպիսիք են նրանից արևմուտք տեղավորված Աբրահամի զոհաբերության և Հովնանի ծովը նետվելու և փրկվելու սյուժեն, այնպես ինչպես Համազասպ և Սահակ Արծրունի իշխանների հերոսական գործունեությանն ավելի համապատասխան էր նրանց քանդակներից աջ Դավթի և Գողիաթի պայքարի սյուժեն։

Այսպիսով, ակնհայտ է դառնում, որ անկախ պատկերագրական ընդհանուր համակարգից, ա-

վելի ճիշտ այդ համակարգի սահմաններում, կենտրոնական, հիմնական սյուժեի զարգացմանը ուղղահեռ կողային հատվածներում տեղավորվում են աստվածաշնչային ալեգորիկ, այլաբանական տեսարաններ, որոնք մի կողմից խորհրդանշում են Արծրունիների հավատն ու աստվածասիրությունը, մյուս կողմից նրանց մեծ կորովն ու պայքարը՝ ընդդեմ օտար զավթիչների։

Հյուսիսային ճակատ։ Ճարտարապետական առումով հարավային և հյուսիսային ճակատները համարյա թե սիմետրիկ մշակում ունեն, և հիմնական տարբերությունն այն է, որ հարավային ճակատում առկա է արքայական օթյակը տանող կամարակապ մուտքը։ Մինչդեռ հյուսիսային ճակատի կենտրոնական բազմանիստ ելուստը բնավ մասնատված չէ, և այստեղ է տեղավորված ամբողջական մի կոմպոզիցիա՝ Ադամի և Եվայի մեղսագործության պատմությունը։ Այս թեմայի տեղաբաշխումը, անշուշտ, կապված է հարավային ճակատում, ճիշտ նույն տեղում տեղավորված Արծրունյաց նախարարների փրկության աղոթքի հետ, ընդ որում, տաճարի ներսում, հարավային աբսիդում էլ տեղավորված էր Գագիկ արքայի գահավորակը։

Հյուսիսային ճակատի մյուս հատվածները (լայնական առանցքի երկու կողմերում) չնչին տարբերությամբ համահունչում են հարավային ճակատի լուծմանը։ Այսպես, կենտրոնական խաչաթևից աջ և ձախ տեղավորված բեկբեկուն նիստերի վրա այստեղ էլ տեսնում ենք Արծրունյաց տան ներկայացուցիչներին, շրջապատված նրանց խորհրդանշող պատկերաքանդակներով։ Արևմտյան խաչաթևի հյուսիսային ճակատը դարձյալ ամբողջովին գբաղեցված է փրկության և հավատի սյուժեներով (հրեք մանկունքը հնոցում, Դանիելը առյուծների գբում), ճիշտ այնպես, ինչպես արևելյան խաչաթևերի հյուսիսային ճակատի վրա է տեղավորված Սամսոնի սյուժեն՝ համահունչ նույն խաչաթևի հարավային ճակատի ամբողջ տարածքը գրավող Դավթի և Գողիաթի սյուժեին։

Աշոտ Արծրունու պատկերաքանդակը։ Տաճարի հյուսիսային ճակատի արևելյան բազմանիստ ելուստին կից նիստի վրա պատկերված է ամբողջ հասակով կանգնած մի ֆիգուր, շրջապատված խորհրդանշանային բարձրաքանդակներով, մի բան, որն ինքնին արդեն անվերապահորեն վկայում է նրա Արծրունի լինելը։ Նա բարձրացրել է ձեռքերը մինչև կուրծքը և շրջվել դեպի աջ՝ աղոթելու համար։ Հագին ունի իշխանական պարեգոտ, իսկ գլխին՝ երկփաթաթ չալմա։ Դժբախտաբար, քանդակի դեմքն ամբողջովին եղծված է և նրա արտահայտության մասին ոչինչ չի կարելի ասել։ Չալմայի տակից, վզի երկու կողմերից մինչև ուսերն իջնում են մազերի խոպոպները ճիշտ այնպես, ինչպես տեսնում ենք արևմտյան ճակատում տեղավորված Գագիկ Արծրունու դիմաքանդակում։ Սակայն այստեղ նրանք եղծված են և միաձուլվել են պարեգոտի օձիքի գծերի հետ։ Լուսանկարներից այն տպավորությունն է ստացվում, որ մազերի խոպոպները իջնում են ներքև, կրծքի մակարդակին։ Սակայն այդ բնավ էլ այդպես չէ, կրծքի վրա երեվացող սպիտակ գծերը ոչ այլ ինչ են, եթե ոչ՝ պարեգոտի օձիքի եզրամասերը, որոնց տակից երևում է հորիզոնական զարդաձևերով մշակված ներքնազգեստի օձիքը։

Դժբախտաբար, մեզ հետաքրքրող դիմաքանդակը չի ունեցել տաճարի կառուցմանը ժամանակակից մակագրություն։ Նման մակագրություններ Աղթամարում թեև ոչ բոլոր պատկերաքանդակներն ունեն, սակայն այնտեղ, որտեղ նրանք կան, բնորոշվում են տառաձևերի խիստ որոշակի բոլորաձևությամբ և փորագրման խոր տեխնիկայով։ Մինչդեռ մեզ հետաքրքրող դիմաքանդակների մոտ, գլխից քիչ ձախ, այժմ կարդացվող ԷՋԷԿԻԱ ԹԱԳԱՎ(ՈՐ) մակագրությունը ոչ մի դեպքում չի կարող ժամանակակից համարվել դիմաքանդակին և գրված է շատ ուշ ժամանակներում (նկ. 21)։ Այդ բանում համոզվելու համար բավական է արձանագրության տառաձևերը համեմատել տաճարի այլ պատկերաքանդակների համապատասխան մակագրություններիր հետ։ Մեզ հետաքրքրող մակագրության տառերն անկյունավոր են, ունեն շատ քիչ խորություն և անկանոն դասավորություն, մի բան, որը չենք տեսնում տաճարի ոչ մի հին արձանագրության մեջ։ Ավելին, բավական է այս արձանագրության տառաձևերը համեմատել տաճարի արևելյան պատին փորագրված խաչի մոտ եղած արձանագրության հետ (որտեղ խոսվում է ինչ-որ Կիրակոսի կողմից այդ խաչը 1721 թ. փորագրելու մասին), որպեսզի պարզ դառնա տառաձևերի բացարձակ նույնությունը։

Առանձնակի ուշագրավ են այս պատկերա-

բանդակների մոտ եղած խորհրդանշանները։ Այդ կողմում ամբողջ հասակով կանգնած է նաև մարդարեն. ձախ կողմում, ներքևում, պատկերված են վիզերը փաթաթած «համբուրվող» թռչուններ (հավանաբար սիրամարգեր)։ Նրանցից վեր տեղայրված է մի արծիվ, որը նապաստակ է հոշոտում, իսկ ավելի վեր՝ մի ուղտ։ Բուն ֆիգուրից վեր պատկերված են երկու ոչխարներ, որոնք կարծես բնդհարվել են վազքի ժամանակ և շրջել վզերը (նկ. 22)։

Որոշ ուսումնասիրողներ մակագրությունն անվերապահորեն ընդունելով ժամանակակից տաճարի կառուցմանը, այստեղ պատկերված աշխարհիկ մարդուն ներկայացնում են իբրև բիբլիական պերսոնաժ (Ե. Լալայան, Սիրարփի Տեր-Ներսեսյան)։ Հ. Օրբելին թեև չի ճշտում այստեղ պատկերված աշխարհիկ մարդու ով լինելը, բայց և այնպես նշում է այն որոշակի ընդհանրությունները, որ կան մի կողմից այս պատկերաքանդակի և մյուս կողմից՝ Գագիկ արքայի, Համազասպ և Սահակ իշխանների ամբողջ հասակով կանգնած ֆիգուրների միջև։ Միաժամանակ նա գրում է, որ «...այս չալմայակիր ֆիգուրը, մի պարզունակ, սակայն հնարամիտ ավանդության հիման վրա վերագրվում է Մահմեդին, թեև հետնագույն արձանագրության համաձայն այստեղ պատկերված է եգեկիա թագավորը»[15]։ Տարակույս չի կարող լինել, որ շրջակայքի բնակիչների մոտ տարածված այս մեկնաբանման համար ելակետ է ծառայել չալմայի առկայությունը, մանավանդ, եթե վերհիշենք, որ մյուս չալմայակիր ֆիգուրի ով լինելը (բիբլիական Սավուղ թագավոր) ոչ մի կասկած չի հարուցում։

Բնականաբար հարց է առաջանում, ո՞ւմ է ներկայացնում պահպանիչ խորհրդանշաններով շրջապատված այս չալմայակիր ֆիգուրը։ Այս հարցում, անշուշտ, էական նշանակություն է ըստանում թե՛ տեղը, որտեղ պատկերված է դիմաքանդակը, թե՛ այն հագուստը, որը կա մեզ հետաքրքրող ֆիգուրի հագին։ Վերն արդեն նշվեց, որ տվյալ բարձրաքանդակի տեղադրումը տաճարի հյուսիսային ճակատի բազմանիստ ելուստի վրա, ճիշտ և ճիշտ հարավային ճակատի համանման այն վայրում, ուր տեղավորված են Համազասպ և Սահակ Արծրունիների բարձրաքանդակները և որոնք այնքան մեծ տեղ են գրավում Արծրունյաց ավանդություններում, արդեն ինքնին որոշակի հիմքեր է տալիս ենթադրելու, որ այստեղ պատկերված իշխանը Արծրունյաց տոհմի ամենանշանավոր գործիչներից մեկը պետք է եղած լիներ, որպեսզի արժանանար նման արտակարգ պատվի։

Մյուս կողմից, այն հանգամանքը, որ նա նահատակների թվին չի պատկանում, չունի ո՛չ լուսապսակ, ո՛չ էլ ձեռքին խաչ, վկայում է, որ նա չի պատկանում Արծրունյաց փառապանծ նախնիների թվին և, ամենայն հավանականությամբ, ապրել է շատ ավելի ուշ ժամանակներում։ Ավելին, աղոթողի դիրքով կանգնած լինելը դարձյալ հիմքեր է տալիս ենթադրելու, որ տաճարի կառուցման պահին նա արդեն մահացած է եղել։

Նման պայմաններում մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում պատկերաքանդակի հագուստի և հատկապես գլխարկի ձևերը, որոնք, ինչպես հայտնի է, առանձնակի խնամքով էին կերտվում քանդակագործների կողմից։ Դժվար չէ տեսնել, որ մեզ հետաքրքրող դիմաքանդակի հագուստի ձևերն ընդհուպ մոտենում են Համազասպ Արծրունու հագուստի ձևերին։ Երկու դեպքում էլ համանման մշակում ունեն և՛ օձիքները, և՛ կրծկալները, և, որը խիստ բնորոշ է՝ պարեգոտների քղանցքները բացվում են առջևից, ճիշտ այնպես, ինչպես տեսնում ենք այդ Գագիկ Արծրունու և Գագիկ Բագրատունու (Անի) դիմաքանդակներում։ Հագուստների ձևերի այս ընդհանրությունը պատահական չէր։ Որ այն ունեցել է իր որոշակի նշանակությունը, վկայում է առջևից բացվող քղանցքների բացակայությունն ինչպես Համազասպի կրտսեր եղբոր, այնպես էլ Գագիկի որդիների պատկերաքանդակներում։ Երկու դեպքում էլ պարեգոտն առջևից ամբողջապես փակ է, բացառված է ճոխ ներքնազգեստի ցուցադրումը։ Նույնը տեսնում ենք նաև Սանահնում՝ Գուրգեն և Սմբատ Բագրատունիների պատկերաքանդակներում։ Առաջին հայացքից թվում է, թե սրանք մանրուքներ են և չեն կարող ինչ-որ կոնկրետ բան արտահայտել։ Սակայն միջնադարյան կտիտորական քանդակներում նման «մանրուքներին» արտակարգ նշանակություն է տրվում։ Այդ բանում համոզվելու համար բավական է վերհիշել, թե ինչպես են պատկերված Սմբատ և Գուրգեն Բագրատունիները Սանահնում ու Հաղբատում։ Սանահ-

[15] *И. А. Орбели*, նշվ. աշխ., էջ 131։

նում նրանք դեռևս թագաժառանգներ են, և քանդակագործը արտակարգ բծախնդրություն է ցուցաբերել նրանց ճիշտ միանման պատկերելու համար։ Սակայն այլ բան ենք տեսնում տասը տարի հետո, երբ կառուցվում էր Հաղբատի եկեղեցին (977), երբ Սմբատն արդեն փոխարինել էր իր հորը և Անիի Բագրատունիների գահի սյուզերեն թագավոր էր, շահնշահ, իսկ Գուրգենը՝ թագավոր միայն Տաշիր-Զորագետում և, ըստ էության, ենթակա Սմբատին։ Այս հանգամանքն էլ իր արտահայտությունն է գտնում Հաղբատի քանդակներում, սրտեղ Սմբատը պատկերված է արաբների կողմից շնորհված պաշտոնական չալմայով, իսկ Գուրգենը կրում է տեղական գդականման մարգարտաշար մի թագ[16]։

Ահա այս պարագայում մեծ նշանակություն է ստանում մեզ հետաքրքրող պատկերաքանդակի գլխարկի ձևը, որը ոչ այլ ինչ է, քան չալմա, մի բան, որն ինքնին սրտակարգ հետաքրքրություն է ներկայացնում և անվերապահորեն վկայում արաբների կողմից այստեղ պատկերված իշխանին ցույց տրված շնորհների մասին։ Հայ իշխանավորը քրիստոնեական եկեղեցու պատին պատկերված դիմաքանդակում կարող էր ներկայացվել չալմայով միայն մի դեպքում, եթե վերջինս արտահայտում էր նրա պաշտոնական դիրքը, որովհետև չալման այն պատվանշանն էր, որով նա տարբերվում և անջատվում էր մյուս իշխաններից։ Չալման որևէ իշխանի գլխին հավասարազոր էր արաբների կողմից նրա տիրապետության ճանաչմանը, և այս պրակտիկան սովորական երևույթ էր խալիֆաթի ամբողջ պատմության ընթացքում։ Ուշագրավ է, որ նման շնորհների ընծայումը, «անկախության» նման ճանաչումը, բացի խալիֆից, հաճախ իրագործում էին նաև Հայաստանին հարևան արաբական էմիրությունները և, առաջին հերթին, Ատրպատականի էմիրները, որոնք ջանք չէին խնայում Հայաստանն անմիջականորեն իրենց ենթարկելու և այդ նպատակին հասնելու համար թագեր էին շնորհում Հայաստանի տարբեր շրջանների տերերին, ճանաչում նրանց «անկախությունը» և այսպիսով դաշնակիցներ գտնում Բագրատունյաց թագավորության դեմ մղված պայքարի ասպարեզում։ Որ Աղթամարի քանդակագործները ևս չալման դիտում էին որպես թագ, թագավորական հագուստի օրգանական մի մաս, վկայում են տաճարի հարավային ճակատում տեղավորված բիբլիական թագավորների պատկերաքանդակները։

Բանն այն է, որ բիբլիական թեմաների մշակման ժամանակ, երբ անհրաժեշտ էր որոշակի շեղում քրիստոնեական դասական հագուստների ձևերից և պետք է պատկերվեին աշխարհիկ մարդիկ, զինվորներ կամ թագավորներ, Աղթամարի քանդակագործները, որպես կանոն, ելնում էին իրենց կոնկրետ շրջապատից, այն պատմական իրականությունից, որն իրենց համար առօրյա երևույթ էր։ Այդպես են մշակված Դավիթն ու Գողիաթը, որտեղ Գողիաթի զրահավորումը ներկայացված է միջնադարյան հայկական զրահների ձևով։ Այդպես է թե՛ Դավթի հագուստը, թե՛ պարսատիկը. նման ձևով են պատկերված բիբլիական թագավոր Սավուղը և Նինվեի թագավորը՝ տաճարի հարավային պատին։ Եվ եթե վերջինս ներկայացված է հար և նման տաճարի արևելյան ճակատում պատկերված Գագիկ արքայի դիմաքանդակին (այստեղ կրկնված են և՛ հագուստի ձևերը, և՛ նույնիսկ մութաքաները, որոնց վրա նստած է Գագիկը, և՛, որն առավել կարևոր է, համարյա թե նույնությամբ պատկերված է Գագիկի թագը), ապա երկրորդ բիբլիական թագավորի հագին տեսնում ենք Արծրունյաց իշխաններին յուրահատուկ պարեգոտը, իսկ գլխին՝ ճիշտ նույնաձև մի չալմա, որպիսին կա հյուսիսային ճակատում պատկերված, մեզ հետաքրքրող բարձրաստիճան Արծրունյաց իշխանի գլխին։

Այսպիսով, պարզ է դառնում, որ չալման, թագի հետ միասին, Աղթամարի քանդակագործների համար թագավորական հանդերձանքի անբաժանելի մասն էր, և այն այստեղ ոչ այլ ինչ էր, քան թագի մի տարբերակ, որն իրավունք ուներին կրելու միայն թագավորները։ Սակայն, եթե այդպես է, ապա ի՞նչ է նշանակում չալման մեզ հետաքրքրող պատկերաքանդակում և, վերջապես, ո՞վ է այնտեղ պատկերված, ի՞նչ ականավոր իշխան է նա, որը, եթե ճիշտ են մեր ենթադրու-

[16] Ուշագրավ է, որ մեզ հետաքրքրող դիմաքանդակում թևքերը երկար չեն և եզրամասերում՝ ավարտվում են հարթ, օղակաձև տարրերով։ Արծրունի իշխանների հագուստն այս տեսակետից տարբեր էր Բագրատունիների իշխանական հագուստից, որտեղ պարեգոտի թևքերի եզրամասերում առկա են ներքնազգեստի խիստ երկար թևքերի ծալած մասերը, և որը տեսնում ենք և՛ Հաղբատի, և՛ Գագկաշենի կտիտորական դիմաքանդակներում։

Բյուններ, կրել է թագավորական տիտղոս և արժանացել արաբների կողմից ճանաչված լինելու պատվին։

Մեր կարծիքով, այստեղ պատկերված է ոչ այլ ոք, քան Աշոտ Արծրունին՝ Գագիկ արքայի ավագ եղբայրը, որն Արծրունյաց առաջին անկախ թագավորությունը հիմնադրելու առաջին քայլերն էր արել։ Թեև նա լիովին չհասավ իր նպատակներին, սակայն սկզբնական շրջանում արաբները ճանաչեցին նրա իշխանությունը և նա բացահայտորեն դեմ դուրս եկավ Սմբատ Բագրատունուն[17]։ Եվ, չնայած, քիչ ժամանակ անց նա հաշտվեց Սմբատ արքայի հետ, բայց և այնպես Արծրունյաց տոհմային ավանդություններում նա, ամենայն հավանականությամբ, մնաց որպես առաջին Արծրունի թագավորը։ Եվ երբ նրա կրտսեր եղբայրը՝ Գագիկ Արծրունին, որպես Վասպուրականի անկախ թագավոր ձեռնարկեց կառուցելու Աղթամարի տաճարը, չմոռացվեց նաև այդ թագավորության հիմնադրման նախաձեռնողը, և տոհմի փառապանծ նախնիների հետ միասին նրա դիմաքանդակը ևս տեղավորվեց տաճարի պատին։

Շատ տեղեկություններ չեն պահպանվել Աշոտ Արծրունու մասին։ Սակայն նույնիսկ այն. ինչ հասել է մեզ, որոշակիորեն բնութագրում է անկախության ձգտող այդ իշխանին, արտահայտելով զավառական կենտրոնախույս ուժերի և Բագրատունյաց կենտրոնական թագավորության համախմբող ձգտումների միջև տեղի ունեցող կատաղի պայքարի մթնոլորտը։

Այստեղ իր որոշակի դերն ուներ նաև խալիֆաթը, հանձինս Ատրպատականի կառավարիչ Ափշինի, որը ջանք չէր խնայում պառակտում մտցնելու նահանգական իշխանների և Բագրատունյաց թագավորության միջև։ Դրասխանակերտցին այս մասին գրում է. «Զայսու ժամանակաւ Աշոտ՝ իշխանն մեծ Վասպուրական կողմանց և քեռորդի արքային Սմբատայ, խոնարհեալ ի նենդապատիր բարբաջանս ոմանց և հրապուրեալ երկփեղկեաց ի բաց զդաշինս ուխտին, որ ընդ Սմբատայ արքայի, քեռւոյ իւրոյ. և չուեալ գնաց առ ոստիկանն Ափշին իբրև ի պատճառս պարգևաց նմա և յայտ ածէլ զհնազանդութիւն միամտութեան առ նա՝ ոչ նկատեալ նախ զչարն, ի գոյացութիւն իրին էր տասենել։ Եւ երթեալ ապա բադում և երևելի ընծայս ոստիկանին տարեալ մատուցանէր. և այլ ևս զկարասիս բարձեալ տարեալ միում նախարարաց նորա գաղտախթէր՝ մեծադունի ակնկալեալ բարձի և պատուի՝ և վերնկալուլ զնա առնելոյ ինքնիշխան կամաց. որ ոչ թերևս աւելի քան որ ի ձեռս իւր էր՝ առեալ լինէր, բայց միայն պատուասէր զարդու զնա զգեստաւորեալ և յուղարկեալ՝ եկաց ի բաց, միայն զօրհասական վէրս յոգիս ընդունէր»[18]։

Աշոտ Արծրունին միակը չէր, որ անցել էր արաբների կողմը։ Նրա հետ էր նաև Սյունյաց Գրիգոր Սուփան իշխանը, որն Ափշինից ստացավ թագավորական թագ, սակայն այնպես էլ չկրեց այն, չցանկանալով ապստամբ համարվել։ Սակայն նման հիշատակություն չկա Աշոտ Արծրունու մասին և թվում է, որ այստեղ պատակտումը շատ ավելի խորն էր, շատ ավելի վճռական։ Ստեփանոս Օրբելյանն այդ մասին գրում է հետևյալը. «Իսկ յետ յոլով ժամանակաց մինչ դուեն բացին նախ՝ Արծրունիքն, և թագ կապեցին ընդդեմ Սմբատայ՝ Հայոց թագաւորի, թագ կապեաց և Ատրներսէհ՝ վրաց բդեշխն. թագ կապեաց և Աղվանին Համամ։ Մեծարէ Ափշինն զվասակ Սիւնի թագ կապեալ և նա ոչ կամեցաւ ապստամբական անուն ժառանգել»[19]։

Այժմ, անշուշտ, դժվար է վերականգնել բոլոր մանրամասնությունները։ Սակայն կասկած չի մնում, որ Ափշինը մեծ խոստումներ էր տվել Աշոտ Արծրունուն, և, Դրասխանակերտցու նշած նվերների և զգեստների հետ միասին, անշուշտ եղել է նաև արաբական հատուկ պատվանշանը՝ չալման, որպես ապագա անկախ իշխանության գրավական։ Մյուս կողմից, Աշոտ Արծրունու դիմաքանդակի առկայությունը տաճարի վրա, որտեղ նա ներկայացված է թագավորական նշանը գլխին, արաբների շնորհած չալմայով, չի՞ վկայում արդյոք այն մասին, որ թեև պատմիչները չեն հիշատակում նրան թագավոր ճանաչելու մասին, իրականում Աշոտ Արծրունին, թեև ոչ երկար ժամանակով, կրել է այդ տիտղոսը։

---

17 Ստ. Մնացականյան, *Աշոտ Արծրունու դիմաքանդակը Աղթամարում*, «Հայկական արվեստ», ժողովածու, գիրք 1, Երևան, 1974, էջ 59։

18 Դրասխանակերտցի, *Պատմութիւն Հայոց*, 1912, էջ 171։

19 Ստեփանոս Օրբելյան, *Պատմութիւն նահանգին Սիսական*, Թիֆլիս, 1911, էջ 299։

Աշոտ Արծրունու դիմաքանդակը ուշագրավ է մեկ այլ տեսակետից։ Այն առաջին հայ իշխանի դիմաքանդակն է, որ պատկերված է արաբական չալմայով։ Աշոտ Արծրունու այս չալման, ըստ էության, ոչ մի կապ չունի այն փառահեղ չալմաների հետ, որոնք տեսնում ենք Բագրատունի շահրնշահ արքաների մոտ, այն չալմաների հետ, որոնք մարմնավորում էին վերջիններիս սյուզերեն իրավունքները մյուս գավառական թագավորների նկատմամբ։

Հայտնի է, որ Բագրատունիներն ամեն կերպ ձգտում էին վերականգնել Արշակունյաց ավանդները, այդ թվում և՝ «շահնշահ» տիտղոսը։ Բնավ էլ պատահական չէ, որ Բագրատունյաց թագավորական գահին բարձրացած Աշոտ II երկաթը, արդեն առանց արաբների գիտության, տիրացավ այդ տիտղոսին և վերջիններիս մնում էր միայն համաձայնել ստեղծված իրադրության հետ։ Նիկողայոս Մառը պատմական մի ամբողջ ակնարկ է գրել հայ թագավորների գլխին դրվող չալմաների մասին։ Նա գրում է. «Բնական է, որ իրական կյանքում հայ թագավորների արտաքին կերպարը, նրանց հանդերձանքը պահպանում էր իր արևելյան բնույթը, կազմավորվում, ինչպես շատ այլ երևույթներ Հայաստանում, տեղական հատկանիշների և այդ թվում նաև Արշակունյաց դարաշրջանի ազգային ավանդների և մահմեդականության ժամանակաշրջանի նորաձևությունների հիման վրա։ Ի միջի այլոց, վերջիններիս թվին է պատկանում, ինչպես ինձ թվում է, նաև չալման, որպես նշանավորումը խալիֆաթի իշխանությամբ սրբագործված Անիի թագավորների սուվերենության... Չալմաները ըստ երևույթին պետք է դիտվեն որպես այն թագերը, որոնցով խալիֆներն իրենք անմիջապես կամ էմիրներ Ափշինի ու Յուսուֆի միջոցով թագադրում էին Անիի Բագրատունիներին։ Սակայն նույն Անիի թագավորները, հայտարարելով իրենց շահնշահեր արդեն առանց խալիֆաթի դիտության, ինչպես այդ պարզ է դառնում նրանց դիմաքանդակներից, ոչ միայն չհրաժարվեցին տեղական ավանդներով սրբագործված այդ պատվանշաններից, այլև, ամենայն հավանականությամբ, ավելի ճոխ տեսք տվեցին այդ թագ-չալմաներին, մի կողմից համապատասխան իրենց նոր և բարձր դիրքին և մյուս կողմից՝ իրենց անձնական հակումներին. Գագիկի արձանի չալմայի ձևերը դպալիորեն տարբերվում են նրա նախորդի՝ Սմբատ արքայի չալմայի ձևերից»[20]։

Հիմնականում բաժանելով Մառի դրույթները, մենք դժվարանում ենք Բագրատունյաց թագավորների գլխին չալմա տեսնել մինչև նրանց շահնշահ դառնալը։ Այն հանգամանքը, որ հայկական մատենագրության մեջ չալմայի մասին չի պահպանվել ոչ մի հիշատակություն, իսկ բոլոր պատմիչներն էլ անխտիր խոսում են թագերի մասին, անշուշտ, չի կարող պատահական լինել։ Ենթադրել, ինչպես անում է այդ Մառը, որ հայ պատմիչները չալմաները ևս թագ էին անվանում, թվում է, չի կարելի, մանավանդ որ մեզ են հասել արքայական թագերի որոշակի նկարագրությունները, իսկ առանձին դեպքերում նույնիսկ իրական պատկերները։ Բագրատունյաց շահնշահ թագավորների պաշտոնական դիմաքանդակներում տեսնում ենք, արդեն, սկզբունքային փոփոխություն՝ նրանք այլևս ոչ թե թագեր են կրում, այլ չալմաներ։

Հայ թագավորների տարազում չալմայի հանդես գալու ժամանակը և շարժառիթները որոշելու համար արտակարգ նշանակություն է ստանում Հաղբատի կտիտորական կոմպոզիցիան, որտեղ երեք երկու թագավորներն էլ պատկերված են ճիշտ համանմանն պարեգոտներով և նույնատիպ կոշիկներով, ապա խիստ տարբերվում են իրենց թագերով։ Գուրգենը պատկերված է Բագրատունիների ավանդական թագով, իսկ Սմբատի գլխին դրված է արաբական շքեղ չալման։ Ոչ մի կասկած չի կարող լինել, որ չալման այստեղ արտահայտում է այն իրավական տարբերությունը, որը կար երկու թագավորների միջև, երբ նրանցից մեկը նստած էր Անիի Բագրատունիների գահին և ուներ «շահնշահ» տիտղոսը, իսկ մյուսը լոկ գավառական թագավոր էր, առաջինի վասալը։

Դժբախտաբար մեզ չեն հասել Սմբատ II-ին նախորդող թագավորների ո՛չ դիմանկարները, ո՛չ էլ՝ դիմաքանդակները։ Հաստատապես կարող ենք ասել, որ Սմբատ I-ը չալմա չէր կրում դեռևս, մի բան, որը և կանխորոշում է չալմայի օգտագործման առավել նախնական սահմանները։ Հայտնի է նաև մյուս սահմանը՝ Սմբատ II-ի դիմաքանդակը, կերտված 977 թ., Հաղբատի տաճարի պատին։

---

[20] *Н. Я. Марр*, О раскопках и работах в Ани летом 1906 г. «Тексты и разыскания по армяно-грузинской филологии», кн. X, СПб., 1907, стр. 46.

Այսպիսով, պարզ է դառնում, որ չալման հայ թագավորների տարազում տեղ է գտել Սմբատ I-ին հաջորդող երեք թագավորների թագավորության ընթացքում։ Ինքնին հասկանալի է, որ այն չէր կարող որևէ արքայի քամահաճույքի արգասիք լինել և պետք է կապված լիներ պատմական նշանավոր դեպքերի հետ։ Այդ է վկայում Հաղբատի երկու թագավորների այնքան տարբեր թագերով պատկերելու փաստը։ Նշված տասնամյակների ընթացքում նման իրավունք կարող է համարվել միայն Աշոտ Երկաթի կողմից «շահնշահ» տիտղոսին տիրանալը և այն խալիֆաթի կողմից պաշտոնապես ճանաչվելու հանգամանքը։ Այս հարցում միանգամայն իրավացի է Ն. Մառը, երբ չալմայի առկայությունը Բագրատունի թագավորների գլխին կապում է նրանց «շահնշահ» տիտղոսի հետ։ Սակայն, ինչպես նշվեց վերը, չի կարելի համաձայնել Մառի հետ, երբ նա արաբական էմիրներ Ափշինի և Յուսուֆի շնորհած թագերը պատկերում է որպես չալմաներ, իսկ «շահնշահ» կոչում ունեցող թագավորների չալմա կրելը ոչ այլ ինչ էր, քան հնավանդ ձևերի պահպանման լոկ մի ձգտում։ Մինչդեռ մատենագրական տվյալները և պահպանված դիմանկարներն ակնառու ցույց են տալիս, որ մինչև «շահնշահ» կոչման տիրանալը Բագրատունի թագավորներից և ոչ մեկը չալմա չի կրել, և որ չալմաները հանդես են գալիս հատկապես քաղաքական այն խոշոր ակտի հետ միասին, ինչպիսին էր «շահնշահ» տիտղոսին տիրանալը և այդ իրավունքի ճանաչումը խալիֆաթի կողմից։

Չալման Բագրատունի «շահնշահ» թագավորների գլխին պետք է նշանավորեր նրանց գերադույն իշխանությունը, այն, որ նրանց այդ իրավական statusը միջազգային ճանաչում ունի և հաստատված է խալիֆաթի կողմից։ Թեև թուլացած և անկարող ընկճելու երբեմնի իրեն ենթակա երկրներում մեկը մյուսի ետևից անկախ թագավորությունների առաջացումը, խալիֆաթը XI դարում դեռևս պահպանում էր իր ուժը և նրա դերը մեծ էր միջազգային կյանքում։ Այդ բանում համոզվելու համար բավական է վերհիշել, թե ինչպես էին մեկնաբանում հայ պատմիչները հայոց թագավորների «օրինականության» հասկացողությունը։ Սմբատ I-ի որդի Աշոտ Երկաթը թեև թագավոր կուրգվեց հայ իշխանների ու վրաց Ատրներսեհ Բագավորի կողմից 915 թ. և օգտվում էր Բյուզանդական կայսրության օժանդակությունից և ինքն իրեն համարեց «շահնշահ», հայ պատմիչները նրա թագավորության սկիզբը համարում են ոչ վաղ, քան 922 թ., երբ նրան պաշտոնապես ճանաչեց խալիֆաթը և շնորհեց «շահնշահ» տիտղոսը։

Եվ չնայած նրան, որ Հայաստանը շուտով դադարեց որևէ հարկ վճարելուց և լիովին անկախ էր խալիֆաթից, այնուամենայնիվ, վերջինիս շնորհած տիտղոսը և, ամենայն հավանականությամբ, դրան ուղեկցող չալման մնաց որպես հայ թագավորների ճանաչման ամենամեծ գրավականը։ Եվ պատահական չէ, որ վերջիններս իրենց պաշտոնական դիմաքանդակներում հանդես են գալիս արաբական շքեղ չալմաներով։ Որ չալման հանդես էր գալիս որպես նրանց իշխանության դրսևորման արտաքին հատկանիշ, այն դեպքում, երբ սովորական, առօրյա կյանքում նրանք լիովին պահպանում էին իրենց ավանդական հագուստի ձևերն ու հատկապես թագերը, ցայտուն կերպով վկայում է Արիստակես Լաստիվերտցու հետևյալ հիշատակությունը։ Նկարագրելով Անիի թագավորների փայլուն շքերթները, նա գրում է՝ «Իսկ թագաւորն յառաւոտինսն յորժամ ի քաղաքն ելանէր... պաղպաջէր փաղփուն հանդերձիւք և մարգարտախուռն թագիւն, և զամենայն մարդ ի տեսութիւն և ի զարմանս ցուցանէր, որ և սպիտակամաղ նժոյգ՝ ոսկեզօծ զարդիւք առաջի ընթանալով ի ճառագայթից արեգականն որ զնովաւ հարկանէր՝ շլացուցանէր զտեսողաց տեսանելիս»[21]։ Որ Բագրատունյաց թագավորների չալմաները կապված էին միայն ու միայն «շահնշահ» տիտղոսի հետ, վկայում է նաև այն հանգամանքը, որ մյուս նահանգական թագավորները կրում էին ավանդական թագեր։ Չալմա չեն կրել ո՛չ Զաքարե և Իվանե եղբայրները, ո՛չ էլ՝ Սյունիքի իշխանները, որոնց դիմաքանդակները պահպանվել են Նորավանքում, Եղեգիսում և այլուր։

Սակայն դրա հետ միասին անհրաժեշտ է նշել, որ չալման որոշ տարածում է գտնում XIII—XIV դդ. հատկապես այն շրջաններում, որտեղ ուժեղ էր շփումը մահմեդականության հետ։ Հայկական ձեռագրերի «հոգեգալուստի» տեսարան-

[21] «Պատմութիւն Արիստակեսայ վարդապետի Լաստիվերտցւոյ», Թիֆլիս, 1912, էջ 57։

նևրում «այլ ժողովուրդները» սովորաբար պատկերվում են չալմայավոր ֆիգուրների ձևով, և չալման ընդհանրապես դիտվում էր որպես Պաղեստինի, Երուսաղեմի բնակիչների տարազ։ 1211 թ. Հաղբատի Ավետարանում Երուսաղեմը նշանավորող պարսպի մուտքի մոտ պատկերված է մի չալմայավոր ծերունի։ Չալմայով է պատկերել իրեն 1395 թ. նկարիչ Ծերունը։ Չալմա ունի Մակարավանքի (XIII դ.) աղոթարանի բեմի առաջամասի բարձրաքանդակի շարքում պատկերված երիտասարդը։ Կան նաև այլ օրինակներ։ Սակայն այս ամենն էպիզոդիկ բնույթ է կրում և ակնհայտ է, որ չալման որպես այդպիսին որևէ տարածում չունեցավ Հայաստանում և թե՛ հայ աշխատավորները, թե՛ հայ ավագանին ամբողջ միջնադարի ընթացքում պահպանեցին իրենց ազգային տարազը։

Աշոտ Արծրունու դիմաքանդակը արտահայտում է IX դարի վերջի հայ իրականության մի ուշագրավ էջը, և պատմիչների թռուցիկ հիշատակությունները Վասպուրականի անկախ թագավորություն ստեղծելու առաջին փորձերի մասին, այսպիսով, ստանում են իրենց իրական մարմնավորումը։

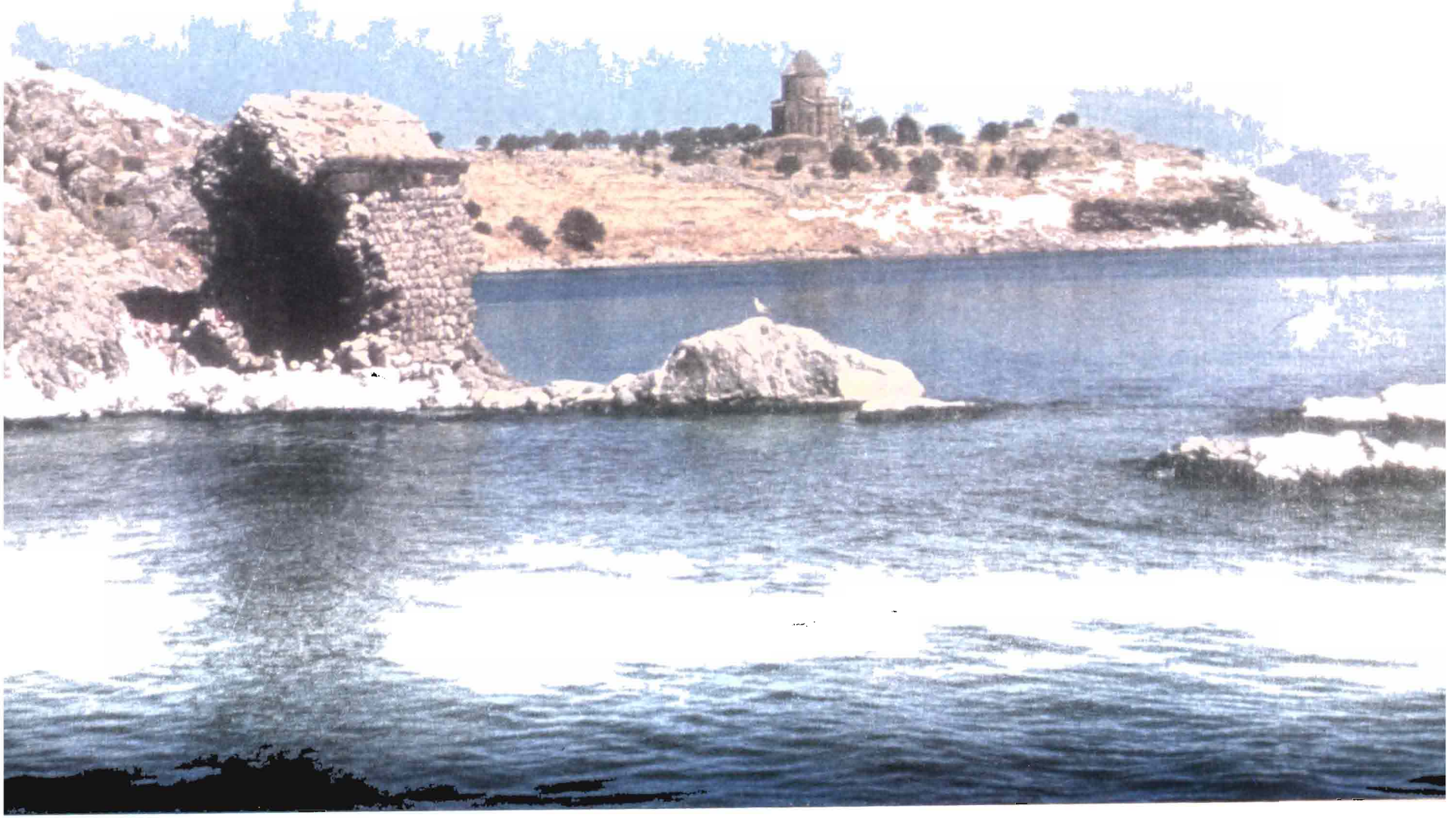
Գուրգեն Արծրունու պատկերաքանդակը։ Գագիկ Արծրունու կրտսեր եղբայրը՝ Գուրգենը քաջ զորավար էր և հայտնի ռազմի դաշտում տարած իր հաղթանակներով։ Նա Վասպուրականի պորագնդերի գլուխն անցած, մեկ անգամ չէ, որ պաշտպանել էր երկիրը օտար նվաճողներից։

Դեռևս մինչև Արծրունյաց թագավորության հիմնադրումը նա ծառայում էր Բագրատունիների արքունիքում, և այնտեղ էր նրան շնորհվել «մարզպան» պատվանունը։ Գագիկ Արծրունու հետ միասին նա բազմիցս ետ էր շպրտել արաբական զորագնդերը, հպատակեցրել Թշնամի ցեղերի, նվաճել Պարսկահայաստանի մի քանի նահանգները։ Եվ եթե տաճարի պատին պատկերվում էր Գագիկ Արծրունու ավագ եղբայրը, ապա չէր կարող չպատկերվել նաև կրտսերը։

Թվում է, որ Գուրգեն իշխանն է հենց, որ պատկերված է տաճարի հյուսիսային ճակատում, արևմտյան կողմի աշտարակաձև բազմանիստ ելուստի թեքադիր կողերից մեկի վրա։ Նա նիզակը ձեռքին համարձակ մարտի է բռնվել առյուծի հետ, որը ետևի թաթերի վրա կանգնած փորձում է հարվածել որսորդին։ Որ այստեղ պատկերված է իսկապես Արծրունյաց թագավորական տան անդամներից մեկը, վկայում են այն տոհմանշաններն ու խորհրդանշանները, որոնք առկա են այստեղ, և որոնք իրենց լուծագնեններն ունեն Արծրունի մյուս իշխանների մոտ պատկերված համանման խորհրդանշաններում։ Մեզ հետաքրքրող պատկերաքանդակներից վեր տեսնում ենք մեջքները միմյանց արած առյուծներ, որոնց վրայով աղվես է վազում, աջ կողմում պատկերված է արջ, իսկ նրանցից ցած դարձյալ մի առյուծ, որը ցուլ է հոշոտում (նկ. 23, 24)։

Այժմ, երբ անդրադառնում ենք Աղթամարում պատկերված Արծրունյաց թագավորական տան այլ անդամներին և փորձում համեմատել նրանց մեզ հետաքրքրող պատկերաքանդակների հետ, ապա ակնհայտ է դառնում, որ Գուրգեն Արծրունու պատկերաքանդակի առկայությունն այստեղ բնավ էլ բացառված չէ։ Եվ, իսկապես, Գագիկ արքայի ավագ եղբայրը, որն այդ պահին մահացած էր արդեն, պատկերված է աղոթողի դիրքով, ինքը՝ Գագիկը, բացի կտիտորական քանդակախմբից, իր որդիների հետ մեկտեղ ներկայացված է խնջույքի պահին, ապա նրա ռազմիկ եղբոր համար հագիվ թե կարելի լիներ գտնել մեկ այլ ավելի հարմար պատկեր, քան ներկայացնել նրան իշխանական առավել պատվավոր զբաղմունքի, որսի ելած պահին։ Մեզ հետաքրքրող պատկերաքանդակը տեղավորված է արևմտյան բազմանիստ ելուստի կենտրոնական նիստի վրա և գրավում է նրա ամբողջ լայնությունը։ Գուրգեն Արծրունին հագել է նուրբ կտորից պատմուճան, որը հասնում է մինչև ծնկները։ Հագուստի թևքերը կարճ են, հասնում են մինչև արմունկները, ընդ որում ուսերի մոտ նշված են բազկազարդեր, որոնք, ինչպես հիշատակում է Հ. Օրբելին, խորհրդանշում են պատկերվող անձի ազնվական ծագումը։ Երիտասարդ է որսորդը, անմորուս, իսկ գլխի մազերը գալարուն խոպոպների ձևով իջնում են ուսերի վրա։ Պատմուճանի տակից երևում է անդրավարտիքի մի մասը, իսկ ծնկներից ներքև արդեն երկարավիզ կոշիկներն են, որոնք, ինչպես նկարագրում է Հ. Օրբելին, ներկված են եղել կարմիր գույնով։ Որսորդը իջել է ծնկներին և երկու ձեռքերով ամուր բռնած նիզակով հարվածում է ծառս եղած առյուծին։ Հիանալի է պատկերված ամեհի դազանը, նրա երախը բաց է, պոչը ետևի ոտքերի միջով առաջ է եկել, և առանձնակի շեշտված են մկանուտ ոտքերն ու չլապինդ մագիլները։

Ուսումնասիրողներից միայն Հ. Օրբելին է, որ



Լիճը. Արտին և տաճարը

առանձնակի տեղ է տալիս այս բարձրաքանդակին։ Ստրժիգովսկին նույնիսկ չի նշում այն, իսկ Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանը հիշատակում է նրա գոյությունը միայն։ Նման վերաբերմունքն ինչպես այս, այնպես էլ մի շարք այլ, ակնհայտ աշխարհիկ պատկերաքանդակների վերաբերյալ անշուշտ պատահական չէր։ Ե՛վ Ստրժիգովսկին, և՛ Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանը Աղթամարի ամբողջ պատկերագրական համակարգը համարում են ոչ այլ ինչ, քան հնավանդ կտակարանային ցիկլերի յուրովի մեկնաբանում միայն, որտեղ բուն աշխարհիկ թեման իբր չնչին տեղ է գրավել։ Սկզբունքորեն այլ մոտեցում ունի Հ. Օրբելին, որը ինչպես այս, այնպես էլ նույն ճակատի վրա գտնվող մարդու և առյուծի կռիվը ներկայացնող երկու այլ պատկերաքանդակները լիովին անջատում է կտակարանային թեմատիկայից և համարում տեղական լեգենդների, ժողովրդական էպոսի և պատմավեպերի շրջանակներում մշակված հերոսների պատկերման արգասիք։ Նա գրում է, որ «տվյալ սյուժեն ինքնին այնքան պարզ է և այնքան տարածված որսորդական թեմայի շրջանակներում, որ դժվար է նույնիսկ ինչ-որ ձևով անվանակոչել այս տեսարանը, որոշել պատկերված երիտասարդի ով լինելը»[22]։ Եվ, իսկապես, պատկերագրական տեսակետից այս սյուժեն լավ հայտնի է և՛ սասանյան արծաթագործության մեջ, և՛ բյուզանդական ու արևելյան դիպակներում[23], թեև քանդակագործության բնագավառում թերևս ամենամոտ զուգահեռը հանդիպում ենք Հայաստանում, VII դարի առաջին տարիներին կառուցված Պաղնիի տաճարի բարձրաքանդակներում։ Ճիշտ է, Պաղնիում առյուծը ծառս չի եղել (թերևս այդ թելադրվել է կոմպոզիցիայի ձգված հորիզոնական համաչափություններով), սակայն որսորդի կեցվածքը, կարճ տեգը բռնելու ձևը, երբ նա մի ձեռքով բռնել է նրա առաջամասից, իսկ մյուսով վերջից և քիչ իջել ծնկներին՝ ավելի կայուն կանգնելու համար, բոլոր այս գծերում խիստ մոտ են ընդհանրությունները։ Այս ամենի հետ միասին մեզ հետաքրքրող պատկերաքանդակի էությունը հասկանալու համար առաջնակարգ նշանակություն է ստանում նրա ներկայացման մեթոդը, նրա շրջապատը։ Ամենից առաջ նշենք, որ եթե հարավային ճակատում բարձրաքանդակներն անհամեմատ ավելի ազատ էին դասավորված (մի բան, որը հատկապես նկատելի է Համազասպի, Սահակի, Դավթի և Գողիաթի պատկերաշարերում), այստեղ, թե՛ հյուսիսային ճակատի արևմտյան բազմանիստ ելուստի շրջանում և թե՛ նրանից աջ ու ձախ տեղավորված քանդակաշարերում բարձրաքանդակները տեղավորված են շատ ավելի խիտ, ըստ էության կազմում են միմյանց անմիջական շարունակությունը, թեև սյուժեները տարբեր են և նրանցից ամեն մեկը մշակված է որպես առանձին, ուրույն կոմպոզիցիա։

Եվ դրա հետ միասին, համեմատած Աշոտ Արծրունու պատկերաքանդակի հետ, որքան դինամիկա, որքան շարժում կա այստեղ, որքան կենդանի են, ազդու այն խորհրդանշանները, դինանշաններն ու տոհմանշանները, որոնք շրջապատում են Գուրգեն Արծրունուն, և որոնց թեմատիկան սերտորեն առնչվում է իրեն, Գուրգենին ներկայացնող պատկերաքանդակի հետ։

Այս ամենն, անշուշտ, պատահական չէր։ Չէ՞ որ տաճարի կառուցման պահին Աշոտ Արծրունին մահացած էր արդեն, և միանգամայն բնական է, որ նա պատկերված է հեզ ու խոնարհ աղոթողի դիրքով։

Մինչդեռ Գուրգեն Արծրունին, երիտասարդ զորավարը, լի էր կյանքով, և նրան բնութագրող, նրան համապատասխանող խորհրդանշանները չէին էլ կարող այլ կերպ լինել։ Բնավ էլ պատահական չէ, որ նրա քանդակից քիչ ձախ տեսնում ենք սուրբ վինվորների հոյակապ պատկերաքանդակները։ Հազիվ թե քանդակագործն ավելի լավ այլաբանություն գտներ բացահայտելու Արծրունյաց թագավորական տան զորավարի ուժն ու կորովը, նրա համարձակությունը։

Գուրգեն Արծրունու պատկերաքանդակի հետ է առնչվում նաև աջակողմում պատկերված երիտասարդի պատկերաքանդակը, որը ծնկի է իջել առյուծի առջև և պատռում է նրա երախը։ Նշվեց վերը, որ համանման մի բարձրաքանդակ առկա է նաև ճակատի մյուս կողմում, Աշոտ Արծրունու պատկերի մոտ։ Տարակույս չի կարող լինել, որ նշված երկու պատկերաքանդակներն էլ որոշակի կերպով առնչվել են Գագիկ արքայի երկու եղ-

[22] *И. А. Орбели* նշվ. աշխ., էջ 105։

[23] *И. А. Орбели, К. В. Тревер,* Сасанидский металл. табл. 35, *David Talbot Riece,* Art of the Byzantine Era, Norvich, 1963, p. 70.

բայրների՝ Աշոտ և Գուրգեն Արծրունիների պատկերաքանդակների հետ, ինչ-ինչ ձևով խորհրդանշելով նրանց մեծագործությունները։ Ոչ պակաս ուշագրավ են Գուրգեն Արծրունու քանդակախմբի շուրջը դասավորված խորհրդանշանային բնույթի բարձրաքանդակները։ Այստեղ տեսնում ենք երկու ամեհի առյուծներ, որոնց մեջքի վրայով մի աղվես է վազում, տեսնում ենք մի առյուծ, որը ցուլ է հոշոտում, տեսնում ենք մի արջ, որը հանգիստ խաղող է ուտում և այլն։ Տարակույս չի կարող լինել այս բարձրաքանդակների հերալդիկ, տոհմանշանային նշանակության մասին, որոնք այնքան ցայտուն դրսևորվում էին նույն Արծրունիներին բնորոշող մյուս պատկերաքանդակներում։

Դժվար չէ տեսնել, որ Աշոտ և Գուրգեն Արծրունիների պատկերաքանդակները մասն են կազմում խիստ ուշագրավ քանդակախմբի, և նրանց դիմաքանդակների շուրջն է, որ տաճարի հյուսիսային ճակատի երկու զգալի հատվածներում ծավալվում են խիստ ուշագրավ քանդակաշարեր։ Այս բանն էլ ավելի պարզ է դառնում, երբ տաճարի այս երկու հատվածները պատկերում ենք բացված դրությամբ, որպես ամբողջական տեսարաններ։ Այդ ժամանակ արդեն պարզ է դառնում, որ մենք գործ ունենք միասնական կոմպոզիցիաների հետ, թեև տեղավորված տաճարի բազմանիստ ելուստների տարբեր նիստերի վրա և նախատեսված աստիճանաբար դիտելու համար։ Սակայն հթե Աշոտ Արծրունու մոտ ամբողջ կոմպոզիցիան պարփակված է սրբաքանդակներով, որոնք կարծես պահպանում են հանգուցյալին, Գուրգեն Արծրունու մոտ կոմպոզիցիան թե՛ ձախից և թե՛ աջից պարփակված է մարտի տեսարաններով, ընդ որում, ձախ կողմում սուրբ զինվորներն են նիզակահարում հրեշներին, իսկ աջում՝ ավանդական հերոսը պատռում է առյուծի երախը։

Այսպիսով, դժվար չէ տեսնել, որ պահպանելով կոմպոզիցիոն հիմնական սկզբունքները, ներկայացնելով Արծրունյաց թագավորության երկու ամենանշանավոր անձանց՝ շրջապատված տոհմանշաններով, զինանշաններով և նրանց գործունեությունը բնորոշող այլաբանական քանդակներով, Մանուելը երկու դեպքում էլ մշակել է պատկերաքանդակային ուրույն սիստեմներ, համապատասխան ներկայացվող իշխաններին։

Ավանդական հերոսների պատկերաքանդակները։ Տաճարի հյուսիսային ճակատում, Աշոտ և Գուրգեն Արծրունիների ֆիգուրներից ոչ հեռու տեղ են գտել դեռևս հելլենիստական ժամանակներին բնորոշ աշխարհիկ հագուստներով երկու ավանդական հերոսների պատկերաքանդակներ, որոնք հանգիստ և սառնասիրտ կռվի են ելել առյուծների (իմա՝ թշնամիների) դեմ, մի դեպքում դաշունահարելով, իսկ մյուս դեպքում մերկ ձեռքերով պատռելով հզոր գազանի երախը (նկ. 25, 26)։

Մասնագիտական որոշ գործերում նրանք նույնացվել են աստվածաշնչային հայտնի պերսոնաժների հետ, մեկին անվանելով Դավիթ, իսկ մյուսին՝ Սամսոն (Ս. Տեր-Ներսեսյան)[24], թեև նրման նույնացման համար քիչ են հիմքերը։ Թվում է, որ միանգամայն իրավացի է Հ. Օրբելին, երբ վճռականապես դեմ է նման նույնացմանը և առաջ է քաշում երկու կերպարների տեղական, ժողովրդական էպոսի, պատմավեպերի և ավանդույթների հետ առնչված լինելու գաղափարը։

Նա գրում է. «Սովորաբար, երբ հետազոտողները քրիստոնեական արվեստին պատկանող այս կամ այն հուշարձանի վրա հանդիպում են մի որևէ կերպար, որը հնարավոր է լինում մեկնաբանել աստվածաշնչի տեքստով, ընդունված է այն անվերապահորեն աստվածաշնչային սյուժե համարել, նույնիսկ փորձ չանելով նրա մեկ այլ բացատրությունը գտնելու այն ժողովրդի ավանդույթների, լեգենդների և դարավոր պատկերացումների շրջանակներում, որոնց միջավայրում էլ մշակվել է այդ հուշարձանը»[25]։

Չարգացնելով իր միտքը, նա գրում է, որ «վերը նշվածը հատկապես պետք է հաշվի առնել, երբ խոսքը վերաբերում է Աղթամարի տաճարին, կառուցված այնպիսի մի վայրում, որն անքակտելի կերպով կապված էր սերնդից սերունդ ավանդվող և հաղարամյակներ ապրող հնագույն առասպելների հետ, որոնք ստեղծվել էին դեռևս այն ժամանակներում, երբ չէր կազմավորվել ոչ միայն հայ, այլև որևէ այլ ժողովուրդ առհասարակ։

Ահա թե ինչու ինձ թվում է, որ անհրաժեշտ է բաժանել երկու խմբի Աղթամարի այն պատկերա-

[24] Սիրարփի Տեր-Ներսեսյան, Հայ արվեստը միջնադարում, Երևան, 1975, էջ 85—86։

[25] И. А. Орбели, նշվ. աշխ., էջ 103։

քանդակները, որոնք առնչվում են աստվածաշնչային թեմատիկայի հետ։ Առաջին խմբի մեկնաբանման համար պետք է ելնել Աստվածաշնչի հաղորդած ավանդույթների տեղեկություններից, իսկ երկրորդ խմբի մեկնաբանման համար, առաջին հերթին, պետք է հաշվի առնել տեղական, ժողովրդական, նախաքրիստոնեական հայկական ավանդույթները, և միայն ծայր աստիճանի անհրաժեշտության դեպքում հենվել Աստվածաշնչի վրա, որովհետև նման դեպքերում աստվածաշնչային ավանդությունները նկարչի և նույնիսկ պատվիրատուի համար կարող են միջոց հանդիսանալ ժողովրդական, նախաքրիստոնեական «հեթանոսական» և որպես այդպիսին եկեղեցու կողմից մերժված ավանդությունների և առասպելների մշակման համար»[26]։ Հ. Օրբելու այս դրույթը միանգամայն տրամաբանական է և ճիշտ։ Նշենք, որ արվեստաբանության մեջ նման մոտեցման առանձին դրսևորումների հանդիպում ենք նաև այսօր։ Դառնալով Աղթամարի գլխավոր գոտու պատկերաքանդակներին, Հ. Օրբելին նշում է, որ «Այդ թվին են պատկանում այն պատկերաքանդակները, որոնք թեև որոշ չափով խախտում են գլխավոր գոտու աստվածաշնչային-ավետարանային ցիկլը, սակայն միաժամանակ միտք էին հղացնում, գայթակղեցնում մեկնաբանելու նրանց թեկուզև որոշ «հարմարեցման» միջոցով Աստվածաշնչում արտահայտված կերպարների հիման վրա։ Նման ձևով կարող էր գայթակղվել ամեն մի դիտող, եթե նա հենց ի սկզբանե տրամադրված էր ամեն ինչում աստվածաշնչային մոտիվներ որոնել», մանավանդ, շարունակում է Հ. Օրբելին, երբ այդ աստվածաշնչային կերպարները տեղավորված են իսկապես աստվածաշնչային կերպարներից ոչ հեռու, սովորաբար նրանց կողքին։

Նա գրում է, որ «հարցը միայն և միայն դիտողի տրամադրվածության մեջ էր, տրամադրվածություն, որը և իր դրսևորումն էր գտնում բանավոր ավանդությունների ստեղծման գործում, և ինչպես ինձ թվում է, նաև մակագրություններ ավելացնելու փորձերում»։ Հ. Օրբելին այստեղ նկատի ունի տաճարի հյուսիսային ճակատում տեղավորված աղյուծամարտերի տեսարանները, որոնցից առաջինը, ինչպես նա է հիշատակում, «Սամսոն» է համարվել Ե. Լալայանի կողմից Աղթամարի մի վանականի հաղորդած մեկնաբանության հիման վրա, իսկ երկրորդը՝ «Դավիթ մարդարե», այդ պատկերաքանդակի մոտ շատ ուշ ժամանակներում ավելացված մակագրության պատճառով։

Մասնագիտական գրականության մեջ առ այսօր ընդհանրացած հորջորջումներ ունեցող այս «Սամսոն» և «Դավիթ մարգարե» պատկերաքանդակներն առանձնակի հետաքրքրություն են ներկայացնում։ Դառնանք նրանց առանձին-առանձին։

Տաճարի հյուսիսային ճակատի արևմտյան բաղմանիստ ելուստի վրա, դեմ առ դեմ պատկերված են մի երիտասարդ, որը հագին ունի նրբագեղ կտորից կարված խիստ կարճ մի թիկնոց, և ամեհի մի առյուծ, որը նստել է ետին թաթերի վրա և կարծես պատրաստվում է թռիչքի։ Ուշագրավ է երիտասարդի ընդհանուր կոմպոզիցիան։ Նրա ոտքերը պատկերված են թեք դիրքով, մարմինը շարժված է դեպի աջ, իսկ դեմքն էլ ավելի է շրջված, այնպես որ համարյա թե ուղիղ նայում է դիտողին։ Դժբախտաբար, դեմքը խիստ եղծված է, աչքերից մնացել են միայն բիբերի խոռոչները։ Մինչդեռ 1912 թ., երբ Հ. Օրբելին հետազոտում էր տաճարը, նրանք անհամեմատ ավելի լավ էին պահպանվել և ինչպես նա է գրում, երիտասարդի աչքերի բիբերը խիստ թեքված են եղել դեպի ձախ, դեպի առյուծը։ Երիտասարդը հենվել է աջ ծնկանը, իսկ աջ ձեռքով բռնել առյուծի բաշից։ Ձախ ձեռքում բռնած մեծ դաշույնը նա թափով խրել է առյուծի երախի մեջ։ Երկու ֆիգուրներն էլ, չնայած տեսարանի դրամատիկ բնույթին, ստատիկ են, հանգիստ և նույնիսկ առյուծը, որին ծանր հարված է հասցված, միայն բարձրացրել է թաթը և ճանկել երիտասարդի ձախ ձեռքը (նկ. 25)։

Հետաքրքիր են նրա թաթերը զարդարող վարդյակները, առջևի ոտքերի վերին մասերում մկանների փոխարեն արված պալմետը և կիսապալմետը, որով պսակվում է գազանի պոչը։ Մկանների նման օրնամենտալ պատկերումը, ինչպես նշում է Հ. Օրբելին, իր ակունքներն ունի աքեմենյան և էլ ավելի հին՝ ասորական բարձրաքանդակներում։ Պայքարի, կռվի այս թեման, երբ մարդը համարձակ կռվի է ելել հզոր գազանի դեմ, լավ հայտնի է հին աշխարհի շատ ժողո-

[26] Նույն տեղում, էջ 104։ Ս. Մնացականյան, Տոհմապատումների հերոսների պատկերաքանդակները Աղթամարում, «Լրարեր» Հաս. գիտ., № 8, 1981, էջ 64։

վուրդների արվեստում։ Հ. Օրբելին նշում է երիտասարդի կեցվածքի մեջ կանոնիկ մի շարք առանձնահատկություններ, ընդ որում, նույն ձևերը նա տեսնում է նաև Աղթամարի որթագալարի գոտու որսորդական տեսարաններում։

Սակայն այս ամենի հետ միասին չի կարելի չնկատել նաև այն էական տարբերությունները, որոնք առկա են այս «Սամսոնի» և նրա հետ միասին «Դավիթ մարգարեի» ու Աղթամարի այլ պատկերաքանդակների և հատկապես գլխավոր դռոտու պատկերաքանդակների միջև։ Տարակույս չի մնում, որ քանդակագործն այստեղ միտումնավոր ձգտել է հեռանալ իրական կյանքի վերարտադրումից, հեռանալ այն սկզբունքներից, որոնք այնքան ցայտուն դրսևորված են մեզ հետաքրքրող պատկերաքանդակից ոչ հեռու գտնվող որսի տեսարանում, որտեղ, ամենայն հավանականությամբ, պատկերված է Գագիկ Արծրունու կրտսեր Եղբայրը՝ Գուրգեն Արծրունին, մի քաջ զորավար, որի Արծրունի լինելը հաստատում են նրա երկու կողմերում տեղավորված տոհմանշանները ու զինանշանները (նկ. 26)։

Այս պայմաններում բնական է ենթադրել, որ մեզ հետաքրքրող ավանդական հերոսներին պատկերող կերպարներն, ըստ էության, փոխ են առնված ինչ-որ հնագույն քանդակներից, գուցեև, այդ բնավ չպետք է բացառված համարել, տոհմային հնավանդ կնիքների վրա պատկերված միևնատյուր քանդակներից։

Նորից անդրադառնալով «Սամսոնին», Հ. Օրբելին գրում է, որ «այն հնարավոր է մեկնաբանել որպես Սամսոնի և առյուծի տեսարան այն դեպքում միայն, եթե չտեսնել, ավելի ճիշտ չցանկանալ տեսնել առյուծի երախը խրված դաշույնը, որպեսզի հնարավոր լինի որևէ կերպ մեջ քաշել Աստվածաշնչի տեքստը և սրբազան իմաստ տալ, ըստ էության, աշխարհիկ, որսորդական սյուժե ունեցող այս պատկերաքանդակին»[27]։

Հ. Օրբելին քայլ առ քայլ համեմատելով Աստվածաշնչի տեքստը պատկերաքանդակի հետ, համոզիչ ցույց է տալիս, որ այն չի կարող Սամսոնը լինել։ Եվ, իսկապես, Աստվածաշնչում Սամսոնը հանդիպում է առյուծին դեռևս պատանի հասակում, երբ նա հիացած էր իր անսպասելի ուժով, չարություններ էր անում, դրանցից մեկն էլ մերկ ձեռքերով առյուծին պատառոտելն էր։ Մինչդեռ Աղթամարում պատկերված երիտասարդը՝ հագած հռոմեական կարճ տունիկա, սառնասիրտ ու հանգիստ առյուծի երախն է խրում մի մեծ դաշույն՝ կոմպոզիցիոն մի լուծում, որն իրոք շատ հեռու է բիբլիական Սամսոնի կերպարից։ Ոչ պակաս հետաքրքրություն է ներկայացնում Գուրգեն Արծրունու մոտ պատկերված, ուշ ժամանակներում ստրված մակագրության հիման վրա այժմ «Դավիթ մարգարե» կոչվող պատկերաքանդակը։

Դժվար չէ տեսնել, որ այստեղ պարզապես կրկնված է Աշոտ Արծրունու բարձրաքանդակի մոտ գտնվող կոմպոզիցիան, և պատկերագրական տեսակետից ոչ մի էական տարբերություն չկա երկու երիտասարդների կեցվածքի մեջ, բացառությամբ այն բանի, որ ձախակողմյան ֆիգուրը դաշույնով է հարվածում առյուծին, իսկ այստեղ երիտասարդը մերկ ձեռքով է պատռում առյուծի երախը։ Սակայն որոշ տարբերություններ կան նրանց հագուստի ձևերի մեջ։ Նուրբ կտորից կարված արտահագուստն այստեղ կիպ կպած է մարմնին, թևքերը քիչ իջնում են արմունկներից ցած, իսկ անդրավարտիքը չի հասնում սրունքներին։ Հագուստի այս ձևը հիշեցնում է արևմտյան խաչաթևի հյուսիսային ճակատում պատկերված Դանիելի և երեք մանկանց հագուստների ձևերը, որոնք զգալի ընդհանրություններ ունեն պարթևական քանդակներում ընդհանրացած ձևերի հետ։

Ավանդական ձևերով են մշակված նաև մասերը. նրանք խոպոպներով իջնում են ցած և ծալվում ուսերի վրա։

Որոշ չափով այստեղ այլ է առյուծի դիրքը։ Նա հանգիստ կանգնած է չորս թաթերի վրա, և եթե ձախակողմյան կոմպոզիցիայում նկատելի են առյուծի դիմադրության ինչ-որ նշաններ (նա ճանկել էր երիտասարդի հարվածող ձեռքը), այստեղ այդ էլ չկա։ Հերալդիկ հանդիսավոր կոմպոզիցիաներին բնորոշ այս կեցվածքն իր դրսևորումն է գտել այստեղ, և այդ նույն աղբյուրից են գալիս թե՛ թաթերի վրա արված վարդյակները և թե՛ պոչրն ավարտող պալմետը։

Երիտասարդի գլխի ձախ կողմում, խիստ անսպասելի մի տեղում, XVIII դ. բնորոշ տառաձևերով գրված է՝ «ԻՒՄԱՐԳԱՐԷ» (Դավիթ մարգարե)։ Այս արձանագրությունը լավ երևում է մեծադիր լուսանկարների վրա, և լիովին հաստատվում է Հ. Օրբելու կռահումն այն ուշ ժամանակների գործ

[27] Նույն տեղում։

լինելու մասին։ Արձանագրության տառաձևերը հար և նման են Աշոտ Արծրունու պատկերաքանդակի մոտ փորագրված «ԷՋԷԿԻԱՔԱԳԱՐ» մակագրության տառաձևերին, իսկ նրանք երկուսն էլ միասին կրկնում են արևելյան ճակատի ցածրամասում XVIII դարով թվագրվող արձանագրության տառաձևերը։ Տարակույս չի մնում, որ մեզ հետաքրքրող պատկերաքանդակների մոտ տեղավորված այս մակագրություններն էլ արված են նույն՝ XVIII դարում։

Ե. Լալայանի, Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանի կարծիքով, այս մակագրությունները ժամանակակից են տաճարի կառուցմանը։ Այլ կարծիքի է Հ. Օրբելին։ Վերլուծելով քանդակի պատկերագրությունը, նա իրավացիորեն նշում է, որ այստեղ պատկերված կոմպոզիցիան անհամեմատ ավելի մոտ է աստվածաշնչային Սամսոնին, քան Դավիթ մարդարեին։ Եվ, իսկապես, ըստ Աստվածաշնչի, Սամսոնը ոչ թե դաշույնով է սպանում առյուծին, այլ մերկ ձեռքերով պատառոտում նրան, մինչդեռ Դավիթը, ըստ նույն Աստվածաշնչի, ոչ թե առյուծի երախն է պատռում, այլ բռնելով բաշից, սատկեցնում։

Հ. Օրբելին եզրակացնում է, որ այս պատկերաքանդակն ամենասերտ կերպով առնչվում է տեղական, ազգային ավանդությունների, ժողովրդական էպոսի հերոսների և հատկապես պատանի Մհերի հետ, որը նույնպես մերկ ձեռքերով մենամարտում է առյուծի հետ և իսկապես ճեղքում նրա երախը։ Սակայն Հ. Օրբելին գրում է. «Կարո՞ղ էր արդյոք կրոնավորների գաղափարախոսությունը հանդուրժել տաճարի պատին ազգային հերոսի մի պատկերաքանդակ, որի կերպարի մեջ դեռևս այն ժամանակ ժողովուրդը պետք է տեսներ հերոսին բնորոշ հեթանոսական կիսաստվածի, իսկ երբեմնի աստվածի՝ Մհերի, այսինքն՝ Միհրի կամ Միտրայի բնորոշ գծերը։ Եվ ահա վարպետի կողմից պատկերված այդ հեթանոսական կերպարը ծածկվում է, մարվում, սրբագործվում օտար, սակայն քրիստոնեական եկեղեցու կողմից օրինականացված եբրայական ժողովրդի հերոսի՝ աստվածաշնչային Դավթի անունով»[28]։ Հ. Օրբելին նշում է նաև, որ Աղթամարում այս միակ դեպքը չէ, և հիշատակում է տաճարի արևվելյան ճակատի կենտրոնում, մեդալիոնի մեջ պատկերված աշխարհիկ մարդուն Ադամի հետ նույնացնելու հանգամանքը, մի բան, որը, նրա կարծիքով, դարձյալ գաղափարական պայքարի դրսևորման արգասիք է։

Դժվար չէ տեսնել Հ. Օրբելու դրույթների հիմնավորված լինելը, թե ինչպես նա քայլ առ քայլ, տրամաբանական եզրահանգումների հիման վրա դեն է նետում նշված պատկերաքանդակները աստվածաշնչային կերպարների հետ նույնացնելու բոլոր փորձերը և արմատապես ժխտում նրանց «Սամսոն» և «Դավիթ մարգարե» լինելու հնարավորությունը։

Ընդունելով Հ. Օրբելու այս դրույթը, բոլոր հարցերում չէ, որ մենք կարող ենք համաձայնել նրա հետ։ Մեր առարկություններն ամենից առաջ վերաբերում են խնդրի երկրորդ մասին, այսինքն այն հարցին, թե՞ ովքեր են այստեղ պատկերված, եթե իսկապես այստեղ ո՛չ Սամսոն կա և ո՛չ էլ Դավիթ մարգարե։ Հ. Օրբելու ղարգայրած տեսությունից կարելի է եզրակացնել, որ Աղթամարի կառուցման ժամանակ, երբ քանդակվում էին նրա պատերի բազմաթիվ սյուժեները, Վասպուրականի եկեղեցին ոչ մի մասնակցություն չի ունեցել նրա պատկերաքանդակների մշակման և տեղադրման գործում, ամեն ինչ որոշել են աշխարհիկ վարպետները, իսկ կրոնավորները միայն հետապայում, այս կամ այն տեղում մակագրություններ ավելացնելով, փորձել են «մարել» հեթանոսական հավատալիքների արձագանքները, սրբագործել այս կամ այն, իրենց բնույթով «հեթանոսական» քանդակները։ Այս դրույթի հետ, անշուշտ, դժվար է համաձայնել։ Թեև տարակույս չի կարող լինել աշխարհիկ մտածողության և կրոնական դաղափարախոսության միջև եղած հակամարտության մասին նույն՝ X դարում առհասարակ։ Աղթամարի վերաբերյալ մենք ունենք Թովմա Արծրունու որոշակի հիշատակությունը հենց այս, մեզ հետաքրքրող հարցի վերաբերյալ։

Բանն այն է, որ Մանուելի հետ միասին, ինչպես նշում է Թովմա Արծրունին, աշխատել է մի ինչ-որ անշուշտ, բարձրաստիճան, գիտուն կրոնավոր, որը և առաջադրել էր պատկերագրական համակարգի հիմնական թեմաները։

Հայտնի է, որ դեռևս վաղ միջնադարում հայկական եկեղեցու սահմանած օրենքների համաձայն նահանգական եպիսկոպոսները խիստ վե-

[28] Նույն տեղում։

լահսկողություն են սահմանել պաշտամունքային շինարարության վրա, և ըստ այդ օրենքների նրանք իրավունք ունեին քանդելու ամեն մի կառուցվածք, եթե նրա ձևերը չհամապատասխաններն հակեղեցու կողմից հաստատված սկզբունքներին[29]։ Ճիշտ է, այդ օրենքը վերաբերում էր պաշտամունքային կառույցներին, սակայն ոչ մի կասկած չի կարող լինել, որ այն ոչ պակաս խստությամբ պետք է պահպանվեր որմնանկարչության և քանդակի՝ գաղափարախոսական տեսակետից շատ ավելի ազդեցիկ այս բնագավառներում։

Սակայն պետք է հաշվի առնել նաև, որ ժամանակներն արմատապես փոխվել էին, աշխարհիկ մտածողությունը ներթափանցել էր կյանքի բոլոր ոլորտները, և եկեղեցին շատ հարցերում ստիպված էր զիջել նոր պահանջներին։

Այդ ամենի փայլուն դրսևորումն է նույն ինքը՝ Աղթամարը, նրա ամբողջ պատկերագրական համակարգը, և վերջինիս, ըստ էության, աշխարհիկ բնույթը։ Համակարգն ամբողջությամբ կոչված էր փառաբանելու և մեծարելու Արծրունյաց տոհմն ընդհանրապես, նախարարների և իշխանների մեծագործությունները ինչպես հնում, այնպես էլ նոր ժամանակներում, երկրի ազատագրական պայքարի շրջանում։ Այդ նպատակին էր ուղղված տաճարի գլխավոր գոտու պատկերագրությունն ամբողջապես, որտեղ ամեն մի պատկերաքանդակ ունի իր որոշակի նպատակը, իր գաղափարական միտումը։

Դառնալով գլխավոր գոտուն, անհրաժեշտ է նշել, որ բոլոր հանգույցներն այստեղ լուծված են երկու հիմնական թեզի հիման վրա։ Առաջինը՝ ցույց տալ Արծրունիների մեծ հավատն ու փրկության տենչը, և երկրորդ՝ ցույց տալ նույն Արծրունյաց տոհմի մեծագործությունների ամբողջ վեհությունը։ Բնականաբար հարց է առաջանում, այս պայմաններում կարո՞ղ էին արդյոք գլխավոր գոտում տեղ գտնել ժողովրդական այնպիսի հերոսներ, ինչպիսիք էին Մհերն ու Դավիթը, այն ձևով, ինչ ձևով որ նրանք հայտնի էին «Սասունցի Դավիթ» էպոսում։ Հայրիվ թե՝ Արծրունյաց նախարարական տան ամբողջ պատմությունը լի է ավանդական, փառապանծ հերոսներով և միանգամայն տրամաբանական է ենթադրել, որ այստեղ, գլխավոր գոտում, աստվածաշնչային հստակ, դարերի ընթացքում բյուրեղացած կերպարների կողքին Մանուելը պետք է տեղավորեր Արծրունյաց իշխաններին շատ ավելի հարազատ և մոտ կերպարներ, որոնց գործերը վաղուց արդեն դարձել էին տոհմային պատմավեպերի և վրույցների առարկա։ Պատահական չէ բնավ, որ Թովմա Արծրունին բազմաթիվ անուններ է հիշատակում, որոնք պետք է հաստատեին Արծրունի իշխանների մասնակցությունը և նրանց հերոսական գործերը երկրի ճակատագրի համար մղված մարտերում։

Սակայն, ինչպես այժմ պարզվում է, Մանուելը բնավ էլ չէր սահմանափակվել նշված շըրջանակներով, այլ համարձակ կերպով անդրադառնալով Արծրունիների հնագույն պատմությանը, այնտեղից քաղել է մի շարք լեգենդար, լուսավոր կերպարներ։ Տարակույս չի կարող լինել, որ Արծրունյաց տոհմը նույնպես, ինչպես և Հայկական լեռնաշխարհի մյուս նշանավոր տոհմերն ունեին իրենց հնագույն ավանդական առասպելներն ու պատմավեպերը, որոնք դարեր շարունակ պատմվում և երգվում էին գուսանների և բանաստացների կողմից։ Այդ ավանդությունների և պատմավեպերի համար արտակարգ հարուստ նյութ էր տալիս ինքը՝ Վասպուրականի նահանգը, որտեղ այնքան շատ էին հնագույն առասպելների, Արայի և Շամիրամի հետ առնչվող իրական հուշարձանները, ուրարտական կոթողներն ու կառույցները, որոնցից շատերը հանդես էին գալիս որպես այդ առասպելների փաստական վավերագրեր։ Այս տեսակետից առանձնակի նշանակություն էր տրվում Արծրունիների մեծագործություններին, կապված Վասպուրականում քրիստոնեության տարածման, Թադեոս և Բարդուղիմեոս առաքյալների ավանդական գործունեության հետ։ Ահա այս ավանդական պատմավեպն է, որ, ինչպես կտեսնենք ներքևում, իր որոշակի դրսևորումն է գտել տաճարի արևելյան ճակատում, որտեղ նույն առաքյալների մեծադիր ֆիգուրների միջև տեղավորված են Արծրունյաց առաջին եպիսկոպոսները և նրանց կողքին՝ սրբերի շարքը դասված նահատակները։ Այս ամենից հետո տարակույս չի մնում, որ նույն Մանուելը, ցանկանալով այլաբանորեն ներկայացնել Արծրունիների ուժն ու կո-

[29] Ստ. Մնացականյան, *Միջնադարյան Հայաստանի շինարարական գործի կազմակերպման մի քանի հարցեր և քարգործ վարպետների նշանագրերը*, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1958, № 3, էջ 84։

րովը, դիմելով աստվածաշնչային այնպիսի հզոր տակ կերպարների, ինչպիսիք են Սամսոնն ու Դավիթը, չէր կարող մոռանալ նաև հայրենի երկրի, իրենց, Արծրունյաց նախարարական տան պատմավեպերն ու ավանդությունները, չքաղել այնտեղից ժամանակով և ավանդություններով սրբազործված, գունագեղ, ամենքին լավ ծանոթ կերպարներ, որոնք իրենց հուզական ներգործության ուժով բնավ ետ չէին մնում աստվածաշնչային կերպարներից։ Թերևս ահա այս ճանապարհով է, որ Աշոտ և Գուրգեն Արծրունիների պատկերաքանդակների մոտ տեղ են գտել անտիկ շրջանի, դեռևս հեթանոսական հավատալիքներով և առասպելներով շղարշված հերոսների կերպարները, հերոսներ, որոնց անմոռաց օրինակները հիշատակում է Մովսես Խորենացին։ Ավելին, ֆեոդալականացվում են նույն ժողովրդական էպոսի՝ «Սասունցի Դավթի» առանձին դրվագներ և որոշ պատումներում էական դեր են խաղում Արծրունյաց իշխանները։ Այս պայմաններում առանձնակի նշանակություն է ստանում առյուծամարտի տեսարանը։ Առյուծի՝ որպես հզոր թշնամու դեմ մղված պայքարի սիմվոլիկան ևս գալիս է դարերի խորքից, գալիս հին արևելյան արվեստի հնագույն շերտերից և Գիլգամեշի, Հերակլի միջոցով հասնում միջնադար։

Յուլը, առյուծը, վարազն այն հզոր ախոյաններն էին, որոնց դեմ պատկերաքանդակներում անվախ և անձնազոհ կռվի էին ելնում թագավորներն ու իշխանները։ Վաղ միջնադարյան հայկական արվեստում արդեն IV դ. հայտնի է Աղցի կոմպոզիցիան, որտեղ վարազի դեմ մարտի ելած անտիկ հերոսը պետք է խորհրդանշեր հայ հեթանոս արքաների մեծագործությունները։ Նույն շրջանից հայտնի են Պտղնիի և Զվարթնոցի պատկերաքանդակները։ Մեզ համար որոշակի նշանակություն է ստանում Պտղնիի քանդակը[30]։ Հայտնի է, որ դեռևս IV դարում հայր և որդի՝ Պարգև Ամատունին և Մանուել Ամատունին, զոհվել էին պարսիկների դեմ մղված պայքարում։ Եվ ահա շուրջ երեք դար հետո, VII դարի առաջին տարիներին[31] Ամատունյաց տիրույթներում, Պտղնի ավանում կառուցված տաճարի վրա, առաքյալների պլմաքանդակների կողքին պատկերված են այդ ավանդական հերոսները։ Եթե Մանուել Ամատունին նստած քառատրոփ արշավող ձիուն, նետահարում է վազող առյուծին, ապա նրա հայրը՝ Պարգև Ամատունին, առյուծի դեմ է ելել հետիոտն, կարճ նիզակով զինված։

Դժվար չէ տեսնել, որ առյուծամարտն այստեղ այլաբանական պատկեր է միայն, կոչված ցուցադրելու Ամատունի իշխանների ուժն ու կորովը։

Անցնում են դարեր և նույն մոտեցումը փառապանծ նախնիների նկատմամբ տեսնում ենք արդեն Աղթամարում։ Ուշագրավ է, որ եթե ընդամենը երկու դար առաջ զոհված Արծրունի իշխաններին Մանուելը պատկերել է հար և նման իր ժամանակակից իշխանների, ապա դարերի խորքից եկող ավանդապատումների հերոսները ներկայացված են անտիկ շրջանին բնորոշ հագուստներով, և պայքարի տեսարանը ստացել է հանդիսավոր հերալդիկ բնույթ։

Որ նման մոտեցումը եղակի չէր, վկայում է նույն Աղթամարի տաճարի քիվերի երկայնքով ձգվող «իշխանական գոտում» տեղավորված ևս մի պատկերաքանդակ։ Այս գոտին նվիրված էր Վասպուրականի իշխանական տների, նրանց առավել նշանավոր ներկայացուցիչների պատկերմանը, որոնց պլմաքանդակներն էլ տեսնում ենք արևմտյան խաչաթևի հյուսիսային և հարավային ճակատների քիվերի վրա։ Իսկ դեպի արևելք, քիվերի հորիզոնական հատվածների վրա տեղավորված են նույն իշխանական տների զինանշաններն ու տոհմանշանները, սիմվոլիկ կերպով պատկերված են նախնիների մեծագործությունները։ Ահա այսպես էլ հյուսիսային ճակատի վրա կենտրոնական ճակատնապատի աջակողմյան անկյան քիվի տակ պատկերված է մարդու և ցուլի մենամարտի տեսարանը։ Առավել ուշագրավն այստեղ մարդու հագուստն է՝ անտիկ շրջանին բնորոշ, ուսի տակից անցնող և կրծքի վրա ճարմանդով ամրացված մի թիկնոց, որը ծածանվում է նրա մեջքի ետևում (նկ. 27)։ Իսկ մարդը համարձակ բռնել է ցուլի եղջյուրներից, ոլորել վիզը և պատրաստվում է գետնել նրան։ Տարակույս չի կարող լինել, որ այս տեսարանը ևս արձագանք է դարերի խորքից, անտիկ շրջանից եկող առասպելների կամ

[30] Գարեգին Հովսեփյան, Նյութեր և ուսումնասիրություններ հայ արվեստի և մշակույթի պատմության, պրակ Գ, Նյու-Յորք, 1944, էջ 27։

[31] Ստ. Մնացականյան, Պտղնիի տաճարը, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1961, № 4, էջ 219։

պատմավեպի, և ոչ այլ ինչ է, քան սիմվոլիկ մի պատկեր հերոս նախնիներից մեկի փառապանծ գործերի։ Ի դեպ, նշենք, որ նման պայքարը գովերգող պատմությունները քիչ թիվ չէին կազմում նախարարական և իշխանական զրույցներում։ Հիշենք Սմբատ Բագրատունու հայտնի մենամարտը ցուլի հետ բյուզանդական կրկեսում, որն այնքան պատկերավոր նկարագրում է Սեբեոսը։

Դառնալով գլխավոր գոտու մեզ հետաքրքրող առյուծամարտերին, կարող ենք ասել, որ Աղթամարում մենք գործ ունենք նախարարական ավանդավիպերի, տոհմային զրույցների հերոսների դեղարվեստական պատկերման հետ, ընդ որում այն հանգամանքը, որ այդ հերոսների կողքին դարձյալ պատկերված են Արծրունի իշխանների քանդակները, սովորաբար ուղեկցող տոհմանշանները և զինանշանները, տարակույս չի թողնում հրիտասարդ հերոսների Արծրունի լինելու մասին։ Այս հանգամանքն արմատապես ժխտում է նրանց աստվածաշնչային կերպարներ կամ «Սասունցի Դավիթ» էպոսի հերոսներ համարելու որևէ հնարավորություն, և ակնհայտ է դառնում, որ այնքան առեղծվածային թվացող այս պատկերաքանդակները լիովին տեղավորվում են Աղթամարի պատկերագրական համակարգի ընդհանուր ուղղության մեջ։

ՓՐԿՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՊԱՅՔԱՐԻ ԹԵՄԱՆԵՐ

Աղթամարի պատկերագրական համակարգն՝ ուղղված Արծրունիների, Գագիկ արքայի և նրա մերձավորների փառաբանմանը, նրանց աստվածասիրության, ուժի և կորովի ցուցադրմանը, բաժանվում է մի քանի հատվածների, որոնք կապ-մելով ընդհանուր համակարգի անբաժանելի մասը, միաժամանակ ունեն իրենց արտահայտչական միջոցները և դրսևորման եղանակները։ Եվ ճիշտ այնպես, ինչպես Արծրունիներին են ներկայացնում փառապանծ նախնիների և թագավորական տան անդամների պատկերաքանդակները, նման ձևով էլ, օգտագործելով միջնադարում այնքան տարածված ալեգորիաների, այլաբանությունների մեթոդը, պատկերվում են մի կողմից՝ նույն Արծրունիների աստվածասիրությունն ու հավատը, մյուս կողմից՝ նրանց ուժն ու կորովը, նրանց մեծագործությունները թշնամիների դեմ մղված պայքարում։ Եվ միանգամայն տրամաբանական է, որ նման այլաբանությունների համար նյութ պետք է ծառայեին աստվածաշնչային վեհ ու հստակ կերպարները, որոնք իսկապես հիանալի նմուշներ են աննկուն և անհուն հավատի, իդեալ անձնազոհ, համառ պայքարի։ Աստվածաշնչի և Ավետարանի բազմաթիվ սյուժեներից որպես փրկության և աղոթքի խորհրդանշաններ հնուց արդեն օգտագործվում էին մի քանի հիմնական սյուժեներ միայն, որոնք բերում է նաև Մանուելը, և ինչպես իրավացիորեն նշվում է, դրանք կարծես օրինակներ են դառնում Գագիկ արքայի համար՝ աստծու հետ նրա ունեցած մենախոսության մեջ, երբ Գագիկը խնդրում է փրկել իրեն, իր հարազատներին և Արծրունիներին ճիշտ այնպես, ինչպես երկնային տիրակալը փրկեց Դանիելին և Հովնանին, երեք մանկանց և Իսահակին, Ադամին և Եվային։

Ինչպես նշվեց, պատկերագրական համակարգում Արծրունիների փառաբանման միտումը բնավ էլ չի սահմանափակվում աղոթքի, փրկության, նրանց աստվածասիրության այլաբանություններով։ Որոշակի տեղ ունի նաև Արծրունիների ուժի և կորովի, նրանց անձնազոհության ցուցադրումը, ընդ որում այս կողմի բացահայտման համար Մանուելն արդեն օգտագործում է այլաբանական կերպարների մեկ այլ խումբ (Սամսոն, Դավիթ և Գողիաթ, սուրբ վինվորներ)։ Այս հանգամանքն իր բնույթով արդեն նորություն էր, բնավ անհայտ վաղ միջնադարյան արվեստում, որտեղ ամեն ինչ տոգորված էր քրիստոնեական հավատամքով և աշխարհիկ էլեմենտների առկայությունն, իսկ ոչ այլ ինչ էր, քան քրիստոնեական դրախտի առանձին դրվագները բացահայտելու միջոց, ինչպես այդ տեսնում ենք վաղ միջնադարյան բյուզանդական ու սիրիական բազմաթիվ խճանկարներում։

Դժվար չէ տեսնել, որ աշխարհիկ կերպարների ի հայտ գալն Աղթամարում պայմանավորված էր սոցիալ-քաղաքական միանգամայն նոր իրադրությամբ։ Այս պայմաններում տրամաբանական է, որ ձգտելով ցուցադրել Գագիկ արքայի և Արծրունյաց տոհմի ուժն ու կորովը, նրանց մեծագործությունները երկրի աղատագրման համար մղած պայքարում, Մանուելը, ճիշտ այնպես, ինչպես նույն Արծրունիների աստվածասիրությունն



Տաճարի հարավարևելյան անկյունը

ու փրկության տենչը արտահայտելու համար դիմել էր Աստվածաշնչի կերպարներին, ճիշտ նույն ձևով էլ, նույն Արծրունիների ուժն ու քաջությունները բնութագրելու համար դարձյալ պետք է դիմեր միջնադարյան կյանքում այնքան մեծ տեղ գրավող աստվածաշնչային հստակ ու վեհ կերպարներին, այնտեղից քաղելու իր հերոսների մեծագործությունները խորհրդանշող կերպարներ։ Եվ եթե աղոթքի ու փրկության խորհրդանշական պատկերումը լավ հայտնի էր վաղ միջնադարում, բյուզանդական և սիրիական արվեստներում, դրսևորվելով մերձիմահ աղոթքը խորհրդանշող կերպարներում, և որպես այդպիսին իր որոշակի աղդեցությունն է ունեցել (ինչպես իրավացիորեն նշում են Ի. Ստրժիգովսկին և Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանը), Աղթամարի՝ Դագիկի աղոթքը խորհրդանշող կերպարների հարցում, ապա, մեր կարծիքով, նույնը չենք կարող ասել արդեն Արծրունիների ուժը, կորովը, ռազմական հաղթանակները խորհրդանշող պատկերագրական այն շարքի մասին, որը այնքան զգալի տեղ է գրավում ընդհանուր համակարգում, բնավ չդիջելով աղոթքի և փրկության ցիկլի պատկերագրական շարքին։ Ճիշտ է, կերպարներն այս (Սամսոն, Դավիթ և Գողիաթ, սուրբ դինվորներ) առանձին-առանձին լավ հայտնի էին վաղ միջնադարյան արվեստում, նույն Բյուզանդիայում, ինչպես և Հայաստանում, սակայն նրանք բոլորն էլ այդ շրջանում չեն անցնում Աստվածաշնչի և Ավետարանի իլյուստրացիաների շրջանակներից, դուրս չեն գալիս քրիստոնեությունը փառաբանող խորհրդանշանների շարքից։

Մինչդեռ այստեղ, Աղթամարում, ունենք բոլորովին միանգամայն մի նոր երևույթ։ Աստվածաշնչային կերպարներն այդ ստացել են միանգամայն նոր մեկնաբանում, նրանք համախմբվել են արդեն մի նոր ցիկլի մեջ, որն իր բոլոր ձևերով հավասարազոր պատկերագրական նշանակություն ունի հնուց լավ հայտնի աղոթքի ցիկլը խորհրդանշող շարքի հետ։ Այն իր որոշակի տեղն ունի տաճարի պատերի վրա, ընդ որում կոմպոզիցիոն տեսակետից ևս այն լիովին հավասարազոր է աղոթքի ցիկլի տեղաբաշխմանը ընդհանրապես։

Համարձակ կերպով կարող ենք ասել, որ պատկերագրական այս համախումբը որպես սեմանտիկական մի նոր էություն ունեցող ցիկլ, առաջին անդամ մշակվել է հենց այստեղ՝ Աղթամարում, հանճարեղ Մանուելի կողմից։ Այն կոչված էր լրացնելու Վասպուրականի թագավորական տան անդամների, Դագիկ արքայի և Արծրունիների գործունեության բնութագրումը, խորհրդանշելու նրանց ուժն ու կորովը, նրանց անձնազոհությունը ռազմի դաշտում, միաժամանակ կազմելով Աղթամարի ընդհանուր քանդակագործական համակարգի անբաժանելի, և մենք կասեինք, նրա առավել ցայտուն, տպավորիչ մասը։

Աղոթքի և փրկության թեման։ Աղոթքի և փրկության թեման խորհրդանշող պատկերաքանդակները տեղավորված են հիմնականում արևմտյան խաչաթևի հյուսիսային և հարավային ճակատների վրա և միայն Ադամի ու Եվայի մեծ կոմպոզիցիան է, որը տեղ է գտել հյուսիսային խաչաթևի ելուստի վրա։ Թեման խորհրդանշող սյուժեները կազմում են վաղ քրիստոնեական արվեստում լավ հայտնի, տիրակալին ուղղված մերձիմահ աղոթքի խորհրդանշական պատկերումը, ընդ որում այդ կերպարները լավ հայտնի էին և կատակոմբներում և վաղ քրիստոնեական այլ հուշարձաններում։ Որպես առավել ցայտուն, ամբողջական օրինակ ուսումնասիրողները նշում են Ռաբուլեի ավետարանը։ Այս կերպարների շարքը հայտնի է էլ ավելի վաղ հուշարձաններում։ Նրշենք Հարավսլավիայում, Պոդգորիցայում (այժմ՝ Տիտոգրադ) հայտնաբերված ապակե թասը (IV դ.), որի վրա փորագրված են աստվածաշնչային մի շարք սյուժեներ՝ Դանիելը առյուծների գրում, Հովնանին ծովը նետելը և նրա ազատվելը, երեք մանկունքը հնոցում, Ադամն ու Եվան, Իսահակի զոհաբերությունը և այլն[32]։ Վաղ միջնադարյան Հայաստանում ևս մեմորիալ կառուցվածքների և հատկապես կոթողների վրա նույնպես լավ հայտնի են երկնային տիրակալին ուղղված փրկության աղոթքի այդ խորհրդանշանները։ Այսպես, Ավուճում, Հառիճում, Փարոսում տեսնում ենք Դավիթը առյուծների գրում սյուժեն, Կողբում, Արուճում՝ Իսահակի զոհաբերության սյուժեն, Օձունում՝ երեք մանկունքը հնոցում և այլն։

[32] *А. В. Банк.* Византийское искусство. М.—Л., 1966, табл. 27. *С. С. Мнацаканян*, Рельефные изображения и символика Даниила в мемориальной пластике Армении раннего средневековья, «Вестник общественных наук» АН АрмССР, 1977, № 6, стр. 54.

Տարակույս չի կարող լինել, որ եղել է նաև ամբողջ ցիկլը, սակայն մեզ հասած օրինակների թվում հնագույնը Աղթամարն է։

Աղոթքի և փրկության թեմայի հետ առնչվող պատկերաքանդակներից առավել ուշագրավ են հյուսիսային ճակատի վրա պատկերված Դանիելը առյուծների գբում և երեք մանկունքը հնոցում սյուժեները։ Դժվար չէ նկատել, որ բոլոր ֆիգուրներն էլ պատկերված են ամբողջ հասակով, դեմ-դիմաց կանգնած և ունեն համարյա թե նույն բարձրությունը։ Խիստ նման են նաև հագուստները. տարբերությունը կայանում է նրանում միայն, որ Դանիելի վերնահագուստն ավելի կարճ է, նա ունի ուսերին ձգած մի շքեղ թիկնոց, որի տակից էլ բարձրացրել է ձեռքերը և տարածել քիչ աջ ու ձախ։ Թիկնոցի եզրերը մի վարդյակաձև ճարմանդով միացված են կրծքի կենտրոնում։ Դանիելից աջ և ձախ գլխիվայր պատկերված են երկու առյուծ, որոնք հենվել են առջևի թաթերի վրա և լիզում են նրա ոտքերը։ Այստեղ ևս առյուծներն առասպելական առյուծներ են, ոտքերի թաթերի վրա արված վարդյակներով և պոչերի կիսապալմետներով այնպես, ինչպես տեսնում ենք Աղթամարի խորհրդանշական այլ պատկերաքանդակներում, տեղավորված հարավային ճակատի արևելյան մասում։ Ուշագրավ է լուսապսակների առկայությունը Դանիելի և երեք երիտասարդների մոտ։ Վաղ միջնադարյան քանդակագործության մեջ աստվածաշնչային հերոսներն ընդհանրապես, և Դանիելն ու երեք մանկունքր հատկապես, (ավելի ճիշտ նրանք երիտասարդներ են), որպես կանոն պատկերվում են առանց լուսապսակների։ Այդպես են պատկերված Դանիելները Աղցում, Հառիճում, Փարոսում և այլուր։ Նույնպես առանց լուսապսակի են Օձունի կոթողի վրա պատկերված երեք մանկունքը։ Աղթամարի՝ մեզ հետաքրքրող պատկերաքանդակների լուսապսակներ ունենալը, ինչպես կարելի է ենթադրել, բնավ էլ պատահական չէ։ Բանն այն է, որ այնտեղ լուսապսակներ ունեն ոչ միայն Դանիելն ու երեք մանկունքը, այլև արևմտյան խաչաթևի հարավային ճակատին պատկերված Հովնանը և Աբրահամը, աստվածաշնչային հերոսներ, որոնք վաղ միջնադարում նույնպես առանց լուսապսակի էին պատկերվում։ Թվում է, որ այս պայմաններում Մանուելը պետք է հետևողական լիներ և լուսապսակներով պատկերեր նաև մյուս աստվածաշնչային հերոսներին (Սամսոն, Դավիթ)։ Սակայն այդ բնավ էլ այդպես չէ, ո՛չ Սամսոնը, ո՛չ էլ Դավիթը լուսապսակներ չունեն։ Բնականաբար հարց է առաջանում, ինչո՞վ բացատրել այս ուշագրավ հանգամանքը։

Ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ Աղթամարում լուսապսակներով են պատկերվել աստվածաշնչային այն հերոսները միայն, որոնց վրա այս կամ այն կերպ իջել է աստվածային շրհնությունը, որոնք փրկվել են աստծու անմիջական միջամտության շնորհիվ։ Եվ իսկապես, այդպիսիք են եղել և՛ երեք մանկունքը, և՛ Դանիելը, և՛ Հովնանը, և՛ Աբրահամը։ Մինչդեռ աստվածաշնչային ոչ պակաս հերոսներ են Դավիթն ու Սամսոնը, սակայն պատկերված սյուժեներում, որտեղ գործում են տվյալ հերոսները, չկա աստվածային փրկության մոմենտը, որը թերևս վճռական նշանակություն է ունեցել նրանց առանց լուսապսակների, պատկերելու համար։

Դանիելի՝ առյուծների գբում սյուժեն հայտնի է վաղ միջնադարյան արվեստում ընդհանրապես և հայկական քանդակագործության մեջ մասնավորապես։ Մեծ մասամբ այն հանդես է գալիս մեմորիալ կառուցվածքներում և հատկապես կոթողների պատվանդանների վրա, հուշարձաններ, որոնց թեմատիկան ինքնին արդեն սերտորեն առնչվում է երկնային տիրակալին ուղղված փրկության աղոթքի հետ։ Մոնումենտալ հուշարձաններում, որտեղ երկու փոխուղղահայաց առանցքների (ուղղաձիգ՝ Դանիելի ֆիգուրի և հորիզոնական՝ առյուծների) համակերպումը դժվարություն չէր ներկայացնում, առյուծները պատկերվում են կամ կանգնած (Աղց), կամ նստած (Պտղնի) (նկ. 28)։

Կոթողների պատվանդանների վրա հորիզոնական կոմպոզիցիայի պահպանումը բերում է առյուծների մարմինների շրջվելուն կողային նիստերի երկայնքով, այնպես, ինչպես այդ տեսնում ենք Հառիճում։ Սակայն հանդիպում են տարբերակներ, որտեղ քանդակագործները ձգտել են ամբողջ սյուժեն պատկերել մեկ նիստի վրա, ընդ որում փոխվում է առյուծների դասավորությունը, և նրանք այժմ պատկերվում են գլխիվայր, ինչպես տեսնում ենք այդ Ավանում (նկ. 29)։

Թերևս նույն նախադրյալներով է առաջնորդվել նաև Մանուելը, ձգտելով Դանիելի սյուժեն

տեղավորել դլխավոր դոտու երեք շարքում։ Համառակ դնպքում, երեք առյուծներր հորիզոնական պատկերվելին, ապա պարզապես հնարավոր չէր լինի խաչաթևի տարածքում որևէ այլ սյուժե տեղավորել և խիստ կխախտվեր գոտու միասնականությունը, Դանիելի մեծ ֆիգուրն ուժեղ համադրված կլիներ անհամեմատ ավելի փոքր բարձրություն ունեցող առյուծների ֆիգուրներին։ Դանիելի լրիվ սյուժեն (Հաբակուկ մարգարեի և նրան ուղեկցող հրեշտակի հետ միասին) հայտնի էր դեռևս վաղ միջնադարում (Ավան)։ Մանուելը հրեշտակին և մարգարեին պատկերել է կիսանդրիների ձևով, զգալիորեն հեռանալով վաղ միջնադարյան նախատիպերից։

Ի տարբերություն Դանիելի սյուժեի, երեք մանկունքի սյուժեն անհամեմատ ավելի սեղմ է ներկայացված։ Բացի լուսապսակներ ունեցող երիտասարդներից այնտեղ չենք տեսնում սյուժեի որևէ մանրամասն, բացակայում են թե՛ հնոցը, թե՛ կրակի բոցերը, թե՛ հրեշտակը։

Սյուժեի՝ վաղ միջնադարում հայտնի լինելը վկայում է Օձունի կոթողի կոմպոզիցիան, որտեղ սյուժեն ներկայացված է բոցերի ֆոնի վրա պատկերված երեք երիտասարդների կիսանդրիներով։ Աղթամարի կոմպոզիցիայում երիտասարդների շարժումները հար և նման են Դանիելի շարժմանը, ընդ որում նրանց խիստ մոտ կանգնած լինելու հանգամանքն ինքնին բերել է ձեռքերի խաչաձևմանը, ուշագրավ մի մանրամասն, որն, անշուշտ, չէր կարող պատահական ստացվել։ Թերևս իրավացի է Հ. Օրբելին, երբ նշում է, որ այստեղ պատկերված է երիտասարդների ազատագրման պահը, երբ նրանք անցել են բոլոր փորձություններից, կանգնած, աղոթում են աստծուն։ Այս առնչությամբ ուշագրավ է լուսապսակների առկայությունը. չէ՞ որ երիտասարդները ազատվել էն հնոցից աստծու շնորհիվ, նրանց վրա է իջել աստծու օրհնությունը։

Փրկության թեմայի առավել ցայտուն դրսեվորումներից է Հովնանի սյուժեն, պատկերված արևմտյան խաչաթևի հարավային ճակատի հարթ տարածության վրա։ Ի տարբերություն այլ սյուժեների, որտեղ սովորաբար ներկայացվում է գործողության մի պահը միայն, այստեղ տեսնում ենք հաջորդաբար դասավորված մի քանի պատկերներ, ընդ որում ժամանակագրական կարգով նրանք հաջորդում են միմյանց, ընդգրկելով Հովնանի գործունեության բոլոր հիմնական դրվագները։ Ինչպես սովորական է միջնադարյան արվեստում, այստեղ ևս սյուժեն զարգանում է ներքևից վերև, ընդ որում առաջին շարքի վրա պատկերված են նավակը, որտեղից դուրս են նետում Հովնանին և նրան կլանող վիշապը, որն իր բաց երախից դուրս է նետել Հովնանին, և նա հանգիստ պառկած է դդմի թփի տակ։

Երկրորդ շարքն արդեն պատմում է Հովնանի գործունեության հաջորդ շրջանի մասին, երբ ազատվելով և աստծու օրհնությունը (լուսապսակ) ստանալով, նա նինվե է գալիս և իր քարոզը կարդում թագավորին ու բնակիչներին (նկ. 30)։

Ուշագրավ է, որ այս «պաննոյի» ամբողջ ձախակողմյան մասը, որը հարում է տաճարի արևմտյան եզրին, գրավում է նավակն ու նրա բարձր կայմի վրա հորիզոնական ուղղությամբ ձգված առագաստը։ Բարձր առագաստանավի պատկերումը բնավ էլ պատկերագրական պարտադիր էլեմենտ չէր, և քիչ չեն օրինակները, ինչպես բյուզանդական, այնպես էլ հայ արվեստում, որտեղ նավակը պատկերված է առանց որևէ առագաստի[33]։

Եթե քանդակագործը էական ոչ մի դժվարության չի հանդիպել նավակի և առագաստի պատկերման հարցում (որոնք թերևս արված են հար և նման ժամանակին օգտագործվող ձևերի), ապա աստվածաշնչային կետ ձկան պատկերման հարցում նա իրոք կանգնել էր երկմտանքի առջև։

Սկզբում նա պատկերել է վիշապին որպես հսկա մի ձուկ, սակայն գիշատիչ գազանի, թերևս արջի գլխով։ Սակայն նույն վիշապը, որն արդեն դուրս է շպրտել Հովնանին իր երախից, ունի թևեր, առյուծի գլուխ և թաթեր։ Թեև մարմինը ձկան է, բայց պոչն արդեն երկճյուղ է (նկ. 31)։

Հազիվ թե կարելի լինի կասկածել, որ վիշապի պատկերագրական նման ձևափոխումները սերտորեն առնչվում են ժողովրդական հավատալիքների և պատկերացումների հետ, որոնց համաձայն վիշապները կարող էին և՛ լողալ ծո-

---

33 Ռ. Գ. Դրամփյան, Հայկական մանրանկարչություն, Երևան, Ալբոմ, 1967, նկ. 38։

վում, և՛ անցնել ցամաքով, և՛ սավառնել օդում, ստանալով ամենատարբեր կերպարանքներ։

Թերևս այստեղ պատկերված է այն պահը, երբ վիշապը ափ է դուրս եկել և իր բաց երախից դուրս նետել Հովնանին։ Ափում արդեն նա պետք է ունենար և՛ թաթեր, և՛ հրեղեն թևեր այնպես, ինչպես պատկերել է քանդակագործը։ Ավելին, ցույց տալու համար, որ վիշապը ծովում չէ, այլ ափ է դուրս եկել, նա վիշապից ցած, ջրի մեջ պատկերել է սովորական մի ձուկ, որը լողում է վիշապի շարժմանը հակառակ, խորհրդանշելով բաց ծովը։ Ուշագրավ է վիշապի թաթերի և թեվերի պատկերումը։ Նրանք հար և նման են նույն Աղթամարի այլ հերալդիկ, խորհրդանշական դազանների, և այստեղ ևս տեսնում ենք առջևի թաթերի վրա, թևից ներքև մկաններին փոխարինող այն օրնամենտալ պալմետը, որը առկա է Սահակ և Համազասպ իշխանների մոտ պատկերած թևավոր գրիֆոնի վրա (նկ. 31)։

Որոշակի հետաքրքրություն է ներկայացնում մի հանգամանք ևս. դա Հովնանի մերկ ֆիգուրի պատկերումն է, մի բան, որը քիչ համարձակություն չէր պահանջում միջնադարի պայմաններում, մանավանդ որ նրա մերկությունը ոչնչով չի ծածկված, թեև այդ դժվար էլ չէր անել թփուտի բազմաթիվ տերևածածկ ճյուղավորումների առկայության պայմաններում։ Քանդակագործին, անշուշտ, հաջողվել է պատկերել թփերի մեջ, հանգիստ, անխռով պառկած մի մարդու, որը գրել է մի ոտքը մյուսին, երեսը հենել ձեռքի ափին, իսկ մյուս ձեռքը հանգիստ պարզել մի կողմի վրա։

Անդորրությանն այս որոշակի հակադրված է երկրորդ շարքի լարված, դինամիկ տեսարանը, որտեղ Հովնանը, սրբերի ավանդական հագուստով, իր քարողն է կարդում, գուշակում Նինվեի կործանումը, և նրան լսում են թե՛ թագավորը, թե՛ մեդալիոնների մեջ պատկերված լացող և դառնացած բնակիչները (նկ. 34)։

Նրանցից վեր, մեդալիոնների մեջ պատկերված սրբերի և մարգարեների դիմաքանդակներն են, որոնք կոչված են լրացնելու գոտին և հասցնելու նրա տարածքը որմածքի երեք շարքի բարձրությանը։ Թեև նրանցից և ոչ մեկը չի կրկնում մյուսին, տարբեր են թե՛ լուսապսակները, թե՛ հագուստները և թե՛ դեմքերը, սակայն տեղավորված միմյանց կողքի, մասշտաբային նույն պատկերումով նրանք բնավ էլ չեն շեղում դիտողի ուշադրությունը և շատ ավելի դարդագոտի են հիշեցնում, քան սյուժետային տեսարան։

Հավատի և փրկության թեմայի հետ է առնչվում նաև հարավային ճակատի մեկ այլ աստվածաշնչային սյուժե։ Դա Իսահակի զոհաբերությունն է, լավ հայտնի հայ քանդակագործության մեջ՝ վաղ միջնադարում և ավելի ուշ ժամանակներում (նկ. 35)։

Բնականաբար հարց է առաջանում, արդյոք այս մեդալիոնների մեջ պատկերված անձինք իրոք ոչ մի կապ չեն ունեցել հիմնական թեմայի հետ։ Անշուշտ, դատելով նրանցից մի մասի մոտ եղած մակագրություններից (Ստեփանոս Նաիավկա, Սոփոնիաս, Եզր մարգարե) այդ հենց այդպես էլ եղել է։ Սակայն ինչպես կտեսնենք ներքևում, այս մակագրությունները հետագայի գործ են։ Մյուս կողմից դժվար է պատկերացնել, որ Մանուելի նման հմուտ քանդակագործը, որի հետ էր աշխատում (ինչպես նշում է Թովմա Արծրունին), մի նշանավոր հոգևորական, սրբաքանդակներն օգտագործեր միայն շարքի բարձրությունը լրացնելու համար։ Բացառված չպետք է համարել, որ այստեղ ի սկզբանե պատկերվել են անձինք, որոնք այս կամ այն ձևով առնչվել են հիմնական թեմայի հետ։ Թերևս այդպես է եղել նաև այլ տեղերում, որտեղ առկա են այդ մեդալիոնները։ Կոմպոզիցիան տեղավորված է ոչ լայն նիստի վրա, և թերևս այդ հանգամանքն էլ բերել է Աբրահամի ֆիգուրի նման ձգվածությանը։ Բարձրահասակ, սլացիկ է Աբրահամը, ձախ ձեռքով բռնել է զոհասեղանի վրա նստած Իսահակի մազերից, իսկ աջում դանակն է։ Նա լսելով աստծու հրամանը, ետ է դարձել և նայում է վերից իջնող աջին, որից ավելի ցած պատկերված է եղջյուրներով ծառի ճյուղերից կախված ոչխարը։

Արտակարգ տպավորիչ է Աբրահամի գլուխը (նկ. 36)։ Թեև այստեղ պահպանվել են Քրիստոսին (և Դագիկ արքային) պատկանող դիմագծերի՝ Աղթամարում կանոնիկ դարձած սկզբունքները, անմոռաց են Աբրահամի լայն բացված աչքերն ու սլաքաձև հոնքերը, ուժեղ թեքված աչքերը և մազերի խոպոպները։ Զարմանքով և հավատով լի են նրա աչքերը և նրա հայացքի մեջ ինչ-որ ներքին

ուրախություն կա, դժվարին, ծանր խնդրի լուծման համար։

Ոչխարի՝ եղջյուրներով ծառից կախված լինելը, ինչպես նշում է Ն. Մառը, պատկերագրական տարբերակի հնության և նրա սերիական ակունքները հաստատող հատկանիշ է։ Խոսելով Անիի պալատական եկեղեցու նույնատիպ քանդակի մասին, նա գրում է, որ Աստվածաշնչում և քրիստոնեական կանոնիկ գրքերում մենք չենք գտնում այն տեսարանի նկարագրությունը, ինչ պատկերված է այստեղ, և միայն արևելյան վաղ մեկնաբանություններում և հատկապես հայերեն ու վրացերեն տեքստերում կարելի է հանդիպել նման արտահայտության՝ «խոյը եղջյուրներով կախված է ծառի ճյուղերից»։ Հենվելով բազմաթիվ մատենագրական տեղեկությունների վրա, Մառը ցույց է տալիս այդ սյուժեի կապը վաղ քրիստոնեական և հատկապես սիրիական եկեղեցու հետ, նշելով միաժամանակ նման մեկնաբանության իսպառ բացակայությունը հունական մատենագրության մեջ[34]։

Եվ, իսկապես, ժամանակագրական տեսակետից հայ արվեստի մեջ Աղթամարի պատկերագրական տարբերակին առավել մոտ է նույն շրջանի գործ հանդիսացող, Անիի պալատական եկեղեցու հարավային խորշի խոյակի վրա պատկերված տեսարանը, որտեղ ավելացված է արդեն Աբրահամի ծառայի պատկերաքանդակը, թեև չկա ավանակը[35]։

Աբրահամի զոհաբերության տեսարանը լավ հայտնի է վաղ միջնադարյան քանդակագործության մեջ (Գառնահովիտ, Կողբ)։ Գառնահովիտի (V դ.) կոթողի վրա մի խիստ յուրովի զոհասեղան է պատկերված (աստիճանաձև պատվանդան ունեցող մի ոչ բարձր սյուն է իր խոյակով հանդերձ), որի վրա էլ նստած է Իսահակը։ Նրանից ձախ կանգնած է Աբրահամը՝ դանակը ձեռքին, իսկ նրա գլխից վեր նկատելի են երբեմնի այստեղ պատկերված և եղջյուրներով ծառից կախված ոչխարի բարձրավանդակի մնացորդները[36]։ Այս նույն սյուժեն, խոյի դարձյալ եղջյուրներով ծառից կախված լինելու տարբերակում հանդիպում է նաև վրացական VII—VIII դդ. քանդակագործության մեջ[37] և ավելի ուշ շրջանի հուշարձաններում։

Ոչ պակաս ուշագրավ է ծառը, որի բունը հիշեցնում է արմավենի, նրան այնքան բնորոշ դեպի վեր առաջացող թեքադիր հատվածներով։ Արմավենու պատկերումը հայտնի էր վաղ միջնադարյան արվեստում, և մեզ հասած այդ ձևերը բոլորն էլ առնչվում են արևելյան և հատկապես սիրիական պատկերագրության մեջ ընդհանրացված ձևերին։ Արմավենին իր առավել հստակ ձևերով հանդես է գալիս հատկապես հնագույն հուշարձաններում (Կողբ, Երերուք), թեև մանրանկարչական գործերում այն տեսնում ենք նաև շատ ավելի ուշ թվագրված ձեռագրերում։ Աղթամարում ևս ակնհայտ է քանդակագործի ձգտումը՝ պատկերել արմավենի։ Այդ են հաստատում թե՛ ծառի բնի խիստ բնորոշ ձևը, որը բնավ յուրահատուկ չէ տեղական բուսական աշխարհին, և թե՛ նրա սաղարթները, որոնք թեև տեղի սղության պատճառով շատ սեղմ են պատկերված, բայց և այնպես պահպանել են արմավենուն բնորոշ ճյուղերի մեկընդմեջ դասավորության հիմնական սկզբունքը։

Հյուսիսային ճակատում տեղավորված հավատի և փրկության թեմաներն ավարտվում են Ադամին և Եվային ներկայացնող երկու քանդակախմբով, մի սյուժե, որը նույնպես իր որոշակի տեղն ունի վաղ բյուզանդական արվեստի՝ փրկության հետ առնչվող ցիկլում (նկ. 37)։ Ադամի և Եվայի ընդգրկումն, անշուշտ, պատահական չէ, և ճիշտ այնպես, ինչպես այլաբանորեն ակնարկվում են Դանիելի, երեք մանկանց, Իսահակի փրկության հետ կապված իրադրությունները, այնպես էլ Ադամի և Եվայի դեպքում ակնարկվում է նրանց փրկությունը նույնիսկ այն բանից հետո, երբ նրանք ակնհայտ զանցանք գործեցին, արտաքսվեցին դրախտից և նույնիսկ դրանից հետո չմոռացվեցին աստծու կողմից, և ոչ այլ ոք, քան Քրիստոսն էր, որ կործանեց դժոխքի դուռը և փրկեց նրանց։ Ուշագրավ է, որ Աղթամարում պատկերված են Ադամի և Եվայի անկման առաջին դրվագները միայն. Եվայի գայթակղումը

[34] *Н. Я. Марр*, Описание дворцовой церкви в Ани Пг., 1916, стр. 8—10, *Н. Я. Марр*, Кавказоведение и абхазский язык, «Избранные работы», т. 1, стр. 61.

[35] *Н. Я. Марр*, Памятники армянского искусства Ани, дворцовая церковь, Пг., 1915, табл. VI, XVI.

[36] Գ. Հովսեփյան, Նյութեր և ուսումնասիրություններ հայ արվեստի ու մշակույթի պատմության, Նյու-Յորք, 1944, էջ 28։

[37] *Рене Шмерлинг*, Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, Тбилиси, 1962, стр. 69.

ձի կողմից, և Ադամի ու Եվայի խնձորի ճաշակումը, անկման երկու հանգուցային պահերը, որոնք և բերում են նրանց արտաքսմանը։

Դժվար չէ նկատել, որ այստեղ սյուժեն բաղկացած է երկու, միմյանց շարունակությունը կազմող մասերից։ Աջակողմյան հատվածը ներկայացնում է մի բարձր ծառ, որի վերևի մասում պատկերված է ծառի շուրջը գալարվող օձը, ուղևում ծնրադիր նստած է Եվան և կարծես լրսում է նրան։ Դժբախտաբար, պատկերաքանդակը խիստ եղծված է և դժվար է տարբերել առանձին մանրամասներ, թեև նկատելի է, որ Եվան իջել է աջ ծնկանը և ծալել ձախ ոտքը, մի շարժում, որն այնքան սովորական է Աղթամարի պատկերաքանդակներում։ Լավ նկատելի են Եվայի մեջքի երկայնքով իջնող հյուսքերը։ Խիստ ուշագրավ է օձը՝ այն փաթաթվել է ծառին, բարձրացրել գլուխը, որը գտնվում է Եվայի ձեռքերի բարձրության վրա և հենվել է իր չորս կարճ ոտքերին (նկ. 38)։

Այստեղ պատկերված է այն պահը, երբ օձը դեռ ոտքեր ուներ և դեռ չէր պատժվել աստծու կողմից։ Ուշագրավ է օձի մարմնի մշակումը. շրջանաձև փոսիկները պետք է ցույց տային նրա մաշկի խալերը։ Պակաս հետաքրքիր չէ նաև ծառը, որի բունը և վերին մասն արմավենի է հիշեցնում, իսկ սաղարթները ներքևում ոչ այլ ինչ են, քան փարթամ, անսովոր ծաղկեփնջեր։ Իրավացի է Հ. Օրբելին, երբ նշում է տարբեր վարպետների աշխատանքն այստեղ. ծառի կենտրոնական հատվածը փաստորեն չի շարունակվում և վերևում տեղադրված է սկզբունքորեն այլ մշակում ունեցող ծառի մի հատված։

Ձախակողմյան մասում միմյանց դիմաց, ծառի երկու կողմերում կանգնած են Ադամն ու Եվան և իրենց աջ ձեռքերով համտես են անում խնձորները։ Այստեղ ևս խիստ էական նշանակություն ունի ծառը, որը միաժամանակ բաժանում է երկու ֆիգուրները և հատկապես վերին մասում միավորում նրանց (նկ. 39)։ Ճյուղերը թեև պահպանում են արմավենիներին հատուկ ձևերը, սակայն բացարձակ չափերով անհամեմատ ավելի փոքր են, քան հանդիպակաց կողմի ծառի ճյուղերը, մի բան, որն, անշուշտ, թելադրված էր ընդհանուր կոմպոզիցիայով և նրանց՝ Ադամի և Եվայի դեմքերի այնքան մոտ դասավորությամբ։ Մերկ ֆիգուրներն այստեղ անհամեմատ ավելի հաջող են պատկերված։ Ադամն ավելի առնական է, թիկունքը լայն, թևերի մկանները ուժեղ են, կոնքը համեմատաբար նեղ, մինչդեռ Եվայի ֆիգուրին բնորոշ է կանացիությունը, ուսերը նեղ են, իսկ սրունքները սահուն լայնանում են դեպի վեր։ Ակնհայտ է քանդակագործի՝ մերկ ֆիգուրա պատկերելու որոշակի իմացությունը, հանգամանք, որն ինքնին արդեն խիստ ուշագրավ է միջնադարի համար, այն էլ հայկական միջնադարի համար, որտեղ մերկ ֆիգուրների պատկերումը վաղ շրջանում համարյա թե բացառված էր, իսկ Աղթամարի պատկերաքանդակները պատկանում են մեզ հայտնի եզակի օրինակների թվին։

Ամփոփելով հավատին ու փրկությանը նվիրված աստվածաշնչային պատկերաքանդակների տեսությունը, որոշակի կարող ենք ասել, որ նրանց բոլորին էլ յուրահատուկ է հանգիստը, ստատիկ պատկերումը և եթե առանձին սյուժեներում հանդիպում են դինամիկ էլեմենտներ (Հովնանին ծովը նետելու տեսարանը), ապա դրանք չեն խախտում ընդհանուր հանդարտության սկզբունքը։ Ինչպես կտեսնենք, այս հանդարտությունը տեղի է տալիս դինամիկային, երբ քանդակագործներն անդրադառնում են պայքարի ու կռվի թեմային, երբ պատկերում են ոչ թե հեղ ու խոնարհ աղոթողներ, այլ թշնամու դեմ օրհասական մարտի ելած աստվածաշնչային հերոսներ։

Աղոթքի և փրկության թեմայի հետ, անշուշտ, առնչվում է նաև արևմտյան ճակատի հիմնական կոմպոզիցիան, Գագիկ արքայի կտիտորական քանդակախումբը։ Անկախ նրանից, որ այս կոմպոզիցիան ունի իր խիստ որոշակի սեմանտիկան, որ այստեղ առաջնակարգը, հիմնականը Գագիկ արքայի մեծարումն ու փառաբանումն է, այն որոշ չափով առնչվում է աղոթքի, փրկության թեմայի հետ, կոչված լինելով ցուցադրելու իշխանական վերնախավի, իսկ այստեղ՝ Գագիկ արքայի աստվածասիրությունը, նրա աղոթքը, երկնային տիրակալին փրկելու և իր մերձավորներին ահեղ դատաստանի ժամանակ։

Այս կոմպոզիցիան արտակարգ պարզ է և հստակ, այստեղ չկա և ոչ մի այլաբանական միտք։ Գագիկ արքան դիմում է Քրիստոսին իր

իսկ կառուցած տաճարի մանրակերտը ձեռքին, կարծես հատուցում խնդրելով այն մեծագործությունների համար, որ արել է ինքը՝ քրիստոնեության, Արծրունյաց տոհմի և երկրի համար։

Աղոթքի, փրկության թեմայի հետ առնչվող պատկերաշարը, սակայն, չի ավարտվում սրանով։ Մենք բոլոր հիմքերն ունենք պնդելու, որ այս թեզի հետ են առնչվում նաև հարավային ճակատի կենտրոնական խաչաթևի արևմտյան նիստերի վրա տեղավորված Քրիստոսի և Աստվածամոր պատկերաքանդակները[38]։ Նման տեղաբաշխումը, անշուշտ, պատահական չէր, նրանք գտնվում են տաճարի արևմտյան կողմում, այնտեղ, որտեղ կենտրոնացված է աղոթքի և փրկության հետ առնչվող սյուժեների գերակշռող մասը։ Սակայն պատահական չէ թերևս նրանց կոնկրետ դասավորությունը Գագիկ արքայի վերնահարկը տանող աստիճանների մոտ, այնպես, որ ամեն անգամ տաճարին մոտենալիս արքան չէր կարող չանցնել այդ պատկերաքանդակների առջևից, չէր կարող չտեսնել նրանց[39]։

Սակայն այստեղ հարցը հազիվ թե սահմանափակվի միայն Գագիկի անձնական աղոթքի հետ (նկ. 41)։ Բանն այն է, որ հավատի և փրկության թեմային առնչվող բոլոր պատկերաքանդակներն անխտիր աստվածաշնչային սյուժեներ են, իսկ ավետարանային սյուժեներ չենք տեսնում բնավ (նկ. 42)։ Եվ այստեղ հանկարծ հանդես են գալիս Քրիստոսն ու Աստվածամայրը՝ հարավային ճակատի արևմտյան բազմանիստ ելուստին շատ մոտ, այնտեղ, որտեղ պատկերված էր մի ան-Հայտ, սակայն շատ նշանավոր և սրբերի շարքը դասված Արծրունի, որն իր կտորով ծածկված ձեռքերի մեջ (մաքրության խորհրդանիշ) մի ինչ-որ տափակ ուղղանկյուն առարկա է պահել (մասունքների տուփ կամ ձեռագիր Ավետարան) և ուղղել այն Քրիստոսին, ճիշտ այնպես, ինչպես արևմտյան ճակատում նույն Քրիստոսին է պարգել Գագիկ արքան իր իսկ կառուցած եկեղեցու մոդելը։

Պարզ է դառնում, որ Քրիստոսի և Աստվածամոր պատկերաքանդակները, թեև վերջին հաշվով առնչվում են հավատի, փրկության և աղոթքի հետ, հանդես են եկել որոշ չափով այլ ճանապարհով, քան այն աստվածաշնչային ալեգորիաները, որոնց նպատակն էր փառաբանել Արծրունյաց նախարարական տան աստվածասիրությունն ընդհանրապես։

Պայքարի և կռվի թեմաներ։ Արծրունի իշխանների ուժի, կորովի և քաջության ալեգորիաները, ինչպես նշվեց, տեղավորված են տաճարի արևելակողմում, արևելյան խաչաթևի հյուսիսային և հարավային ճակատների հարթ մակերեսների վրա։ Այստեղ մի կողմում տեսնում ենք Դավթի ու Գողիաթի մենամարտի տեսարանը (հարավային ճակատ) և նրա ճիշտ հակադիր կողմում, հյուսիսային ճակատի վրա՝ Սամսոնի մեծադիր ֆիգուրը՝ փղշտացուն հարվածելիս (նկ. 44, 45, 47)։

Երկու կոմպոզիցիաներն էլ աչքի են ընկնում իրենց դինամիկայով, թեև երկու դեպքում էլ մոտեցումները տարբեր են, և քանդակախմբերը մշակվել են միանգամայն այլ սկզբունքների հիման վրա։ Դժվար չէ տեսնել, որ մեզ հետաքրքրող այս կոմպոզիցիաներն իրենց բնույթով որքան հեռու են տաճարի արևմտյան կողմի աղոթքի սյուժեներից։ Այս առումով էլ թվում է, որ բնավ չի կարելի համաձայնել Ի. Ստրժիգովսկու հետ, երբ նա աղոթքի և փրկության թեմաների շարքում է դնում Դավթի ու Գողիաթի և Սամսոնի սյուժեները։

Անդրադառնալով Աղթամարի պատկերագրական համակարգին, նա գրում է. «Համակարգի հետազոտության ժամանակ պարզվում է, որ նրա թեման է Գագիկի աղոթքը՝ ուղղված Քրիստոսին, որին և նա նվիրում է եկեղեցին։ Այդ

---

38 Գահի վրա նստած Քրիստոսի և Աստվածամոր կերպարները լավ հայտնի էին դեռևս վաղ միջնադարում։ Քրիստոսին գահի վրա նստած տեսնում ենք Լմբրատի որմնանկարներում, Օձունում։ Նույն Օձունում, տաճարի ներսում, խորշի մեջ դրված է Աստվածամոր պատկերաքանդակը, մանուկ Հիսուսը գրկին։ Աղթամարում պատկերված գահերի ձևերը խիստ ավանդական են, լավ հայտնի են բյուզանդական արվեստում և հայկական մանրանկարչության գործերում։

39 Այդ է հաստատում նաև Գագիկ արքայի պալատի հրնարավոր տեղաբաշխումը։ Վերը, համալիրի ճարտարապետական վերլուծության ժամանակ նշվեց, որ Գագիկի պալատն, ամենայն հավանականությամբ, հար և նման վաղ միջնադարյան աշխարհիկ ճարտարապետության մեջ մշակված ավանդություններին, պետք է որ տեղավորված լիներ տաճարից հարավ կամ հարավ-արևմուտք, ընդ որում, տեղանքի տեսակետից էլ առավել նպատակահարմարը հենց այս տեղաբաշխումն է։

միջոցին էլ, վաղ քրիստոնեական մնթմիմահ աղոթքների ոգով նա ասում է մոտավորապես հետևյալը. «Փրկիր ինձ ևս այնպես, ինչպես փրկեցիր նախահորն ու նախամորը, Հովնանին, Իսահակին, Դավթին, Սամսոնին, երեք մանկանց հնոցից և Դանիելին առյուծների գրից»[40]։

Նույն տեսակետն է զարգացնում նաև Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանը, գրելով, որ հարավային և հյուսիսային ճակատների կոմպոզիցիաները պատկանում են վաղ քրիստոնեական տեսարանների այն շարքին, որոնք ոգեշնչվել են «հոգիների հավատամքով» (կոմենտացիո անիմի), այսինքն մեռյալների հոգիները աստծու ողորմությունը հայցող աղոթքներով»[41]։

Սակայն դժվար չէ տեսնել, որ եթե վերը բերված աղոթքի և փրկության սյուժեները, իրոք որ առնչվում են վաղ քրիստոնեական փրկության աղոթքների հետ, ապա նույնը չի կարելի ասել Դավթի ու Գողիաթի մենամարտի և Սամսոնի՝ փղշտացուն սպանելու տեսարանը ներկայացնող սյուժեների մասին, սյուժեներ, որոնք այն ձևով, ինչ ձևով որ պատկերված են այստեղ, ոչ մի ընդհանրություն չունեն աղոթքի և փրկության հասկացողության հետ[42]։ Ուշագրավ է, որ վաղ բյուզանդական արվեստում ևս այդ երկու թեմաները միշտ չէ, որ ընդգրկվում էին ցիկլերի մեջ։ Այսպես, վերը նշվեցին IV դարով թվագրվող բյուզանդական ափսեի վրա փորագրված աստվածաշնչային տեսարանները, որտեղ կենտրոնում պատկերված է Աբրահամի զոհաբերության տեսարանը, իսկ նրա եզրերով փրկության հետ առնչվող աստվածաշնչային սյուժեները։ Այստեղ տեսնում ենք Ադամին և Եվային, Դանիելին, երեք մանկանց, Հովնանին, Սուսաննային և ուրիշ.։ Սակայն չկան ո՛չ Դավիթն ու Գողիաթը, ո՛չ էլ Սամսոնը։ Անշուշտ, կան բյուզանդական հուշարձաններ (նույն Ռաբուլեի Ավետարանը), որտեղ աստվածաշնչային տեսարանները պատկերված են առհասարակ, սակայն դրանց ընտրությունը թվում էլ կապված չէ փրկության թեմայի հետ, այն թեմայի, որն այնքան ակնհայտ է նշված բյուզանդական ափսեի պատկերների ընտրության համար։

Ակնհայտ է դառնում, որ Աղթամարում Սամսոնի ու Դավթի և Գողիաթի սյուժեների պատկերումն ուներ միանգամայն այլ նպատակ և կոչված էր խորհրդանշելու այն մեծագործությունները ու քաջագործությունները, որ ցուցաբերել էին Արծրունիները Բշնամիների դեմ մղված պայքարում։ Այդ այն Արծրունիներն էին, որոնք պատկերված են եղել հարավային ճակատի կենտրոնական ելուստի վրա, դրանք զոհված հերոսներ Սահակն ու Համազասպն էին, Գագիկ արքայի ավագ եղբայր Աշոտն էր և, վերջապես, նրա կրտսերը՝ Արծրունյաց զորքերի քաջարի զորավար Գուրգենը։ Թե ինչպիսի ակնածանք էր տածում Մանուելը դեպի Գուրգեն Արծրունին, վկայում է ոչ միայն այն, որ նա պատկերված է սիմվոլիկ հերոսամարտի՝ առյուծի հետ մենամարտի պահին, այլև նրա մոտ պատկերված այն խորհրդանշանների առատությամբ, որոնք կոչված էին ցուցադրելու նրա ուժն ու կորովը, նրա մեծ համարձակությունը ռազմի դաշտում։ Ջգտելով է՛լ ավելի շեշտել այս ամենը, Մանուելը չի բավարարվում սովորական խորհրդանշաններով և Գուրգեն Արծրունու պատկերաքանդակի մոտ տեղավորում է երեք սուրբ զինվորների՝ Նոր կտակարանի ռազմաշունչ, առավել նշանավոր հերոսների պատկերաքանդակները, այդ թվում Հայաստանում այնքան հարգված սուրբ Սարգսի պատկերաքանդակը։ Ալեգորիաներն այստեղ անմիջական են, պարզ և հասկանալի։ Այս կտակարանային պերսոնաժները պետք է ցուցադրեին Գագիկ Արծրունու քաջության մեծությունը, և այդ նպատակով Մանուելը, ինչպես տեսանք, հավասարապես օգտագործում է ոչ միայն Հին և Նոր կտակարանների, այլև հայրենի երկրի, դեռևս հեթանոսական ժամանակներում մշակված հերոսապատումների սյուժեները։ Խիստ ուշագրավ է, որ պահպանելով հանրահայտ սյուժեները և պատկերագրական սխեմանները, Մանուելը բնավ բառացիորեն չի կրկնում հայտնի ձևերը և ա-

---

[40] *J. Strzygowski*, Die Baukunst der Armenier und Europa, t. I, Wien, 1918, S. 450.

[41] Սիրարփի Տեր-Ներսեսյան, *Հայ արվեստը միջնադարում*, Երևան, 1975, էջ 88։

[42] Այս առումով դժվար է համաձայնել Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանի հետ, երբ նա մեռյալների հոգիներն աստծու ողորմության աղոթքների հետ առնչվող սյուժեների շարքում (Հովնանի պատմությունը, Իսահակի զոհաբերությունը, երեք մանկունքը հնոցում և այլն) տեղավորում է նաև Դավթի կռիվը Գողիաթի դեմ (նույն տեղում, էջ 88)։

մեն անգամ, ամեն մի պատկերաքանդակում մտցնում է ինչ-որ նոր մանրամասն։ Եթե Հովնանի կոմպոզիցիայում արևելյան մութաքանների վրա նստած Նինվեի թագավորը տեղավորված լիներ տաճարի մեկ այլ տեղում, հազիվ թե նրան հնարավոր լիներ տարբերել Դագիկ թագավորից, այնքան մոտ են նրանց դիրքերը, հագուստները, թագերը։ Նույնն ենք տեսնում Դավիթ և Գողիաթ կոմպոզիցիայում, որտեղ Սավուղ թագավորը, ըստ էության, ոչնչով չի տարբերվում Արծրունի իշխաններից։ Այստեղ հետաքրքիր է չալմայի առկայությունը, որը Մանուելի կողմից դիտվել է, անշուշտ, որպես թագավորական հագուստի անբաժանելի մաս, իրավական տեսակետից հավասար թագին։ Դրա հետ միասին Սավուղի պատկերաքանդակը ըզգալիորեն փոքր է Դավթին ներկայացնող քանդակից, էլ չենք ասում Գողիաթից։ Այս վերջինի հսկա հասակը հատկապես շեշտվում է Աստվածաշնչում, սակայն այնտեղ խոսք չկա անգամ Դավթի բարձրահասակ լինելու մասին, ընդհակառակը, առանձնակի նշվում է նրա սովորական մարդ լինելու հանգամանքը։ Բայց և այնպես դժվար է համաձայնվել Հ. Օրբելու հետ, որի կարծիքով, Սավուղի բարձրաքանդակի յուրովի չափերը ստացվել են համարյա պատահաբար, և քանդակագործը, ունենալով ինչ-որ պատրաստի նախօրինակ, պարզապես օգտագործել է այն, փաստորեն առանց հաշվի առնելու ընդհանուր կոմպոզիցիան։ Ջժխտելով նախօրինակների օգտագործման հնարավորությունը, մենք չենք կարող համաձայնվել Սավուղի ֆիգուրի՝ Հ. Օրբելու մեկնաբանության հետ։ Մեր կարծիքով, այստեղ հիմնական ելակետը եղել է ընդհանուր կոմպոզիցիան և նրանից բխող պահանջներն են, որ կանխորոշել են ոչ միայն Սավուղի, այլև Դավթի և Գողիաթի ֆիգուրների չափերը։ Հազիվ թե տրամաբանական լինի ենթադրել, որ քանդակագործն այդքան ցածր է պատկերել Սավուղին, սյուժեի հիմնական հերոսին՝ Դավթին շեշտելու համար։ Հիշենք Հովնանի սյուժեն, որտեղ Նինվեի թագավորը նստած դիրքով նույնիսկ ավելի մեծ է իր բացարձակ չափերով, քան նրա առջև կանգնած Հովնանը, մինչդեռ ակնհայտ է, որ այստեղ գլխավորը Հովնանն է՝ պատկերված լուսապսակով և ավանդական սըրբերի հագուստով։ Պարզ է դառնում, որ այս ամենն, անշուշտ, չէր կարող պատահական ստացվել, և ինչպես Աղթամարում առհասարակ, այնպես էլ այս պատկերաքանդակներում հանգամանորեն հաշվի է առնված ամեն ինչ և պատկերագրական սխեմաների հետ միասին խիստ կարևոր տեղ է տրված նաև կոմպոզիցիոն խնդիրներին։

Այսպես, Հովնանի սյուժեում ամեն ինչ լուծվում էր հորիզոնական գծերի, ֆիգուրների համաչափության սկզբունքով, Դավթի և Գողիաթի սյուժեում անհրաժեշտ էր որոշակի փոխանցում ունենալ դեպի Գողիաթի հսկա ֆիգուրը, հանգամանք, որը չէր կարող հաշվի չառնել քանդակագործը։ Թերևս այս է պատճառը, որ կոմպոզիցիան այսպիսի դինամիկ աճ է ապրում Սավուղից մինչև Գողիաթ, ընդ որում երեք պերսոնաժների դեմքերն էլ գտնվում են միևնույն թեքադիր, դեպի աջ բարձրացող գծի վրա (նկ. 44)։ Ավելին, Սավուղի համեմատաբար ցածրադիր ֆիգուրի ավելացումը, ըստ էության, թելադրված էր կոմպոզիցիայի մեջ որոշ հավասարակշռություն մտցնելու միտումով, որովհետև Դավթի և Գողիաթի ֆիզիկական տվյալների խիստ անհամաչափությունը, որը հատկապես շեշտված է Աստվածաշնչում, բնավ չէր նպաստում համաչափ, սիմետրիկ լուծումը ստանալուն։ Թերևս այս նախադրյալներն էին ահա, որ ելակետ դարձան, պայմանավորեցին նման ուշագրավ և յուրովի կոմպոզիցիա մշակելու հանգամանքը։ Ուշագրավ է Դավթի և Գողիաթի պատկերագրային հակադրությունը (նկ. 45)։ Դավիթը տակավին երիտասարդ է, ոտաբոբիկ, մինչև ծնկները հասնող ներքնահագուստով, ուսից ձգված է հովվական փոքրիկ պայուսակ, նա քիչ բարձրացրել է աջ ձեռքը և պատրաստվում է պարսատիկը արձակելու։ Ձախ ձեռքով բռնել է ևս մի քանի քար և հպել մարմնին՝ նրանց չկորցնելու համար։ Հագուստը նուրբ կտորից է, բազմաթիվ ծալքերով։ Նա չունի և ոչ մի զրահ և ինքն էր հրաժարվել Սավուղի տված զրահից, ասելով, որ սովոր չէ նման զենք ու զրահի։ Ի տարբերություն Դավթի, Գողիաթը զրահավորված է և Դավթի առջև կանգնած է իսկապես մի հսկա։ Քանդակագործը պատկերել է նրան շատ ավելի բարձր, քան Աղթամարի գլխավոր գոտու որևէ այլ պերսոնաժ։ Նրա գլուխն ամբողջությամբ տեղավորված է որմածքի նույնիսկ չորրորդ շարքի վրա։ Նա հագին ունի մինչև ծնկ-

ները հասնող ցրահապատ բաճկոն, որի մակերեսն ամբողջությամբ ծածկված է երկաթյա ուղղանկյուն ներքիկներով։ Վերջինները գամերով ամրացված են բաճկոնի հետ, որը, ինչպես ցույց են տալիս հնագիտական նյութերը, սովորաբար արվում էր կաշվից։ Քանդակագործը մեծ վարպետությամբ պատկերել է այդ գամերը, ամեն մի մետաղյա թևերիկի վրա տեղավորելով երկուական գամ։ Այլ սկզբունքով են մշակված թևերն ու ուսերը, այստեղ տեսնում ենք հաստ մետաղալարից պատրաստված օղակաձև հյուսվածք, որը նույնպես հայտնի է պեղումների ժամանակ հայտնաբերված նյութերից, և լայնորեն տարածված էր միջնադարում։ Ոտքերին փափուկ երկարավիզ կոշիկներ են, գլխին ունի սրածայր սաղավարտ։ Աջ ձեռքով բռնել է մի մեծ սուսեր, ձախ ձեռքում բռնում է վահան։ Վահանն էլ ոչ երկար սրածայր տեսքի։ Թևերս այնպես, ինչպես Սավուղ թագավորի հագուստը, ըստ էության, ոչնչով չէր տարբերվում Արծրունի իշխանների հագուստներից, մենք բոլոր հիմքերն ունենք ենթադրելու, որ Գողիաթի զրահավորումն էլ ամբողջությամբ կրկնում էր միջնադարյան Հայաստանում և հատկապես Վասպուրականում տարածված զրահավորման սկզբունքները։ Այս առումով Աղթամարի պատկերաքանդակները մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում։

Այս կոմպոզիցիայի ցածրադիր մասում, Դավթի և Գողիաթի ոտքերի միջև պատկերված է քրնաճ մի եզ (նկ. 46)։ Տարակույս չի կարող լինել, որ այն պատահականորեն չէ այստեղ տեղավորված և որոշակի հիմքեր կան ենթադրելու, որ այն ոչ այլ ինչ է, քան Դավթի հովիվ լինելը հաստատող մի խորհրդանշան։ Առաջին հայացքից կարող է այն տպավորությունն ստացվել, որ այս բարձրաքանդակն ինչ-որ ձևով առնչվում է գլխավոր դոտում Արծրունի իշխաններին տարբերող ու բնորոշող բարձրաքանդակների հետ և, թերևս, այն ունի համանման մի նշանակություն։ Սակայն այդ բնավ էլ այդպես չէ։ Բանն այն է, որ գլխավոր դոտու նշված խորհրդանշանները սկզբունքորեն տարբեր մշակում ունեն, նրանց մեջ չկա ոչ մի քնած կենդանի։ Նրանք բոլորն էլ արթուն են, դգաստ, քայլում են, վազում, ընդհարվում կամ կռվում։ Եվ եթե եզ է պատկերված, ապա նա մենամարտի մեջ է ամեհի առյուծի հետ, եթե վայրի ոչխարներ են, ապա ընդհարվում են, բախվում միմյանց, եթե աքաղաղներ են, ապա կանգնած են դեմ-դիմաց և պատրաստ են կռվի։ Էլ չենք խոսում ֆանտաստիկ առասպելական կենդանիների մասին, որոնք մի առանձին, զգալի խումբ են կազմում։ Սակայն նույն Աղթամարում իսկապես բազմաթիվ քնած, հանգստացող կենդանիներ են պատկերված, որոնք բոլորն էլ տեղավորված են որթատունկի գոտում, մի գոտի, որտեղ գյուղական կյանքն է պատկերված, որտեղ հովիվներ են, խաղողի այգին մշակող, գինի պատրաստող գյուղացիներ։ Ահա այստեղ էլ, այս գոտու մեջ տեսնում ենք նման քնած կենդանիների, որոնց առկայությունը հովվերգական թեմաներով տոգորված այս գոտում միանգամայն տրամաբանական է և հասկանալի։ Այս պայմաններում տարակույս չի մնում, որ Դավթի, այդ իսկական հովվի ոտքերի մոտ քնած եզան պատկերումը ոչ մի ընդհանրություն չունի Արծրունյաց իշխանների զինանշանների, տոհմանշանների, պահպանիչ բարձրաքանդակների հետ և այն պետք է ընկալել իր անմիջական էությամբ։ Կռվի է ելել Դավիթ-հովիվը իր իսկ սովորական հագուստով, ուսից չի հանել հովվական պայուսակը և ձեռքին ունի հովիվների սովորական զենքը՝ պարսատիկը։ Այս պայմաններում քնած եզան պատկերումը ոչ այլ ինչ է, քան Դավթի հովիվ լինելը շեշտող մի լրացուցիչ պատկեր[43]։

Այս առնչությամբ ուշագրավ են Հ. Օրբելու դիտողությունները։ Միանգամայն իրավացի է նա, գրելով, որ այս բարձրաքանդակը պետք է խորհրդանշեր Դավթի սովորական զբաղմունքը։ Նա հատուկ կանգ է առնում նրանից վեր տեղավորված վարդյակների վրա, գրելով, որ նրանք ոչ այլ ինչ են, քան արևն ու լուսինը արտահայտող խորհրդանշաններ[44]։

Ինչ վերաբերում է մեզ հետաքրքրող կոմպոզիցիայի նշանակությանը հարավային ճակատի գլխավոր գոտում, ապա չի կարելի չնկատել նրա

---

43 Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանը գրում է, որ «Դավիթի և Գողիաթի միջև քնած եղջերուն և քնած եղջերուից վերև փորագրված վարդյակները տվյալ տեսարանի հետ անմիջական կապ չունեն» (էջ 82)։ Իսկ տողատակում (№ 29) ավելացնում է, որ «եթե կենդանին պուտ զարդանախշային լիմենտ չէ, ապա թվում է, դետեղվել է այստեղ ցույց տալու, որ Դավիթը բաց էր թողել իր հոր ոչխարները՝ Գողիաթի դեմ կռվելու համար»։

44 И. А. Орбели, նշվ. աշխ., էջ 131։

անհամեմատ ավելի դինամիկ շարժուն ձևերը, երբ կարծես թե հանդարտ, խաղաղ այդ հոսանքը միանգամից կտրվում է Սավուղ—Դավիթ—Գողիաթ վերասլաց, թեքադիր գծով և ավարտվում Գողիաթի հսկա ֆիգուրով։

Դառնանք այժմ մեզ հետաքրքրող կովի, պայքարի թեմային նվիրված այլ պատկերաքանդակների։ Ինչպես նշվեց, արևելյան խաչաթևում այս տիպի հաջորդ քանդակախումբն է Սամսոն-փղշտացի կոմպոզիցիան, տեղավորված Դավիթ-Գողիաթ կոմպոզիցիայի ճիշտ հակադիր կողմում՝ հյուսիսային ճակատի արևմտյան եզրին։ Ի հակադրություն Դավիթ-Գողիաթ հորինվածքի դեպի վեր աճող շարժման, շարժումն այստեղ ունի հակադիր ուղղություն, և սկսվելով Սամսոնի վեր բարձրացրած ձեռքից, թեքությամբ իջնում է ցած, մինչև նրա ոտքերի մոտ կծկված փղշտացին (նկ. 47)։

Ուշագրավ է Սամսոնի հագուստը, այն զգալիորեն տարբերվում է ինչպես Դավթի, այնպես էլ Դանիելի և երեք մանկանց հագուստներից։ Ճիշտ է, Դանիելի նման նա ևս թիկնոց ունի, սակայն ունի նաև ձախ ուսից մինչև աջ գոտկատեղը իջնող լանջագոտի, որը թերևս ինչ-որ տարբերիչ նշան պետք է լինի, համապատասխան նրա գրաված դիրքի։ Ոչ պակաս ուշագրավ է քանդակագործի դիտողականությունը. Սամսոնի այն ձեռքը, որով հարվածում է նա, մինչև արմունկը մերկ է, հագուստի թևը ետ է ծալված ճիշտ այնպես, ինչպես արվում է սովորական կյանքում։ Քանդակագործը հատուկ ուշադրություն է դարձրել նաև Սամսոնի մազերին, որոնք, ինչպես հայտնի է, առանձին տեղ են գրավում նրա պատկերագրության մեջ։ Նա պատկերել է Սամսոնի մազերը՝ սահուն գալարների ձևով, որոնց գանգուրները հանգիստ իջնում են մինչև ուսերը։ Սակայն առավել դինամիկ է փղշտացու ֆիգուրը։ Այն հիանալի արտահայտում է պարտված, հուսալքված թշնամու կերպարը, որը ձախ ձեռքով բռնել է վիրավոր աջ դաստակը, այն ձեռքը, որը մինչ այդ զենք էր բարձրացրել և հուժկու հարված ստանալով, անօգնական կախվել է ցած։ Նա համարյա թե իջել է ծնկներին, և, անշուշտ, կընկներ, եթե Սամսոնն իր հզոր բազկով չբռներ նրա մազերից և չբարձրացներ վեր, հաջորդ, վերջնական հարվածը հասցընելու համար։

Պայքարի, կովի թեման խորհրդանշող հաջորդ բարձրաքանդակները հեծյալ սուրբ զինվորներն են, տեղավորված հյուսիսային ճակատի կենտրոնական խաչաթևի արևմտյան նիստերի վրա։ Նշվեց արդեն, որ նրանց տեղաբաշխումը որոշ չափով շեղված է հավատի և պայքարի այլաբանական քանդակների տեղաբաշխման սիստեմից և նրանց այստեղ, արևմտյան խաչաթևին այնքան մոտ հանդես գալը, անշուշտ, պետք է ունենար իր դրդապատճառը։

Եվ, որովհետև, ինչպես տեսանք, այստեղ պատկերված էր ոչ այլ ոք, քան Արծրունյաց թագավորական տան երիտասարդ զորավար Գուրգեն Արծրունին, ապա հասկանալի է դառնում նաև սուրբ զինվորների պատկերումը որպես ուժի, կորովի և հաղթանակի խորհրդանշաններ։

Սուրբ զինվորները երեքն են. ս. Թեոդորոսը, ս. Սարգիսը և ս. Գևորգը (նկ. 23, 48)։ Նրանք պատկերված են նժույգների վրա, խաչազարդ նիզակներով համապատասխանաբար օձին, վիշապին (հովազի կերպարով) և ձեռքերն ու ոտքերը կապած մի մարդու հարվածելիս։ Ըստ Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանի, այդ մարդը, հավանաբար, Դիոկղետիանոսն է։ Պատկերագրական տեսակետից խիստ ուշագրավ են ձիերը։ Նրանք սովորական ձիեր չեն, այլ առասպելական, հրեղեն կենդանիներ և նրանց ոտքերը ևս զարդարում են այն վարդյակները, որոնք տեսնում ենք հարավային ճակատի առասպելական գրիֆոնների ոտքերի վրա (նկ. 17)։ Ինչքան էլ մոտ են նրանք, այնուամենայնիվ մանրամասներում նրանցից և ոչ մեկը չի կրկնում մյուսին։ Այս հանգամանքը վճռականապես հերքում է ինչ-որ մեկ «նախօրինակի» օգտագործման տեսությունը (Հ. Օրբելի)։ Ամենից առաջ որոշ տարբերություն կա ձիերի բացարձակ չափերի միջև, սակայն առավել նշանակալիցը այն է, որ տարբեր են նրանց շարժումները։ Եթե ս. Սարգսի և ս. Թեոդորոսի երևացող աջ ոտքերը ասպանդակի հետ միասին ուժեղ ետ են տարված, և հեծյալը հենվելով ասպանդակների վրա, կարծես քիչ առաջ է եկել և բարձրացել՝ թամքից ավելի ուժեղ հարվածելու համար, ս. Գևորգը ձիու ծառս լինելու պատճառով քիչ ետ է գնացել, աջ ոտքը առաջ է բերված և նա հաստատապես նըստած է թամքին։ Տարբեր են նաև որոշ մանրամասներ։ Եթե ս. Թեոդորոսի և ս. Սարգսի ձիերի

պոչերը երկար են, շարժումները տարբեր, ապա ս. Գևորգի ձիու պոչը կապված է «սասանյան կապով», մի ձև, որը մինչև օրս լայնորեն օգտագործվում է կովկասյան ժողովուրդների մոտ։ Ս. Գևորգին տարբերում է նաև նրա շքեղ, ծածանվող թիկնոցը, որը մյուս սուրբ զինվորների թիկնոցներից խիստ տարբեր է թե՛ չափերով և թե՛ ընդհանուր ձևերով։

Սակայն առավել ուշագրավը ձիերի շարժումներն են, և հատկապես դինամիկայի աստիճանական ուժեղացումը ձախից աջ։ Այսպես, ս. Թեոդորոսի ձին պարզապես դոփում է տեղում, իր ոտքերի տակ ճզմելով օձին։ Ս. Սարգսի ձին արդեն որոշ չափով բարձրացրել է առջևի ոտքերը՝ չէ՞ որ հովազակերպ վիշապը զգալի ծավալ ունի։ Իսկ ս. Գևորգի ձին արդեն ծառս է եղել, այնքան, որ ինքը՝ սուրբը ետ է գնացել և այդ դրությունից էլ հարվածում է ձիու առջևի ոտքերի տակ կապկրպված մարդուն։

Սուրբ զինվորների կերպարները լավ հայտնի էին միջնադարյան հայ արվեստում, ընդ որում նրանց տեսնում ենք և՛ որմնանկարչական, և՛ մանրանկարչական, և՛ քանդակագործական աշխատանքներում։ Դվինի պեղումներից հայտնի է կոթողի կամ հուշասյան խորանարդաձև պատվանդանի մի ֆրագմենտ, որի վրա պահպանվել է սուրբ զինվորի ձիու առջևի մասը, նրա ոտքերի տակ գալարվող օձի հետ միասին։ Սուրբ զինվորներ են պատկերված և՛ Լմբատի որմնանկարներում (VII դ.), և՛ Անիի պալատական եկեղեցու արևմտյան մուտքի բարավորի վրա (այս բարձրաքանդակը հայտնի է մեզ կերստների նկարի հիման վրա), և՛ տարբեր շրջանների մանրանկարչական գործերում։ Այն հանգամանքը, որ Աղթամարում քանդակագործը ավելացրել է նաև ս. Սարգսին, անշուշտ պատահական չէր։ Միջնադարյան Հայաստանում առանձնակի ակնածանք կար դեպի սուրբ Սարգիսը, որպես անձնուրաց հերոսի։ Այս տեսակետից բնորոշ է նրա կերպարի պատկերումը Գուրգեն Արծրունու առյուծամարտի տեսարանի կողքին։

Ամփոփելով պայքարի և կռվի թեմատիկային նվիրված պատկերաքանդակների շարքը, կարող ենք ասել, որ պատկերագրական տեսակետից նրանց բոլորին էլ միավորում է ուժեղ շարժումն ու դինամիկան, և Մանուելը մեծ վարպետությամբ ընտրել է հատկապես այն կերպարները, որոնք լավ ծանոթ էին ժողովրդի լայն խավերին և հիանալի կերպով խորհրդանշում էին Արծրունյաց իշխանների ու նրանց զորավարների մեծագործությունները։

ԻՐՈՐՀՐԴԱՆՇԱՆԱԾԻՆ ԲՆՈՒԹԹԻ ԲԱՐՁՐԱՔԱՆԴԱԿՆԵՐ

Արծրունյաց իշխաններին և թագավորական տան անդամներին նվիրված բաժնում մենք արդեն անդրադարձանք խորհրդանշանային բնույթ ունեցող պատկերաքանդակներին և փորձեցինք ցույց տալ, որ Աղթամարում վերջիններս հանդես են գալիս միայն և միայն Արծրունյաց իշխանական տան անդամներին ներկայացնող քանդակներին զուգահեռ, հանդիսանալով Արծրունիներին բնորոշող և նրանց այլ աշխարհիկ պերսոնաժներից տարբերող հիմնական հատկանիշներ։

Մեզ հետաքրքրող խորհրդանշանային բնույթի բարձրաքանդակները պատկերագրական տեսակետից պարփակված են հիմնականում վայրի և մասամբ էլ ընտանի կենդանիների (առանձին կամ խմբավորված) կոմպոզիցիաների շրջանակներում։ Վայրի կենդանիներից ներկայացված են առյուծը, արջը, խոյը, եղջերուն, վարազը, հովազը, վայրի այծը, նապաստակը, իսկ թռչուններից՝ արծիվը, հավլուսինը։ Ընտանի կենդանիներից առկա են ցուլը, ուղտը, աքաղաղը, ոչխարը։ Առանձին խումբ են կազմում ֆանտաստիկ, դիցաբանական կենդանիները, որոնցից տեսնում ենք գրիֆոնին, խոյագլուխ արծվին և սիրինին։

Խիստ անհավասարաչափ է բարձրաքանդակների տեղաբաշխումը։ Այսպես, եթե արևմտյան ճակատում խորհրդանշանային պատկերաքանդակներ չկան բնավ, արևելյան ճակատում մի քանիսն են միայն, ապա հարավային և հյուսիսային ճակատներում նրանք զգալի քանակ են կազմում։ Բավական է ասել, որ 23 բարձրաքանդակից տասը տեղավորված են հյուսիսային ճակատում և նույնքան էլ՝ հարավային ճակատում։

Պատկերաքանդակների նման տեղաբաշխումը պատահական չէր։ Արևմտյան ճակատում գերիշխում էր Գագիկ արքայի կտիտորական կոմպոզիցիան, այստեղ ամեն ինչ պարզ էր, հասկանալի և ոչ մի կարիք չկար ինչ-որ ձևով նշելու նրա Արծրունի լինելը։

Միանգամայն այլ պատկեր ենք տեսնում երկայնական ճակատներում։ Որպես կանոն, բարձրաքանդակներն այստեղ տեղավորված են Արծրունյաց իշխաններին ներկայացնող քանդակների երկու կողմերում, մեկը մյուսից վեր և կազմում են յուրովի շրջանակներ նրանց միջև գտնվող անհամեմատ ավելի մեծադիր քանդակների համար։

Այսպես, միմյանցից ոչ հեռու գտնվող Սահակ և Համազասպ Արծրունիների պատկերաքանդակներից աջ և ձախ, միմյանց վրա պատկերված են հերալդիկ, դինանշանային և պահպանիչ բնույթի մի շարք խիստ ուշագրավ բարձրաքանդակներ (նկ. 16)։ Ձախակողմյան քանդակաշարի առաջին շարքն են կազմում միմյանց դիմաց, Նահի ոտքերի վրա կանգնած երկու արջեր, որոնց դեպի վեր և առաջ պարզած թաթերի տակ պատկերված են դարձյալ Նահի թաթերի վրա կանգնած երկու նապաստակ (նկ. 17)։ Աջ կողմում առաջին շարքում տեսնում ենք արծվի կողմից մի ինչ-որ թռչունի, հավանաբար կաքավի հոշոտման տեսարանը։ Երկրորդ շարքը կազմող պատկերաքանդակներն արդեն այլ բնույթ ունեն։ Ձախ կողմում պատկերված է մի հզոր, արծվի գլուխ ունեցող թևավոր առյուծ, ավանդական գրիֆոնը, իսկ նրա դիմաց, աջ կողմում՝ ոչ պակաս տպավորիչ ֆանտաստիկ մի այլ կենդանի՝ խոյի գլուխ ունեցող արծվի։ Կարելի է ենթադրել, որ առաջին շարքում պատկերված կոմպոզիցիաները տոհմանշաններ կամ դինանշաններ են, որոնց դարեր առաջ մշակված ավանդական ձևերն անցել են սերնդեսերունդ, տեղ գտել իշխանական կնիքների վրա և թերևս այստեղից էլ ընդօրինակվել դղյակների ու տաճարների պատերին։ Ինչ վերաբերում է երկրորդ շարքի բարձրաքանդակներին, ապա հնավանդ, հավատալիքներով ներշնչված այս պահպանիչ խորհրդանշանները կոչված էին պահպանելու Արծրունյաց նահատակ իշխաններին՝ ամեն մի թշնամու չար ուժից։ Հարավային ճակատում առանձնակի ուշագրավ են կենտրոնական խաչաթևի նիստերի վրա տեղավորված խորհրդանշանները։ Դժբախտաբար, տաճարի այս մասը համարյա թե ամբողջությամբ ծածկված է հետագայում կցված զանգակատնով, ընդ որում վերջինիս պատերը ծածկել են այստեղ պատկերված երկու նշանավոր Արծրունի իշխանների պատկերաքանդակները։ Սակայն դեռևս այսօր էլ լավ նկատելի են նրանցից ոչ հեռու գտնվող և հատկապես դեպի Գագիկ արքայի գահավորակը տանող մուտքի երկու կողմերում տեղավորված բարձրաքանդակները։ Առավել լավ են պահպանվել կենտրոնական հատվածի ձախակողմյան նիստի քանդակները։ Այստեղ, ներքևում տեսնում ենք մի պատվանդանի վրա (որը թերևս խորհրդանշում է ոլորազարդ խոյակ և կամ գավազանի վերջնազարդ) հանդիսավոր դիրքով նստած երկու արծիվ, որոնք կտուցներով օղակ են բռնել։ Ներքանցից վեր, դեպի աջ՝ քայլող վայրի մի այծ, որի հզոր եղջյուրները ձգվում են մեջքի ամբողջ երկայնքով (նկ. 49)։ Ավելի բազմաթիվ են Գագիկ արքայի վերնահարկը տանող մուտքի շուրջ եղած բարձրաքանդակները։ Ըստ Հ. Օրբելու նկարագրության[45], մուտքի ձախ կողմում, ներքևում, պատկերված են եղել միմյանց դեմ-դիմաց կանգնած երկու արջ, իսկ նրանցից վեր՝ դեպի աջ դարձած մի վարազ։ Վերջինիս դիմաց, դռան աջ կողմում պատկերված է դեպի ձախ դարձած մի առյուծ, իսկ դռան բացվածքից վեր՝ մի եղջերու և մի արծիվ։

Պատկերված բարձրաքանդակների պահպանիչ նշանակությունը հազիվ թե որևէ տարակուսանք առաջացնի։ Նրանք թե՛ իրենց տեղաբաշխումով և թե՛ բնույթով այնքան մոտ են միջնադարյան Հայաստանում լայն տարածում գտած և որպես կանոն մուտքերի ու լուսամուտների երկու կողմերում գտնվող քանդակներին (գծ 4)։ Այս հարցին մենք ավելի հանգամանորեն կանդրադառնանք հետագայում, սակայն այժմ արդեն անհրաժեշտ է ասել, որ նշված բարձրաքանդակները, որպես կառուցվածքների բացվածքներն ու մուտքերը պահպանող խորհրդանշաններ, ունեն դարերի խորքը գնացող ակունքներ, սերտորեն առընչվում են դեռևս հին արևելյան արվեստի մեջ ընդհանրացված հորինվածքների հետ և առանձնակի տեղ են գտնում Աղթամարում, կազմելով տաճարը շրջանցող և գլխավոր գոտուց վեր ընթացող մի առանձին ամբողջական գոտի։

Հազիվ թե կարելի լինի կասկածել, որ այս հասկացողության հետ են կապվում նաև Գագիկ արքայի վերնահարկի առաջամասում տեղավորված բարձրաքանդակները։ Այստեղ տեսնում ենք

[45] *И. А. Орбели*, նշվ. աշխ., էջ 74, 407։

աղյուսների, ցուլերի, վայրի այծերի և փղի գլուխներ։ Ինչ պատկերագրական տեսակետից վերնահարկի այս քանդակախումբը առնչվում է գլխավոր գոտուց վեր տեղաբաշխված խորհրդանշաններու գոտու հետ, սակայն նույնպես դժվար է տարակուսել, որ սեմանտրկական տեսակետից սրանք ավելի շատ առնչվում են նաև նույն մուտքի երկու կողմերում պատկերված պահպանիչ խորհրդանշանների հետ, որոնք, ըստ էության, կոչված էին պահպանելու Արծրունյաց թագավորական տան անդամներին ոչ միայն տաճարի պատերի վրա, այլև կարծես ոեալ, իրական կյանքում։ Այս ամենի հետ միասին նրանք պետք է նշանավորեին վերնահարկում հավաքված անձանց Արծրունի լինելը, հանգամանք, որն ակնհայտ կապ է ստեղծում այս բարձրաքանդակների և գլխավոր գոտու համանման այլ քանդակների միջև (նկ. 50)։

Դառնալով տաճարի հարավային ճակատի կենտրոնում Արծրունյաց իշխանական տան անդամներին ներկայացնող պատկերաքանդակներին, դժվար չէ նկատել, որ այդ կոմպոզիցիան չի սահմանափակվում խաչաթևի կենտրոնական հատվածով միայն, այլ անընդմեջ շարունակվելով դեպի արևելք, զրավում է կողային նիստերը և երկայնական ճակատի մի քանի հատվածները։ Այստեղ արդեն տեսնում ենք Արծրունյաց փառապանծ նախնիներին, Համազասպին և Սահակին, որոնց երկու կողմերում էլ առկա են ֆանտաստիկ կենդանիների (գրիֆոն և խոյագլուխ արծիվ) վերը հիշատակված կոմպոզիցիաները։

Ոչ պակաս ուշագրավ են հյուսիսային ճակատի բազմանիստ ելուստների վրա տեղավորված կոմպոզիցիաները։ Դժվար չէ նկատել, որ երկու կոմպոզիցիաներն էլ բաղկացած են վեցական քանդակներից և երկու տեղում էլ բացի հնավանդ, դիցաբանական ավանդույթներ ունեցող բարձրաքանդակներից, օգտագործված են նաև ավետարանային սյուժեներ։ Մի դեպքում (Աշոտ Արծրունու մոտ) տեսնում ենք ամբողջ հասակով կանգնած սրբեր, արդեն որպես պահպանիչ խորհրդանշաններ, մյուս դեպքում, արդեն Գուրգեն Արծրունու մոտ, որպես նրա ուժն ու քաջությունը խորհրդանշող երեք սուրբ զինվորներ։ Երկու քանդակախմբերի համեմատական ուսումնասիրությունը հնարավորություն է տալիս գեթ մոտավոր կռահելու այստեղ պատկերված խորհրդանշային բարձրաքանդակների նշանակությունը։

Բացի ավետարանային երեքական սյուժեներից, երկու տեղում էլ տեսնում ենք առյուծամարտի համարյա նույնատիպ ալեգորիաներ, երկու տեղում էլ առկա են ոչխարներ և խոյեր։ Աշոտ Արծրունու քանդակի մոտ նրանք ընդհարվում են վազքի ժամանակ, Գուրգեն Արծրունու մոտ պատկերված են առանձին կանգնած։ Երկու տեղում էլ առկա են զինանշանային կոմպոզիցիաները։ Աշոտ Արծրունու մոտ արծիվը նապաստակ է հոշոտում, Գուրգեն Արծրունու մոտ առյուծը հոշոտում է ցուլին։

Բացի այդ, երկու քանդակախմբերում էլ առկա են հերալդիկ կոմպոզիցիաները։ Աշոտ Արծրունու մոտ տեսնում ենք միմյանց դեմառդեմ կանգնած աքաղաղներ և «համբուրվող» թռչուններ, իսկ Գուրգեն Արծրունու մոտ՝ մեջքները միմյանց արած երկու առյուծներ, որոնց վրայով աղվես է վազում (նկ. 51)։

Դժվար է այժմ կռահել, թե ինչ էին նշանակում ներկայացված բարձրաքանդակներից յուրաքանչյուրը։ Գուցե համբուրվող թռչունները նշանավորում էին Աշոտ Արծրունու խաղաղասիրությունը, իսկ կռվի պատրաստ աքաղաղները՝ նրա ռազմիկ էությունը, կամ գուցե առյուծների մեջքերի վրայով վազող աղվեսը նշանավորում էր Գուրգեն Արծրունու խորամանկությունը ռազմի դաշտում, որով նա մեկ անգամ չէ, որ հաղթել էր ավելի հզոր թշնամիներին։ Եվ, իսկապես, ինչպես հասկանալ մի կողմից՝ ուղտի (Աշոտ Արծրունու մոտ), մյուս կողմից՝ խաղող ուտող արջի (Գուրգեն Արծրունու մոտ) սյուժեները։ Որ սրանք ունեցել են իրենց սեմանտիկան, իրենց որոշակի իմաստը և լավ հայտնի են եղել ժամանակակիցներին, տարակույս չի կարող լինել։ Մեզ հետաքրքրող պատկերաքանդակներն ունեն նաև միմյանցից զգալիորեն տարբերվող լուծումներ։ Այսպես, Աշոտ Արծրունու մոտ տեղավորված սիրինը՝ կնոջ գլխով, գանգրահեր մազերով մեծ թռչունն իր զուգահեռը չունի Գուրգեն Արծրունու քանդակախմբում, մի բան, որը հազիվ թե պատահական լիներ, մանավանդ եթե վերհիշենք, որ համանման, նույնպես ֆանտաստիկ կենդանիների բարձրաքանդակները հանդիպում են միայն Սահակ և Համազասպ նահատակ Արծրունիների

պատկերաքանդակների մոտ։ Չի՞ նշանակում արդյոք այս, որ ֆանտաստիկ էակների սյուժեները որպես պահպանիչ խորհրդանշաններ առնչվում են հատկապես մահացած անձանց հետ, և նրանք տեղ չունեն կենդանի իշխաններին շրջապատող քանդակաշարերում։

Նպատակ չունենալով հանգամանորեն կանգ առնել խորհրդանշանային բնույթ ունեցող այս բարձրաքանդակների վրա, անհրաժեշտ ենք գտնում նշել միայն, որ հայկական միջնադարյան այս բարձրաքանդակների ակունքները գնում են դեպի դարերի խորքը, առնչվում բրոնզեդարյան հավատալիքների, բրոնզյա գոտիների և այլևայլ առարկաների վրա տեղ գտած սիմվոլիկ պատկերաքանդակների ու պահպանիչ խորհրդանշանների հետ, առնչվում հին արևելյան երկրների, Ասորեստանի, Ուրարտուի և Աքեմենյան Իրանի արվեստներում տարածում գտած սիմվոլիկ քանդակների հետ։ Մեկ այլ գծով նրանք կապվում են նաև անտիկ աշխարհում մշակված հասկացողություններ հետ, որտեղ սիմվոլիկ քանդակները լայն օգտագործում ունեին՝ կոչված հավերժացնելու այս կամ այն հերոսի կամ նշանավոր անձի մեծագործություններն ու տարած հաղթանակները։ Նման սիմվոլիկան առանձնակի տարածում ուներ մեմորիալ և դամբարանային բնույթի կառույցներում, հանգամանք, որն իր որոշակի անդրադարձն է գտել վաղ միջնադարյան Հայաստանի համապատասխան հուշարձաններում (Աղց, Օձուն)։ Աղցի դամբարանի քանդակները խորհրդանշում էին Հայաստանի հեթանոս և քրիստոնյա թագավորների ուժն ու կորովը, նրանց մեծ հավատն ու մեծագործությունները, ընդ որում դամբարանի մուտքի երկու կողմերում, դարձյալ ուղղաձիգ շարքերով պատկերված կենդանիները, ըստ էության, պահպանիչ խորհրդանշաններ են, կոչված պահպանելու կառույցի մուտքն ամեն մի թշնամուց, ամեն մի չար ուժից։

Սիմվոլիկան իր ամենատարբեր դրսևորումներն է գտնում, արտահայտվելով որսի տեսարանով, երբ կռվի դաշտում զոհված իշխանները պատկերվում են ամեհի առյուծի դեմ մղած պայքարի պահին (Պտղնի), կամ դիմանշանների ու տոհմանշանների ձևով (Անի, պալատական եկեղեցի)։

Պարզ է դառնում, որ անկախ համակարգի բնույթից, Աղթամարի խորհրդանշանային կերպարների նախատիպերը լավ հայտնի էին վաղ միջնադարյան հայ արվեստում, և սկզբունքորեն համանման, թեև սրտակարգ ճոխ և ամբողջական հորինվածքի ձևով նրանց հանդես գալը Աղթամարում բնավ էլ պատահական չէր և ոչ էլ ինչ-որ օտար ձևերի (իրանական, վաղ քրիստոնեական) լուծումների ընդօրինակման արդյունք։ Մյուս կողմից, նույնպես հասկանալի է դառնում Աղթամարի սիմվոլիկայի և հայկական վաղ միջնադարյան մեմորիալ հուշարձանների պատկերազրական սիստեմների միջև եղած որոշ ընդհանրությունը։ Չէ՞ որ Աղթամարի տաճարն ինքնին, անկախ նրա պալատական եկեղեցի լինելուց, կառուցված էր որպես տոհմային եկեղեցի, որը պետք է փոխարիներ Արծրունիների հնավանդ և նույնպես ս. Խաչ կոչվող տոհմային Զորադիր եկեղեցուն։ Այստեղից էլ մեզ հետաքրքրող տաճարի քանդակագործական այն հարուստ սիմվոլիկան, որը կոչված էր մեծարելու, փառաբանելու Արծրունյաց տոհմն ընդհանրապես և թագավորական տան ներկայացուցիչներին՝ մասնավորապես.

Դառնանք այժմ խորհրդանշանային բնույթի բարձրաքանդակների պատկերագրությանը։ Դժվար չէ նկատել, որ նրանց կարելի է բաժանել հետևյալ հիմնական խմբերի.

1. Զինանշաններ
2. Հերալդիկ և տոհմանշանային բարձրաքանդակներ
3. Պահպանիչ խորհրդանշաններ
4. Սիմվոլիկ այլևայլ պատկերաքանդակներ

Զինանշանները, որոնց բնույթը տարակույս չի առաջացնում, ընդամենը երեքն են։ Դրանցից առաջինը պատկերված է Համազասպ Արծրունու պատկերաքանդակի մոտ և ներկայացնում է կաքավ հոշոտող արծվի սյուժեն (նկ. 16), երկրորդը Աշոտ Արծրունու պատկերաքանդակի մոտ գտնվող սյուժեն է, որտեղ արծիվն արդեն նապաստակ է հոշոտում (նկ. 22), իսկ երրորդ բարձրաքանդակը, նույնպես հյուսիսային ճակատում, ներկայացնում է ամեհի մի առյուծ, որը թռել է ցուլի մեջքին և հոշոտում է նրան (նկ. 24)։

Այս սյուժեները լավ հայտնի էին դեռևս հին արևելյան արվեստում և կապված կոսմոգոնիական աստրալ հավատալիքների հետ, ավելի ուշ դարերում և հատկապես ֆեոդալական հասարա-

կարգի պայմաններում վինանշանային բնույթ են ստանում, հանդես գալով ուժեղի և թույլի պայքարն արտահայտող ամենաբազմապիսի կոմպոզիցիաներում։ Պահպանվել են մատենագրական հիշատակություններ զինանշանների մասին, որոնք կրում էին սաղավարտների վրա, ինչպես այդ նշում է Փավստոս Բուզանդը՝ Մերուժան Արծրունու հետ առնչվող դեպքերը նկարագրելու ժամանակ։ Զինանշաններն ու տոհմանշանները, անշուշտ, իրենց որոշակի դրսևորումն են գտել դեռևս վաղ միջնադարում լավ հայտնի կնիքների ձևերում, ձևեր, որոնց հետ էլ թերևս սերտորեն առնչվում է Աղթամարի մեզ հետաքրքրող խորհրդանշանային բարձրաքանդակների զգալի մասը։

Սակայն չի կարելի չնկատել, որ վաղ միջնադարյան քանդակագործության մեջ նման սյուժեներ հազվադեպ չեն հանդիպում, միակ բացառությունը Աղցն է։ Ճիշտ է, IV—VII դդ. մեզ են հասել պաշտամունքային կառուցվածքների և մեմորիալ հուշարձանների վրա եղած քանդակները միայն, և մենք համարյա թե ոչ մի պատկերացում չունենք նախարարական պալատական կառույցների վրա տեղ գտած պատկերաքանդակների մասին, որտեղ այս առումով առավել հետաքրքիր նյութ պիտի լիներ, բայց և այնպես այս հանգամանքը, որ X—XIV դդ. նույն պաշտամունքային կառուցվածքների և գավիթների պատերին այնքան որոշակի տեղ են գրավում այդ սյուժեները, անշուշտ, չէր կարող պատահական լինել։ Այս պրոբլեմը թերևս առնչված է աշխարհիկ կյանքի, աշխարհիկ մտածողության հետ, երբ աշխարհիկ կյանքն իր որոշակի կնիքն էր դնում մշակույթի բոլոր բնագավառների վրա և դրսևորվում ամենատարբեր ձևերով։ Քանդակագործության բնագավառում, որտեղ IV—VII դդ. հիմնականում գերիշխում էր քրիստոնեական հովվատալիքների փառաբանման տենդենցը, և տաճարների կտիտորներն անգամ հանդես էին գալիս խոնարհ աղոթողի դերում, X—XI դդ. արդեն նկատելի են տեղաշարժեր. կտիտորները բնավ չեն զիջում երկնային տիրակալներին, և որոշակի է նրանց դերի ուժեղացումը։ Աղթամարում Գագիկ Արծրունին միանգամայն անկախ է Քրիստոսից, նույնիսկ նրանից ավելի բարձր է պատկերված։ Սանահինում և Հաղբատում արդեն չկա երկնային տիրակալը, և եկեղեցու մոդելն իրենց ձեռքերի վրա են պահել տաճարի կտիտորները՝ Սմբատ և Գուրգեն թագավորները։ Աշխարհականացման այս պրոցեսն իր դրսևորումն է դտնում բոլոր բնագավառներում, և եկեղեցին, հատկապես իշխանական տների տոհմային եկեղեցիները, դառնում են իշխանների պալատական, ֆեոդալական կենտրոնների օրգանական մասերը։ Այստեղից էլ այդ նույն եկեղեցիների վրա աշխարհիկ, իշխանական տների տոհմանշանների դրսևորումը, որոնք եկեղեցու պատերին տեղավորված, կարծես պետք է ի լուր աշխարհին հայտարարեին եկեղեցու պատկանելիությունը այս կամ այն իշխանական տոհմին, այս կամ այն իշխանին։ Եկեղեցին դիտվում էր արդեն որպես իշխանական տան, տոհմի սեփականություն։ Այս բանում համոզվելու համար բավական է հետազոտել տաճարների շինարարական արձանագրությունները, որտեղ կառուցվող եկեղեցին համարվում էր տոհմի, իշխանական տան սեփականություն, կառուցվում էր իշխանի և նրա հարազատների արևշատության համար։ Այդ հանգամանքն է՛լ ավելի ակնհայտ է դառնում, երբ համեմատում ենք VII և X—XIII դդ. շինարարական արձանագրությունների բանաձևերը։ Այն դեպքում, երբ VII դ. գերիշխում են ընդհանուր քրիստոնեական հասկացողությունները, եկեղեցու կառուցումը համարվում է աստվածասիրության դրսևորման մի արտահայտություն, X—XIII դարերում շինարարական արձանագրություններում ամենաէական տեղն է գրավում իշխանների կողմից վանքերին նվիրաբերած նվերների և նրանց հանդեպ վանականների կողմից որոշակի քանակության ժամաւացություններ կատարելու պարտավորությունը։ Եկեղեցական արարողությունն այժմ դառնում է հրապարակային առուծախի առարկա, մի բան, որը չկար VII դարում և եկեղեցին, թեկուզև կառուցված այս կամ այն նախարարական տան կողմից, պահպանում էր իր ինքնուրույնությունը։ Պատահական չէ, որ Մրենի տաճարի շինարարական արձանագրությունը ավարտվում է հետևյալ խոսքերով. «ՇԻՆԵՑԱՒ ՍՈՒՐԲ ԵԿԵՂԵՑԻՍ Ի ԲԱՐԵԽԱՒՍՈՒԹԻՒՆ ԿԱՄՍԱՐԱԿԱՆԱՑ ԵՒ ՄՐԵՆՈՑ ԵՒ ԱՄԵՆԱՅՆ ԵՐԿՐԻ»[46], մինչդեռ ուշ շրջանի արձանագրություններից շատերը հիշեցնում են քարի

[46] *И. А. Орбели.* Избранные труды, Ереван, 1963, стр. 401.

վրա փորված տեսարական պայմանագրեր։ Այս բանում համոզվելու համար բավական է ծանոթանալ Մարմաշենի, Անիի Տիգրան Հոնենցի, Գեղարդավանքի, Կարմիր վանքի[47] և այլ եկեղեցիների շինարարական արձանագրություններին։

Այս ամենն, անշուշտ, պատահական չէր և վկայում է եկեղեցու իրավական ստատուսի մեջ տեղի ունեցած այն որոշակի փոփոխությունների մասին, որոնք չէին կարող իրենց դրսևորումը չգտնել նաև այլվեստի այլ բնագավառներում։ Եվ որպես իշխանական տան սեփականության խորհրդանշան միանգամայն տրամաբանական էր նույն իշխանական տների զինանշանների, տոհմանշանների պատկերումը եկեղեցիների պատերին, հանգամանք, որն այնքան բնորոշ է տվյալ շրջանի կառույցներին։ Եվ միանգամայն իրավացի է Ն. Մառը, երբ գրում է, որ հայկական աշխարհիկ կառույցներին և պալատական շենքերին բնորոշ բարձրաքանդակների, հատկապես հերալդիկ սյուժեների ի հայտ գալը պաշտամունքային շենքերի պատերի վրա անմիջականորեն առնչվում է հայ եկեղեցու ֆեոդալականացման պրոցեսի հետ։ Որպես օրինակ նա բերում է Անիի պալատական եկեղեցու որմնասյուներին պատկերված հերալդիկ բարձրաքանդակները և, հատկապես, պարիսպների վրա քանդակված սյուժեն, որտեղ վիշապների բաց երախների միջև պատկերված է մի եզան գլուխ[48]։ Ն. Մառը գրում է, որ ճիրաններում որս բռնած արծվի սյուժեն լավ հայտնի է հայկական զարդարվեստում և սովորական երևույթ է Անիի XIII դարի հուշարձաններում։ Այն ֆեոդալական, նույնիսկ էլ ավելի հին, տոհմատիրական Հայաստանի հերալդիկ սիմվոլիկայի մի վերապրուկն է, ճիշտ այնպիսի վերապրուկ, ինչպիսին են պարսպապատերի աշտարակների բարձրաքանդակները։ Արծվի կողմից հորթի, ոչխարի, կաքավի հոշոտման տեսարանները լավ հայտնի են ամենատարբեր շրջաններում, ընդ որում առավել ցայտուն օրինակներ տեսնում ենք Բագրատունիների, Պռոշյանների և Վաչուտյանների տիրույթներում կառուցված հուշարձանների պատերի վրա։ Աղթամարի նույն սյուժեի պատկերաքանդակներն աչքի են ընկնում իրենց կատարման մեծ վարպետությամբ։ Հարավային ճակատում պատկերված է այն պահը, երբ արծիվը հենց նոր է բռնել նապաստակին և դեռ չի սկսել հոշոտել նրան[49]։ Թեև սյուժեները խիստ մոտ են միմյանց, բայց և այնպես ակնհայտ է տարբեր վարպետների աշխատանքը և հատկապես հարավային ճակատի տեսարանը կերտող քանդակագործի մեծ վարպետությունը։ Այս հանգամանքը դրսևորվում է և՛ ընդհանուր համաչափություններում, և՛ շարժումների, և՛ մանրամասների պատկերման ձևերում։

Զինանշանային մյուս կոմպոզիցիան ներկայացնում է առյուծի և ցուլի պայքարի տեսարանը, մի սյուժե, որն ունի է՛լ ավելի հնագույն ակունքներ և լավ հայտնի է միջնադարյան Հայաստանի ամենատարբեր շրջաններում, թե՛ մոնումենտալ կառույցների վրա և թե՛ մանրանկարչության մեջ։ Սակայն այս ամենի հետ միասին Աղթամարի պատկերաքանդակն աչքի է ընկնում իր արտահայտչականությամբ, արտակարգ դինամիկայով։ Ամեհի առյուծը թռել է զոհի մեջքին, ճանկել վիզը, մինչդեռ ցուլն անօգնական շրջել է գլուխը, ոտքերը ծալվել են, և ուր որ է նա վայր է ընկնելու։ Քանդակագործն այստեղ անվերապահորեն կանխորոշել է առյուծի հաղթանակը, թեև սյուժեն ինքնին, հատկապես իր հնագույն տարբերակներում ներկայացնում է իրական պայքարի տեսարան, և ցուլը բնավ էլ անպաշտպան զոհ չէ առյուծի առջև։ Առյուծի ուժի, հաղթության տենդենցի ուժեղացումն այստեղ, անշուշտ, ունի զինանշանային ակունքներ, ինչպես արծվի և կաքավի, արծվի և նապաստակի սյուժեներում գիշատչի հաղթանակն անվերապահ էր և վճռական։ Տարակույս չի կարող լինել, որ առյուծի և ցուլի այս տեսարանում պահպանված է ճիշտ նույն տենդենցը. զինանշանում պարզապես չէր կարող ենթադրվել զոհի և նրա վրա հարձակվող գիշատչի քիչ թե շատ հավասար պայքար։ Այստեղից

[47] Նույն տեղում, էջ 441, 472, 475 և այլն։

[48] Н. Я. Марр, Ани, М., 1934, стр. 60.

[49] Գ. Կ. Վագների կարծիքով, արծվի և նրա թաթերի մեջ գտնվող նապաստակի սյուժեն ներկայացնում է ուժեղի կողմից թույլին հովանավորելու թեման։ Աղթամարի բարձրաքանդակները արմատապես ժխտում են այդ։ Г. К. Вагнер. Скульптура древней Руси, М., 1969, стр. 284.

Էլ քանդակագործի ձգտումը՝ անտարակույս դարձնել առյուծի հաղթանակը, հաղորդել նրան հզոր, ամեհի գծեր, այնպիսի ուժ, որին չի կարող դիմանալ և ոչ մի ցուլ։

* * *

Գլխավոր գոտու խորհրդանշանային պատկերաքանդակների շարքում առանձնակի տեղ են դրավում նշանակալից թիվ կազմող հերալդիկ և հերալդատիպ կոմպոզիցիաները, որոնք ակնհայտորեն տոհմանշանային հիմք ունեն, կոչված են շեշտելու նրանց մոտ պատկերված անձանց Արծրունի լինելը և տարբերելու նրանց նույն գլխավոր գոտու օրգանական մասը կազմող աստվածաշնչային կամ ավետարանային պերսոնաժներից։ Որպես կանոն նրանք բոլորն էլ ներկայացնում են դիմագրավող կենդանիներ, կամ կանգնած են դեմ-դիմաց, կամ ինչ-որ առարկայի երկու կողմերում։ Առաջին հիմնական խմբի տարբերակներ են կենդանիների վազքի ընթացքում բախվելու տեսարանները կամ միմյանց նկատմամբ շրջված դրության մեջ պատկերվելը։ Հերալդիկ, առավել հստակ, կանոնիկ ձևով են ներկայացված արեվելյան ճակատում, միմյանց դիմաց կանգնած առյուծները։ Ճիշտ է, նրանք գտնվում են եռանկյունաձև խորշի հանդիպակաց կողմերում, սակայն սա չի փոխում իրադրությունը։ Սկզբունքորեն համանման են մշակված համբուրվող թրռչունները, երկու դիմագրավող աքաղաղները (նկ. 50) և վազքի ժամանակ միմյանց հետ բախվող ոչխարները, կոմպոզիցիաներ, որոնք տեղավորված են Աշոտ Արծրունու դիմաքանդակի մոտ։

Այս կոմպոզիցիաներից որոշ չափով տարբերվում է Գուրգեն Արծրունու պատկերաքանդակի մոտ գտնվող երկու առյուծների և նրանց մեջքերի վրայով վազող աղվեսի սյուժեն (նկ. 23)։ Առյուծների դասավորությունն ինքնին լիովին հետևում է հերալդիկ սկզբունքներին, և նորությունն այստեղ աղվեսի առկայությունն է, որը բնորոշ չէ հերալդիկ հանդիսավոր կոմպոզիցիաներին։ Թերևս ճիշտ կլինի ենթադրել, որ այստեղ, ըստ էության, ոչ թե սովորական կոմպոզիցիա է պատկերված, այլ պարզապես օգտագործված է հերալդիկ հորինվածքը՝ Գուրգեն Արծրունուն բնութագրող պատկերաքանդակ ստեղծելու նպատակով։ Ահա այս առումով էլ հասկանալի է, թե ինչու հերալդիկ հանրահայտ սխեմայում, որտեղ որպես կանոն պատկերվում էին միայն ու միայն երկու դիմագրավվող կենդանիներ, քանդակագործը մտցրել է ևս մեկ, երրորդ էլեմենտը՝ աղվեսի ֆիգուրայի ձևով, վերափոխելով վերացական կոմպոզիցիան և հաղորդելով նրան որոշակի և կոնկրետ իմաստ։

Այս առումով հետաքրքրություն են ներկայացնում Սահակ Արծրունու պատկերաքանդակի մոտ տեղավորված երկու դիմագրավվող արջերի ծառս եղած ֆիգուրների միջև երկու նապաստակների առկայությունը (նկ. 17)։ Դժվար չէ տեսնել, որ այստեղ լիովին պահպանված է հերալդիկ կոմպոզիցիաների սիմետրիկ, հայելային դասավորության սկզբունքը, և չնայած դրան, որ կոմպոզիցիան բաղկացած է ոչ թե երկու, այլ չորս ֆիգուրներից, այստեղ, ըստ էության, ձևական իմաստով չի խախտված հերալդիկայի սիստեմը։ Հավանաբար, այստեղ ևս, ինչպես առյուծների և աղվեսի սյուժեում, առկա է Արծրունի իշխանին բնութագրելու ձգտումը, և կանոնիկ հերալդիկ կոմպոզիցիան այստեղ ևս միջոց է գթասիրության, թույլի պաշտպանության գաղափարը հաստատելու համար։

Հերալդիկ և հերալդատիպ կոմպոզիցիաներում էլ կենդանիները ոտքերի տակ ոչ մի արհեստական պատվանդան չունեն։ Այս տեսակետից հիստ ուշագրավ է հարավային ճակատի կենտրոնական հատվածի ձախակողմյան նիստի վրա տեղավորված բարձրաքանդակը, որտեղ հանդիսավոր դիրքով վույգ արծիվներ նստած են մի ոճավորված խոյակի կամ գավազանի վերջնազարդի (навершие) վրա և կտուցներով բռնել են պատվո, իշխանության նշանը խորհրդանշող օղակը (նկ. 49)։ Հ. Օրբելին առանձնակի կանգ է առնում այս կոմպոզիցիայի վրա, նրա ձևերում տեսնելով Արծրունիների տոհմանշանը։ Նա ենթադրում է, որ այս պատկերաքանդակի, որպես տոհմանշանի ձևերի ակունքները գնում են խոր հնություն, առնչվում Արշակունյաց արծվանշանների հետ, որոնց, ըստ Մովսես Խորենացու, հանդիսավոր երթերի ժամանակ Արշակունի թագավորների առջևից տանում էին Արծրունյաց տոհմի ներկայացուցիչները։ Պատկերաքանդակների հաջորդ խումբը կազմում են ֆանտաստիկ կենդանիները, որոնցից երկուսը (գրիֆոնը և խոյագլուխ

արծիվը) պատկերված են Համապատասպ և Սահակ Սրծրունի.ների մոտ, իսկ սիրինը՝ Աշոտ Արծրունու պատկերաքանդակի մոտ։ Այն հանգամանքը, որ նշված ֆանտաստիկ էակները պատկերված են հատկապես մահացած Արծրունի իշխանների մոտ, հազիվ թե պատահական լիներ։ Այս պատկերաքանդակները թերևս պահպանիչ խորհրդանշաններ են՝ կոչված պաշտպանելու նշված իշխաններին նաև հանդերձյալ կյանքում, պաշտպանելու նրանց ամեն մի չար, թշնամի ուժից։ Պատկերագրական տեսակետից նրանք արտակարգ հետաքրքրություն են ներկայացնում, հատկապես գրիֆոնը և խոյագլուխ արծիվը, վկայելով քանդակագործի մեծ վարպետության մասին։ Հին արևելյան հավատալիքներով տոգորված այս պատկերաքանդակները վկայում են դարերի խորքից եկող ավանդույթների կայունության մասին, ընդ որում, եթե գրիֆոնը որպես այդպիսին հայտնի է եղել հին աշխարհում, ապա խոյագլուխ արծվի պատկերագրությունը պարզապես չի մշակված մինչև այժմ, և բացառված չէ, որ այդ կերպարն առնչվի տեղական հնավանդ, հեթանոսական հավատալիքների հետ, որոնք դարեր շարունակ պահպանվել են ժողովրդական բանահյուսության մեջ և հետագայում դարեր անց իրենց տեղը գտել Աղթամարի պատերին։ Ինչ վերաբերում է սիրինին, ապա այդ կերպարը լավ հայտնի է հնուց, սակայն նրա շքեղ պատկերագրական մարմնավորումն այստեղ զգալիորեն հեռանում է սովորաբար նրբագեղ այդ էակների ձևերից։ Ընդհանրապես պիտք է ասել, որ Աղթամարի քանդակագործներն առանձնակի ուշադրություն են դարձրել նրանց արտահայտչական կողմի վրա։ Իրենց խիստ ուշագրավ, հին արևելյան, իրանական արվեստների հետ ունեցած որոշակի առնչություններով հատկապես աչքի են ընկնում գրիֆոնն ու խոյագլուխ արծիվը։ Այդ վերաբերում է նրանց հանդիսավոր կեցվածքին, թաթերը վարդյակներով ձևավորելուն, ոտքերի մկանունքը և պոչը պալմետաձև սիմվոլիկ զարդերով փոխարինելուն, սրծվի ոտքերի գանգակներին՝ «արքայական կենդանիների» ավանդական ժապավենների այդ յուրովի հատկանիշներին։ Ոչ պակաս ուշագրավ են սիրինը և հատկապես նրա դիմագծերը, դեմքի երկու կողմից իջնող ճոխ խոպոպներով, վզնափարդով, շքեղ փետրազարդերով և գեպի վեր, սովորաբար սիրամարգերի մշակումը հիշեցնող պոչով։ Համեմատաբար ավելի համեստ մշակում ունեն «սովորական» կենդանիները. արևելյան ճակատում՝ հովազն ու եղջերուն, հարավային ճակատում վայրի այծը, առյուծը, վարազը, արծիվը, հյուսիսային ճակատում՝ ուղտը, արջը և խոյը։

Ակնհայտ են նաև Մանուելի ստեղծագործական որոնումները և՛ ժողովրդական հավատալիքների, իշխանական ավանդապատումների, և՛ աշխարհիկ, պալատական կառույցներում ընդհանրացած դեկորատիվ զարդաձևերի միջից ընտրելու և մշակելու հատկապես այն կերպարները, որոնք առավելապես համապատասխանում էին համակարգի բնույթին, պատկերվող անձանց գործունեության բացահայտմանը։

ԱՐԵՎԵԼՅԱՆ, ՃԱԿԱՏԻ ՀՈՐԻՆՎԱԾՔԸ

Տաճարի արևելյան ճակատը մասնատված է երկու սլացիկ խորշերով, որոնց մեջ էլ բացվում է աբսիդի լուսամուտը։ Շնորհիվ ավանդատների առկայության այս ճակատն անհամեմատ ավելի լայն է, ընդ որում հիմնական ֆիգուրները տեղավորված են հյուսիսային և հարավային հատվածներում։ Եզրային մասերում պատկերված են սրբերի երկու բարձր ֆիգուրներ, որոնք հյուսիսից և հարավից պարփակում են ճակատը, և նրանց միջև ընկած տարածության վրա է, որ քանդակված են բոլոր սրբաքանդակները։ Կենտրոնական հատվածում դրանք չորսն են՝ երկուսը լուսամուտի աջ և ձախ կողմերում, իսկ մյուս երկուսը՝ դլխավոր սրբերի ֆիգուրներին մոտ։ Հյուսիսային կողմի սրբին ծնրադիր աղոթում է մի մարդ (նկ. 54), իսկ նրանից ավելի վեր երկու սրբի կիսանդրիներ են։ Նման մի կիսանդրի էլ, շրջանակի մեջ, պատկերված է հարավակողմի սրբի մեծ ֆիգուրի մոտ։

Ճակատի առանցքով, լուսամուտից վերև բավական մեծ մեդալիոնի մեջ պատկերված է մի աշխարհիկ մարդ, առանց լուսապսակի։ Նրա ձախ կողմում քանդակված է եզան, իսկ աջ կողմում՝ առյուծի գլուխ։ Թեև մեդալիոնը որոշ չափով բարձր է դասավորված, սակայն տարակույս չի կարող լինել, որ նա սերտորեն առնչվում է դլխավոր գոտու հետ և պետք է դիտվի որպես նրա մի մասը։

Պատկերաքանդակներից ցած, ձախակողմյան խորշի երկու կողմերում պատկերված են միմյանց դիմաց, հերալդիկ դիրքով կանգնած երկու առյուծ, իսկ նրանցից աջ՝ մի հովազ, որը հետապնդում է քարայծին։

Ձախակողմյան մեծ ֆիգուրի մոտ, հատկապես այդ նպատակով որմածքից դուրս թողնված քարի վրա գրված է ՅՈՀԱՆՆԷՍ ՄԿՐՏԻՉ, իսկ աջակողմյան ֆիգուրի մոտ դարձյալ համանման քարի վրա՝ ԵՂԻԱ ՄԱՐԳԱՐԷ։ Բացի այդ, ձախակողմյան փոքր ֆիգուրի մոտ կարդում ենք $\overline{ՏՐ}$ ՍՈՒՐԲ ԳՐԻԳՈՐ ՀԱՅՈՑ ԼՈՒՍԱՒՈՐԻՉ։

Արևելյան ճակատի գլխավոր գոտու այս պատկերաքանդակները տարբեր հետազոտողների մոտ տարբեր են մեկնաբանվում, թեև ընդհանուր է այն կարծիքը, որ այստեղ պատկերված է քրիստոնեության տարածումը Վասպուրականում։ Սրբերին թվում քանդակված են Թադեոս և Բարդուղիմեոս առաքյալները։

Հ. Օրբելին գրում է, որ լուսամուտի մոտ պատկերված սրբերը, եթե չլիներն նրանց եպիսկոպոսական հագուստները, կարող էին քրիստոնեությունը Հայաստանում հիմնադրող Թադեոս և Բարդուղիմեոս առաքյալների պատկերաքանդակները լինել[50] (նկ. 55, 56)։

Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանը գրում է, որ «կենտրոնական լուսամուտի կողքերին ներկայացված երկու սրբերը սովորաբար ընդունվում են որպես Թադեոս և Բարդուղիմեոս առաքյալները... Ձախից, առաքյալների դասական համազգեստով պատկերված սուրբը հավանաբար Թադեոսն է...»[51]։

Լ. Ա. Դուրնովոն կենտրոնական լուսամուտի մոտ տեղադրված ֆիգուրներից մեկում տեսնում է Մեսրոպ Մաշտոցին, իսկ Թադեոս և Բարդուղիմեոս առաքյալներ համարում հյուսիսային կողմի փոքր ֆիգուրը և նրանից աջ քանդակված սրբի կիսանդրին[52]։

Աջակողմյան սրբի մեծ ֆիգուրի առջև ծնրադիր ֆիգուրի մասին Ե. Լալայանը գրում է, որ այստեղ կին է պատկերված[53]։ Նույն տեսակետն է բաժանում նաև Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանը։ Մինչդեռ Հ. Օրբելին, ուսումնասիրելով քանդակը տեղում, գրում է, որ այստեղ պատկերված է «մի փոքրիկ ծնրադիր, դեպի աջ դարձած ոտաբոբիկ ֆիգուր։ Նա մորուքով է, ունի բեխեր, դեմքը պատկերված է դիմացից։ Լուսապսակով է, իսկ ձեռքերը աղոթողի նման բարձրացված են վերև ծալված արմունկներում»[54] (նկ. 54)։

Հետազոտողների կռահումներն արևելյան ճակատում քրիստոնեության տարածմանը վերաբերող պատկերաշարի մասին, թվում է, միանգամայն տրամաբանական և ճիշտ։ Հայ միջնադարյան պատմիչների մոտ պահպանվել են ավանդություններ այն մասին, որ նոր կրոնը Հայաստան են բերել Քրիստոսի աշակերտներ Թադեոս և Բարդուղիմեոս առաքյալները։ Այդ ավանդությունները դատարկ տեղում չէին կարող ստեղծվել և թերևս արձագանքն են այն իրական փաստի, որ քրիստոնեությունն իսկապես առաջին անգամ Հայաստան է թափանցել հարավից, Ասորիքից և առաջին նահանգը, որտեղ մուտք էին գործել սիրիական քարոզիչները, թերևս իսկապես Վասպուրականն է եղել։ Ըստ այդ ավանդությունների Թադեոս առաքյալը գալով Հայաստան, քրիստոնյա է դարձնում շատերին, սակայն նահատակվում է Սանատրուկ թագավորի կողմից։

Լեոն գրում է, որ «երրորդ դարի կեսում քրիստոնեությունը Հայաստանում այնքան արդեն մեծացել էր, որ եպիսկոպոսական թեմ էլ կար այնտեղ։ Եվսեբիոս Կեսարացու «եկեղեցական պատմությունը» պահել է նույնիսկ այդ եպիսկոպոսի անունը՝ Մերուժան, զուտ հայկական մի անուն, որը հանդիպում է Արծրունիների տոհմում և հենց այդ պատճառով էլ իրավունք է տալիս ենթադրելու, թե աթոռն էլ գտնվում էր նրա Արծրունիների երկրում, Վանա լճի ավազանում»[55]։

Դառնալով արևելյան ճակատների պատկերաքանդակներին, դժվար չէ տեսնել, որ ուսումնասիրողների մոտ փաստորեն դուրս են մնացել

---

[50] *И. А. Орбели*, նշվ. աշխ., էջ 97։

[51] Սիրարփի Տեր-Ներսեսյան, *Հայ արվեստը միջնադարում*, էջ 88։

[52] *Л. А. Дурново*, Очерки изобразительного искусства средневековой Армении, М., 1979, стр. 69.

[53] Ե. Լալայան, *Վասպուրականի նշանավոր վանքերը*, «Ազգագրական հանդես», 1910, № 2, էջ 206։ Ս. Տեր-Ներսեսյանը ենթադրում է, որ դա Սարեպտայի այրին է (նույն տեղում, էջ 83)։

[54] *И. А. Орбели*, նշվ. աշխ., էջ 412։

[55] Լեո, *Երկեր*, հատ. I, Երևան, 1966, էջ 417։

Ճակատի երկու ամենահիմնական, ավանդական սրբերի տարազով պատկերված ֆիգուրները։

Պատահական էր արդյոք այս, անշուշտ ոչ։ Հեռատոտղներն անվերապահորեն ընդունելով մակագրություններն իբրև Մանուելի քանդակագործական համակարգի որոշակի վավերագրեր, փաստորեն այդ երկու մեծ ֆիգուրներն անջատել են ճակատի ամբողջ հորինվածքից։ Եվ, իսկապես, ո՛չ Հովհաննես Մկրտիչը, ո՛չ էլ Եղիա մարգարեն ոչ մի կերպ չէին կարող առնչվել քրիստոնեությունը Հայաստանում տարածելու հետ։ Այսպիսով, պարզ է դառնում, որ կամ պետք է մի կողմ թողնել արևելյան ճակատում Թադեոս և Բարդուղիմեոս առաքյալների պատկերաքանդակները որոնելը և Արծրունիների՝ իբրև առաջին քրիստոնեական նախարարական տան փառաբանման պատկերման միտումը, կամ ընդունելով այդ և ելնելով պատկերագրական համակարգի միասնականությունից, նույն այս թեմատիկայի մեջ ընդգրկել նաև կողային մեծ ֆիգուրները, վճռականորեն հրաժարվելով նրանց մոտ եղած մակագրությունները սկզբնական հորինվածքի վավերագրեր համարելուց։

Մեր կարծիքով, միակ ճիշտ ուղին վերջինն է։ Այս ամենը ստիպում է մեզ ավելի հանգամանորեն անդրադառնալ եղած մակագրություններին և տաճարի արձանագրություններին առհասարակ։

Տաճարի արձանագրությունների և պատկերաքանդակների մակագրությունների հարցով առաջին անգամ հիմնավոր գրաղվել է Հ. Օրբելին։

Տաճարի շինարարական արձանագրությունը մեզ չի հասել, և թերևս այն չի էլ գրվել։ Տաճարի վրա չկա նրա կառուցմանը ժամանակակից կամ նույն պատմական վաղ շրջանին պատկանող և ոչ մի արձանագրություն։ Միակ քիչ թե շատ ընդարձակ արձանագրությունը թվագրվում է XIV դ., տեղավորված է հարավային ճակատի վերին հատվածում և վերաբերում է գմբեթի վեղարի վերանորոգմանը։ Մեկ ոչ մեծ արձանագրություն էլ կա արևելյան ճակատի վրա։ Այն թվագրվում է 1721 թ. և գրված է ինչ-որ Կիրակոսի հիշատակին խաչաքանդակ փորագրելու առնչությամբ (նկ. 53)։

Մյուս բոլոր գրությունները բարձրաքանդակների մոտ եղած մակագրություններն են, որպես կանոն՝ պատկերված պերսոնաժների անունները։ Միայն մեկ պատկերաքանդակի մոտ, բացի պերսոնաժի անունից փորագրված է նաև ոչ մեծ մեկնաբանություն. դա այն արձանագրությունն է, որ դրված է արևելյան ճակատի կենտրոնում գտնվող, այսպես կոչված, «Ադամի» պատկերաքանդակի ձախ կողմում։ Համարյա բոլոր մակագրություններն էլ ունեն նույն տառաձևերը, բնորոշ X—XI դդ. հայ վիմագրությանը (նկ. 57)։

Միայն երկու մակագրություն կա (նրանց վրա մենք կանգ առանք վերը), որոնց տառաձևերը խիստ կերպով տարբերվում են մյուս մակագրությունների տառաձևերից։ Նրանցից առաջինը փորագրված է հյուսիսային ճակատի արևելյան կողմում գտնվող Արծրունյաց իշխանական պարեգոտով մի բարձր չալմայակիր ֆիգուրի մոտ։ Հ. Օրբելին նշում է, որ այդ ֆիգուրի «գլխի ձախ կողմում, խառը գրությամբ, անկյունավոր տառերով գրված է ԷՋԷԿԻԱ ԹԱԳԱՐ—Եզեկիա թագավոր»[56] (նկ. 21)։

Այս մակագրության տառաձևերը ճիշտ և ճիշտ նույնն են, ինչ տաճարի արևելյան ճակատում 1721 թ. փորագրված խաչի մոտ եղած արձանագրության տառաձևերը, և տարակույս չի մնում, որ այս մակագրությունն արված է նույն՝ XVIII դարում[57]։

Մյուս մակագրությունը, ճիշտ նույնատիպ տառաձևերով, գրված է հյուսիսային ճակատի արևմտյան կողմում պատկերված աւյուծամարտի տեսարանի մոտ։ Այստեղ մի տունիկա հագած երիտասարդ մերկ ձեռքերով ճեղքում է առյուծի երախը (նկ. 26)։ Նրա գլխի մոտ՝ ձախ կողմում փորագրված է ԻԹ ՄԱՐԳԱՐԷ—Դավիթ մարգարե։ Իրավացի է Հ. Օրբելին, երբ այն անվերապահորեն համարում է ուշ ժամանակների հավելվածք, երբ որոշակի միտում է եղել խլացնել, չեզոքացնել պատկերաքանդակի ավանդական աշխարհիկ բնույթը, աստվածաշնչային պերսոնաժ դարձնել այն, նրա մոտ ավելացված մակագրության միջոցով։ Ըստ էության նույն միտումն է եղել նաև վերը նշված չալմայակիր ֆիգուրը բիբլիական թագավոր դարձնելու ժամանակ, երբ աշխարհիկ իշխանի պատկերաքանդակը (մեր կարծիքով, այստեղ պատկերված է եղել Գագիկ Թագավորի ավագ եղբայր Աշոտ Արծրունին) վեր

[56] Հ. Ա. Орбели, նշվ. աշխ., էջ 414։

[57] Ստ. Մնացականյան Աշոտ Արծրունու դիմաքանդակը Աղթամարում, էջ 59։

է ածվել կրոնական պերսոնաժի։ Հ. Օրբելու հետազոտությունները ցույց են տալիս, որ կրոնավորների միտումը՝ իլացնելու, չեզոքացնելու սիստեմի աշխարհիկ կողմն իր դրսևորումն է գտել XVIII դ. շատ ավելի վաղ ժամանակներում։

Սակայն, մինչև Հ. Օրբելու դրույթներին անցնելը, անհրաժեշտ է ծանոթանալ տաճարի պատկերաքանդակների մակագրություններին առհասարակ[58]։

Ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ մակագրություններ կան միայն և միայն գլխավոր գոտում և այն էլ ոչ բոլոր պատկերաքանդակների մոտ։ Բացառություն են կազմում միայն չորս ճակատների վերնամասերում, ճակատոնապատերի վրա տեղավորված ավետարանիչների պատկերաքանդակները, որոնց անունները փորագրված են նրանց ֆիգուրների մոտ։ Մակագրությունների նման դասավորությունը չի կարող տարակուսանք չառաջացնել, որովհետև գլխավոր գոտուց վեր տեղավորված չորս գոտիներից և ոչ մեկի վրա չկա և ոչ մի մակագրություն։ Բնականաբար, հարց է առաջանում, ինչով բացատրել այս տարօրինակ երևույթը։ Իհարկե, կարելի է ենթադրել, որ մակագրություններ չկան գոտիների դգալի բարձրության վրա գտնվելու հետևանքով, սակայն նման բացատրությունը չի կարող հիմնավոր համարվել։ Դեռևս VII դ. վերջում կառուցված Սիսավանի տաճարի թմբուկի քիվի վրա տեղավորված ավետարանիչների դիմաքանդակները ևս ունեն համապատասխան մակագրություններ։ Նույն ևղթամարում ավետարանիչների ֆիգուրները քանդակված են ճակատոնապատերի վերին մասերում, և նրանց համապատասխանող մակագրություններն ավելի բարձր են, քան ավելի ցածր մակարդակի վրա գտնվող երեք գոտիները, մինչդեռ վերջիններիս վրա եղած բազմաթիվ պատկերաքանդակներից և ոչ մինը մակագրություն չունի։

Ոչ պակաս տարօրինակությունների ենք հանդիպում նույն գլխավոր գոտու պատկերաքանդակների մակագրությունների տեղաբաշխման հարցում։ Այս գոտին ունի բազմաթիվ սյուժետային պատկերաքանդակներ, թե՛ կրոնական, թե՛ աշխարհիկ բնույթի, բազմաթիվ սիմվոլիկ քանդակներ, վիհանշաններ ու տոհմանշաններ, մեդալիոնների մեջ պատկերված անձանց դիմաքանդակներ։ Սակայն խիստ ուշագրավ է, որ մակագրություններ կան միայն սրբաքանդակների, սրբերի շարքը դասված անձանց պատկերաքանդակների տակ։ Նման մոտեցումն անսովոր է հայկական քանդակագործությանն առհասարակ, Բանն այն է, որ դեռևս VII դարում տաճարների վրա տեղավորված թե՛ կրոնական և թե՛ աշխարհիկ պատկերաքանդակները ստանում էին համապատասխան մակագրություններ (Սիսավանի տաճարի ներսի քանդակները)։

Այն տպավորությունն է ստացվում, որ քանդակել է մեկը, իսկ մակագրությունները փորագրել մեկ ուրիշը, ընդ որում վերջիններս գրվել են շատ ավելի ուշ, երբ մակագրություններ անողներին կամ պարզապես հայտնի չի եղել աշխարհիկ սյուժեների մանրամասնությունները, թե ով է այստեղ պատկերված, կամ, որն ավելի հավանական է, սկզբնական նոր տերերը ձգտել են ջնջել կառույցի իրական տերերի, իսկական կտիտորների անունները, չթողնելով նրանց մասին և ոչ մի հիշատակություն։ Եվ, իսկապես, ինչով բացատրել, որ տաճարի արևմտյան ճակատի հիմնական մասը գրավող Գագիկ Արծրունի թագավորի կտիտորական կոմպոզիցիայում մակագրություն ևս միայն Հիսուս Քրիստոսի ֆիգուրի մոտ և ոչ մի գրություն՝ Գագիկ արքայի պատկերաքանդակի մոտ։ Պարզապես հնարավոր չէ պատկերացնել, որ մակագրություններ անողները չեն իմացել, թե ով է այստեղ պատկերված։ Չէ՞ որ նրանք չեն վարանել արձանագրություններ տեղավորել Արծրունյաց նախնիներ Համազասպի և Սահակի պատկերաքանդակների մոտ, որոնք զոհվել էին դեռևս VIII դարում՝ արաբների դեմ մղված պայքարում։ Ակնհայտ է դառնում մակագրություններ ավելացնողների միտումը՝ ամեն կերպ ջնջել, ոչնչացնել Գագիկ Արծրունու և նրա թագավորական տան մասին եղած ամեն մի հիշատակ։ Մյուս կողմից, այն հանգամանքը, որ մակագրություն անողները խուսափել են որևէ գրություն կամ մակագրություն անելուց տաճարի բազում աշխարհիկ թեմա ունեցող պատկերա-

[58] Այս հարցում առանձնակի նշանակություն է ստանում Հ. Օրբելու կողմից դեռևս 1912 թ. կազմված պատկերաքանդակների համրնդհանուր ցուցակը, որտեղ բերված են այն բոլոր մակագրությունները, որոնք կան այստեղ (И. А Орбели, Նշվ. աշխ., էջ 389)։

բանդակներից որևէ մեկի տակ, դարձյալ խիստ ուշադրավ է։ Տարակույս չի մնում, որ պարզապես հնարավորություն չունենալով ոչնչացնել, հեռացնել, իրենց կարծիքով, քրիստոնեական եկեղեցուն խորթ այդ պատկերաքանդակները, նրանք պարզապես անտեսել են նրանց, չարժանացնելով և ոչ մի մակագրության։ Որ այդ, ամենայն հավանականությամբ, այդպես է եղել, վկայում են իրենք՝ մակագրությունները։ Բանն այն է (և այդ լավ նկատելի է լուսանկարներում), որ մակագրություններն առհասարակ գրված են մեկ անգամ, պատերի որմածքի վրա չեն նկատվում ո՛չ հին մակագրությունների հետքեր, ո՛չ էլ նրանց տաշելու փորձեր։ Իսկ սա նշանակում է, որ տաճարի պատկերաքանդակներն ի սկզբանե մակագրություններ չեն ունեցել, և այն, ինչ տեսնում ենք, ավելացվել է հետագայում։ Ավելին, ինչպես կտեսնենք ներքևում, խիստ ակնհայտ են աշխարհիկ պատկերաքանդակները վերամիաստավորելու, նրանց աստվածաշնչային պերսոնաժներ դարձնելու փորձերը՝ համապատասխան մակագրություններ ավելացնելու միջոցով։

Այսպես. արևելյան ճակատի կենտրոնում մեծ մեդալիոնի մեջ պատկերված է մի աշխարհիկ, առանց լուսապսակի մարդու կիսանդրի, բնդ որում, մեդալիոնի երկու կողմերում առկա են ցուլի և հովազի ուժեղ ելուստ ունեցող քանդակներ (նկ. 57)։ Մեդալիոնի մեջ գրված է՝ «ԱԴԱՄ», իսկ նրա ձախ կողմում փորագրված է Աստվածաշնչից վերցրած հետևյալ տեքստը.

ԵՎ ԿՈՉԵՑԱՅ ԱԴԱՄ ԱՆՈՒԱՆՍ ԱՄԻՆԱՅՆ ԱՆԱՍՆՈՅ ԵՒ ԳԱԶԱՆԱՅ

Ի. Լալայանը, Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանը ինչպես այս արձանագրությունը, այնպես էլ տաճարի վրա հանդիպող բոլոր մակագրություններն անխտիր ընդունում են տաճարի կառուցման ժամանակի գործ, ելնելով դրանից, որոշում ամեն մի պատկերաքանդակի բնույթը։ Այդպես էլ այս քանդակը նրանց մոտ համարվում է Ադամի պատկերաքանդակ, և, դրանից ելնելով էլ, ուժեղ ելուստ ունեցող կենդանաշարը՝ դրախտի կենդանիներ, որոնց անվանակոչել է Ադամը։

Հ. Օրբելին[59] հանգամանորեն վերլուծում է այս պատկերաքանդակն ու արձանագրությունը և համոզիչ կերպով ցույց տալիս, որ այստեղ ևս մենք գործ ունենք մակագրությունների ավելացման հետ, երբ կրոնավորներն ամեն կերպ ձգտել են խլացնել, նսեմացնել կենդանիների այս հզոր դոտու խորհրդանշանային բնույթը և այդ ամեհի գազաններին վեր ածել դրախտի կենդանիների, իսկ պատկերված աշխարհիկ մարդուն՝ Ադամի[60]։ Նա գրում է. «Այն տպավորությունն է ստացվում, որ թե՛ աստվածաշնչային տեքստը և թե՛ Ադամի կերպարն առհասարակ տեղ է գտել այնտեղ բռնագրոսիկ կերպով։ Նրանց արհեստականորեն հարմարեցրել են և տաճարի հարդարանքի մեջ տեղավորել՝ ելնելով ինչ-որ կանխակալ նկատառումներից» և հետո «Վանականը, եպիսկոպոսը, կաթողիկոսը չէին կարող չվարանել, տաճարի պատերին տեսնելով ակնհայտ հեթանոսական ֆանտաստիկ էակներ, որոնք տեղ չունեն ոչ միայն քրիստոնեական խորհրդանշանների շարքում, այլև սրբագործված չէին ո՛չ աստվածաշնչային առասպելներով, ո՛չ էլ քրիստոնեական ավանդություններով։ Ջէր կարող տարակուսանք չառաջացնել տաճարի ոչ միայն դրսում, այլև ներսում այնպիսի կենդանիների պատկերումը, որոնք թե՛ աստվածաշնչային և թե՛ քրիստոնեական գաղափարախոսությամբ դասված էին անմաքուր կենդանիների շարքը։ Ուղղափառ վանականի համար, որը ստիպված էր իր հայացքները հարմարեցնել շրջապատի և հզոր տիրակալի հայացքներին... այլ ելք չէր մնում, քան օգնության կանչել Ադամին, որն աստծո հրամանով անուններ էր տվել բոլոր կենդանիներին և բոլոր դազաններին։

Ինձ թվում է, որ այս ամենը ոչ այլ ինչ է, քան հոգևոր գրաքննության մի ցայտուն օրինակ, իրականացված վանականների համար բավական դժվարին պայմաններում, երբ տեղի և ժամանակի կոնկրետ պայմանների բերումով նրանք փաստորեն դրկված էին այդ ամենն արգե-

---

[59] *И. А. Орбели, նշվ. աշխ., էջ 112։*

[60] *Դժվար չէ նկատել այն զգալի դժվարությունները, որ ստիպված են եղել հաղթահարել գրություններ ավելացնող-*

ները, հատկապես աստվածաշնչային տեքստը տեղավորելու ժամանակ։ Այստեղ պարզապես տեղ չի եղել նման արձանագրության համար, և նրանք մի կերպ սեղմել են այն մեդալիոնի ձախակողմյան մասում, առանց հաշվի առնելու պատկերաքանդակի գեղարվեստական արտահայտչականությունը։ Նոյնը ավելի ցայտուն տեսնում ենք Համազասպ և Սահակ Սրծրունիների պատկերաքանդակների մոտ ավելացված արձանագրությունների դեպքում։

լելու հնարավորությունից և փորձում էին ուրախ դեմք ցույց տալ անհաջող խաղի ժամանակ, խաղ, որը մղվում էր պալատական աշխարհիկ միջավայրը հկեղեցու վրա տարածել ձգտող ամենակարող իշխանի և նրա շրջապատի դեմ»[61]։

Հ. Օրբելու այս դրույթներն Աղթամարի արևելյան ճակատում մեդալիոնի մեջ պատկերված աշխարհիկ հագուստով մարդու մասին, իր հաստատումն են գտնում նաև քրիստոնեական պատկերագրության մեջ ընդհանրապես և հայկական պատկերագրության մեջ մասնավորապես։ Բանն այն է, որ արդեն հնագույն հուշարձաններում Ադամին և Եվային դրախտում պատկերելիս նրկարիչներն ու քանդակագործները լիովին հետեւում էին Հին կտակարանին, պատկերելով նրանց առանց հագուստի։ Այս մոտեցումը պահպանվում է ամբողջ միջնադարի ընթացքում և կարելի է բազմաթիվ օրինակներ բերել թե՛ բյուզանդական, թե՛ արևմտաեվրոպական, թե՛ հայկական ձեռագրերից ու քանդակներից։ Մինչդեռ Աղթամարի արևելյան պատում պատկերված «Ադամը» հագին ունի ճիշտ համանման մի հագուստ, ինչ տեսնում ենք Գագիկ արքայի վրա, նույն արեվելյան ճակատի խնջույքի տեսարանում, մի բան, որն արմատապես հակասում է նրա դրախտում լինելու ամեն մի ենթադրությանը։ Ճիշտ է, ինչպես բյուզանդական, այնպես էլ արևմտաեվրոպական ու հայկական ձեռագրերում հայտնի է նաև Ադամի՝ հագուստով պատկերված կերպարը, սակայն այն արդեն ոչ մի ընդհանուր բան չունի դրախտի և վերջիններիս հետ կապված կենդանիների տնվանակոչման հետ։ Ադամը Եվայի հետ միասին հագուստով են պատկերվում միայն և միայն «դժոխքի կործանման» տեսարանում, երբ Քրիստոսը իջնում է դժոխք, կոտրում նրա դռները և ազատում այնտեղ տանջվողներին։

Սակայն դժվար չէ տեսնել, որ Աղթամարի արևելյան ճակատում պատկերված «Ադամը» խիստ հնում է դժոխքում գտնվող Ադամից և չի կարելի ենթադրել անգամ, որ Մանուելը, որն այնքան լավ գիտեր կտակարանային թեմաները, շփոթել է դրախտում գտնվող Ադամին դժոխքից ազատվող Ադամի հետ։

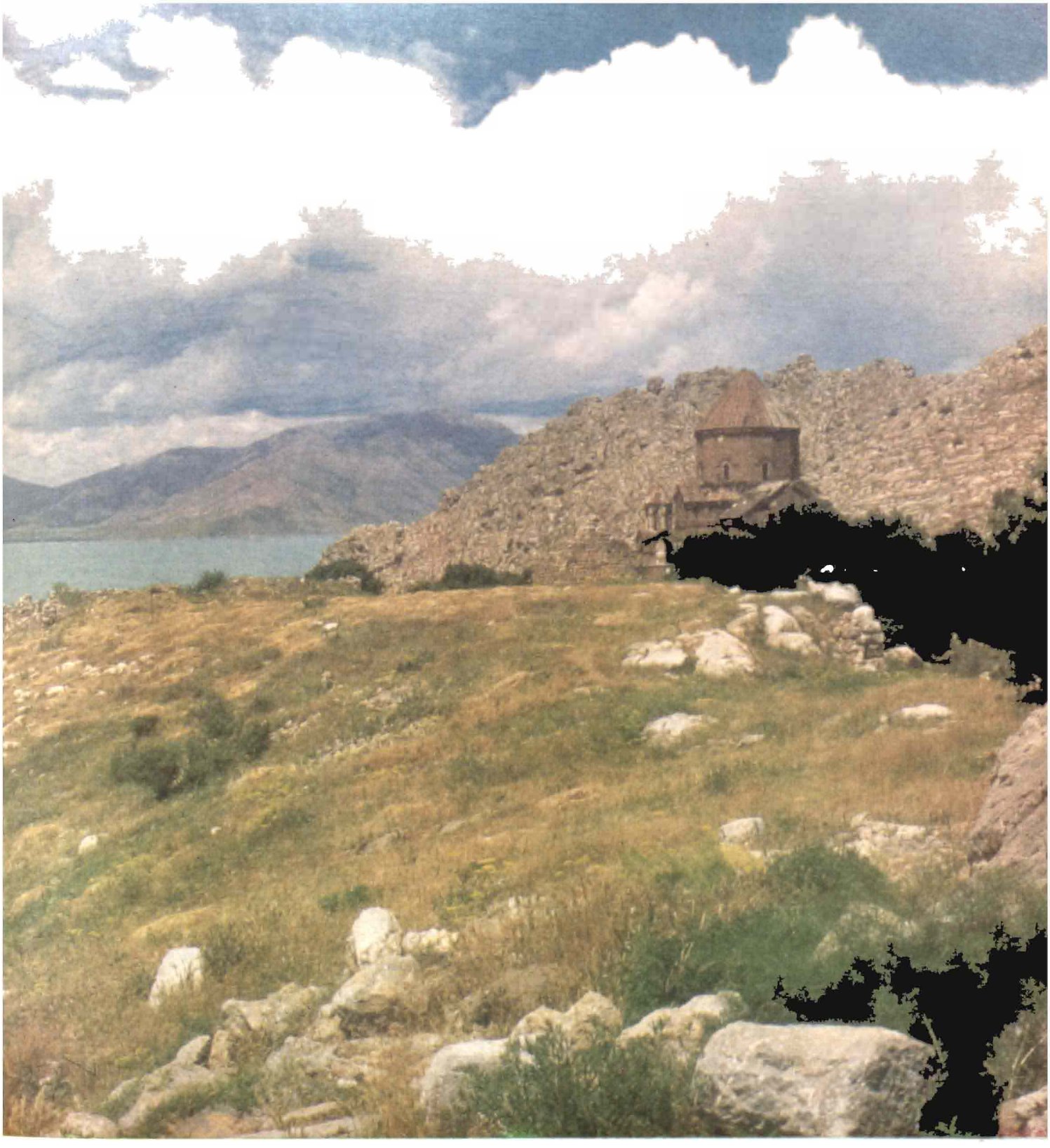
Իսկ ինչ վերաբերում է արևելյան ճակատում պատկերված Ադամի և արևմտյան ճակատում պատկերված Քրիստոսի պատկերագրական տիպերի նմանությանը, ապա պետք է ասել, որ մեզ հետաքրքրող Ադամը նույնքան էլ նման է Քրիստոսից ոչ հնում պատկերված Գագիկ արքային։ Ավելին, այդ նույն պատկերագրական տիպը կրկնված է տարբեր ճակատներում գտնվող մի շարք բարձրաքանդակներում, մի բան, որն ինքնին ժխտում է Ադամին Քրիստոսի հետ նմանեցնելու որևէ միտումը։ Այս առումով բավական է համեմատել Քրիստոսի, Գագիկ արքայի, Նինվեի թագավորի և Աբրահամի դիմագծերը, ուսածում համոզվելու համար։

Այս առնչությամբ պետք է նշել, որ մեդալիոնի մեջ պատկերված անձը բնավ չէր դասված սրբերի շարքը, նա չունի լուսապսակ, մինչդեռ տաճարի պատերին եղած մեդալիոնների մեջ պատկերված մարգարեները բոլորն էլ լուսապսակով են. լուսապսակ չունեն միայն հարավային ճակատում պատկերված Նինվեի բնակիչները։ Ակնհայտ է դառնում, որ մեզ հետաքրքրող «Ադամը» ևս պետք է, որ աշխարհիկ դասին պատկաներ։ Այդ է հաստատում նաև նրա հագուստը, որի ձևերը համարյա թե նույնությամբ կրկնում են արևելյան ճակատում խնջույքի տեսարանում պատկերված Գագիկ արքայի հագուստի ձևերը։

Ակնհայտ է դառնում, որ այնտեղ պատկերված մարդը ոչ մի ընդհանուր բան չունի Ադամի հետ և միանգամայն իրավացի է Հ. Օրբելին, երբ հետագայի գործ է համարում մեդալիոնի մեջ և նրանից դուրս եղած արձանագրությունները, որակում նրանց որպես կրոնավորների փորձ՝ կենդանաքանդակների այս գոտին քրիստոնեական գաղափարախոսության հետ կապելու ուղղությամբ։

Դառնալով մակագրություններին ընդհանրապես, դժվար չէ տեսնել, որ նույնիսկ ոչ բոլոր սրբաքանդակներն են, որ մակագրություններ են ստացել, և ակնհայտ են դեպքեր, երբ գրություններ ավելացնողները պարզապես չեն ըմբռնել այժմեն, չեն հասկացել, թե ինչ է այստեղ պատկերված և գերադասել են հնում մնալ սխալներից և մակագրություններ չանել։ Այսպես, հարավային ճակատի արևմտյան մասն ամբողջությամբ դրավում է Հովնանի պատմությունը՝ նրա ծովը նետվելը, փրկվելը, հանդիպումը Նինվեի թագավորի հետ, Նինվեի բնակիչների սուգը և այլն։

61 *Н. А. Орбели*, նշվ. աշխ., էջ 112։



Արտա հատվածը պատկերը տաճարի հին միաբան

Անունն այս ամենը պատկերել է յուրովի և ակնհայտ է դառնում, որ այն մեծ տարակուսանքներ է առաջացրել մակագրություններ ավելացնողների մոտ։ Վերջիններս, պարզապես, վարանել են, թե ինչպիսի մակագրություններ աննն այնքան անսովոր բարձրաքանդակների տակ։ Որ այդ այդպես էլ եղել է և բնավ էլ մոռացության հետևանք չէ, վկայում են այս մեծ սյուժեից վեր տեղավորված մեդալիոնների մոտ ավելացված մակագրությունները։

Ոչ պակաս ուշագրավ հանգամանքներ են պարզվում արևելյան ճակատի մակագրությունների հետազոտության ժամանակ։ Լավ հայտնի է, որ հայկական ճարտարապետության մեջ վիմագրական արձանագրությունները որպես կանոն փորագրվում էին մաքուր տաշված որմածքի վրա, մի մոտեցում, որը պահպանվել է ամբողջ միջնադարի ընթացքում։ Սակայն կան առանձին դեպքեր, երբ պատի որմածքի մեջ դրվում էին պատի հարթությունից որոշ չափով դուրս եկող քարեր, որոնց վրա էլ գրվում էր արձանագրությունը։ Անտիկ ճարտարապետության մեջ լավ հայտնի էին «ծիծեռնակապոչ» այդ քարերը։ Այս սովորությունն անցել է նաև հայկական ճարտարապետությանը, նման քարեր տեսնում ենք և՛ էջմիածնի տաճարում, և՛ Հռիփսիմեում, և՛ Պեմզաշենում։ Աղթամարում նման քարեր (ուղղանկյուն եղրաձևով) առկա են միայն երկու պատկերաքանդակների մոտ։ Դրանք արևելյան ճակատի հարավային և հյուսիսային կողմերում տեղավորված երկու նույնատիպ, արտակարգ չափեր ունեցող սրբաքանդակներն են, որոնք պարփակում են պատկերագրական սիստեմը, հանդիսանալով ճակատի առավել տպավորիչ, նշանակալից ֆիգուրները[62]։ Տաճարի բազում պատկերաքանդակներից և ոչ մեկի մոտ չկա նման դուրս եկող քար, և առանձնակի ուշագրավ է, որ նման քարեր չկան ո՛չ Քրիստոսի, ո՛չ Աստվածամոր և ո՛չ էլ իր՝ Գագիկ Արծրունու պատկերաքանդակների մոտ։ Տարակույս չի մնում, որ Մանուելը հենց սկզբից նախատեսել էր մակագրություններ տեղավորել միայն ու միայն այդ երկու պատկերաքանդակների մոտ (նկ. 52, 53)։ Բնականաբար հարց է առաջանում, այդ ինչ սրբեր էին, ովքեր էին այդտեղ պատկերված, որ արժանացել էին նման պատվի։ Համաձայն այդ դուրս եկող քարերի վրա եղած մակագրությունների, ձախակողմյան ֆիգուրը ներկայացնում է Հովհաննես Մկրտչին, իսկ աջակողմյանը՝ Եղիա մարգարեին։ Դժվար չէ տեսնել, որ ո՛չ Հովհաննես Մկրտիչը և ո՛չ էլ Եղիա մարգարեն քրիստոնեական պատկերագրության մեջ բնավ էլ այնպիսի նշանակություն չունեին, որպեսզի արժանանային նման պատվի։ Մյուս կողմից, այդ պերսոնաժներից և ոչ մեկը ոչ մի ավանդության մեջ չի կապվում Վասպուրականի և Արծրունյաց տոհմի հետ, եթե մի պահ ենթադրենք նույնիսկ, որ այդ պատճառով է, որ նրանց պատկերաքանդակները տեղ են գտել Արծրունյաց տոհմային տաճարի պատին։

Այս ամենը տարակույս չի թողնում, որ այդ ֆիգուրներն ի սկզբանե այլ իմաստ են արտահայտել, այլ սրբերի ներկայացրել, ընդ որում, այնպիսի սրբերի, որոնց արտակարգ պատիվ է շնորհվել, և տաճարի բազում պատկերաքանդակներից միայն նրանք են, որ արժանացել են անունները փորագրվելու համար հատուկ քարերի առկայության։ Այս հանգամանքը կարող էր նշանակել միայն մի բան՝ արևելյան ճակատի այդ սրբաքանդակներն իսկապես որ արտակարգ տեղ են գրավել ոչ միայն արևելյան ճակատի ստրուկտուրայում, այլև տաճարի պատկերագրական համակարգում ընդհանրապես։

Արևելյան ճակատի պատկերագրական սիստեմի ուսումնասիրությունը տարակույս չի թողնում, որ այստեղ պատկերված են Վասպուրականում քրիստոնեության տարածման մասին Եղած լեգենդը և Արծրունյաց տոհմի այն նախարարները, որոնք ջատագով են եղել այդ մեծ գործին։

Համադրելով այս ամենը, գալիս ենք այն եզրակացության, որ արևելյան ճակատի եզրամասերի մեծ ֆիգուրների մոտ եղած մակագրությունները ևս արվել են հետագայում, և նրանք ի սկզբանե պատկերել են ոչ թե Հովհաննես Մկրտչին և Եղիա մարգարեին, այլ Թադեոս և Բարդուղիմեոս առաքյալներին, Արծրունյաց տոհմային ավանդություններում այնքան մեծ տեղ գրավող այդ պերսոնաժներին։ Չէ՞ որ նրանց անվան հետ էր կապվում քրիստոնեությունը Հայաստա-

[62] AGHTAMAR, Documents of Armenian Architecture, Milan, 1974, № 8, ill. 42. *И. А. Орбели*, Նշվ. աշխ., էջ 42։

նում տարածվելու լեգենդը, մի լեգենդ, որտեղ Արծրունիները հանդես են գալիս Հայաստանում քրիստոնեության առաջին անգամ ընդունողների դերում։ Ահա այս պայմաններում միանգամայն տրամաբանական է, թե ինչու այսպիսի տեղ է տրվել այդ առաքյալներին։ Այժմ արդեն հասկանալի է դառնում նաև մյուս, համեմատաբար փոքր ֆիգուրների առկայությունը։ Դրանք Արծրունյաց տան առաջին քրիստոնյա նախարարներն են, նահատակներ և եպիսկոպոսներ, որոնցից մեկն էլ ծնրադիր աղոթում է աջակողմյան առաքյալին։

Արդեն նշեցինք, որ արևելյան ճակատի ամբողջ կոմպոզիցիայի մեջ իր խիստ որոշակի տեղն ունի կենտրոնական լուսամուտից վեր, մեծ մեդալիոնի մեջ տեղավորված աշխարհիկ մարդու պատկերաքանդակը։ Այն գտնվում է ճակատի ճիշտ կենտրոնում և նրան են «պահպանում» երկու հզոր խորհրդանշաններ՝ ցուլը և առյուծը, այնպես ինչպես այդ տեսնում ենք արևմտյան ճակատում, Գագիկ արքայի կտիտորական կոմպոզիցիայում։ Բնականաբար հարց է առաջանում, ո՞վ է այստեղ պատկերված և ինչո՞ւ է արժանացել այս մեծ պատվին։ Թվում է, որ այստեղ պատկերված է ոչ այլ ոք, քան Արծրունյաց նահապետ Խուրանը, որն, ըստ Թովմա Արծրունու, առաջինը մկրտվեց Թադեոս առաքյալի կողմից[63]։ Տոհմային նման ավանդավեպերը շատ կենսունակ են, անցնում են դարից դար և երբ մշակվում էր Արծրունյաց տան անցյալը փառաբանող այս հորինվածքը, մեծ նահապետը չէր կարող մոռացվել։ Նշենք այն որոշակի կապը, որն առկա է այս մեծ մեդալիոնի, նրա մեջ պատկերված մարդու և նույն առանցքի վրա, սակայն արդեն որթատունկի գոտու մեջ պատկերված Գագիկ արքայի ֆիգուրի հետ։ Ուշագրավ է, որ Գագիկ արքան, ըստ էության, պատկերված է նույնպես մեդալիոնի մեջ, սակայն վերջինիս դերը կատարում է որթատունկի շրջանաձև պտտված գալարը։ Ակնհայտ է դառնում հաջորդականության, ժառանգորդության գաղափարը, և Գագիկ արքան այստեղ հանդես է գալիս նախահորը փոխարինողի, նրա գործը շարունակողի դերում։

Բնականաբար հարց է առաջանում, երբ են ավելացվել նշված մակագրությունները։ Դժվար չէ տեսնել, որ այս հարցը չի կարելի լուծել, ելնելով միայն մակագրություններից, և անհրաժեշտ է որոնել նոր փաստեր։ Նշվեց արդեն, որ ոչ մի աշխարհիկ պատկերաքանդակ չունի և ոչ մի մակագրություն, և այն տպավորությունն է ստացվում, որ մակագրություններ անողներն ամեն կերպ ձգտել են նսեմացնել, անտեսել Գագիկ արքային և նրա տան անդամներին։ Այս նշանակում է, որ մակագրությունները բնավ էլ պատահական չեն ավելացվել, բոլորն էլ գրվել են միաժամանակ, որոշակի մոտիվման հիման վրա։

Որոշակի կարելի է ասել, որ մակագրությունները արվել են այնպիսի ժամանակ, երբ վաղուց արդեն չկար Գագիկ արքայի հզոր իշխանությունը, և եկեղեցին ընկնելով կրոնավորների ձեռքը, վեր է ածվել սովորական մի վանքի։

Ինչպես ցույց են տալիս իրական փաստերը, համանման իրադրություն էր ստեղծվել X դարի II կեսում, երբ թագավորում էր Աբուսահլ Համազասպ Արծրունին (958—968), երբ «Աղթամարն արդեն կորցրել էր իր քաղաքի դերը, վերադառնալով մենաստանի լր հին դրությանը»[64]։ Այս առնչությամբ ուշագրավ է, որ Վասպուրականում ուժեղանում են քաղկեդոնականները և այս հարցում թերևս անմասն չէր Աբուսահլ-Համազասպ թագավորը։ Պատահական չէ, որ այդ ժամանակ Վասպուրականում է հաստատվում քաղկեդոնականության մեջ մեղադրված, Անիից վտարված Վահան կաթողիկոսը։ Ավելին, երբ Վասպուրական են ժամանում Տարոնի միաբնակ եպիսկոպոս Ստեփանոսը և երկու այլ վարդապետներ, փորձելով նոր պահել թագավորին վտանգավոր դիրքից, արքան նրանց աքսորում է Աղթամար[65]։ Մեր կարծիքով, այս շրջանում էլ, երբ մոռացված էր աշխարհիկ կյանքի գերիշխանությունը, կրոնավորները ձեռնարկում են մակագրություններ ավելացնելու միջոցով նսեմացնել այն հզոր աշխարհիկ տարրը, որ առկա էր տաճարի պատկերագրական համակարգում։

Այսպիսով, տաճարի արևելյան ճակատի գլխավոր գոտին մշակված է որպես ամբողջական մի սիստեմ, որը մնալով տաճարի պատկերագրական ընդհանուր համակարգի շրջանակներում, ըստ էության, պատկերագրական մի ցիկլ է իր

[63] «Թովմա Արծրունի և Անանուն»..., էջ 68։

[64] Վ. Մ. Վաղդանյան, Վասպուրականի Արծրունյաց թագավորությունը, էջ 179։

[65] «Մատենագրութիւն Տարօնեցի Պատմութիւն տիեզերական», Նանկտ-Պետերբուրգ, 1885, էջ 182։

խիստ որոշակի սյուժետային հենքով և պատկերագրական յուրովի արտահայտչամիջոցներով։

Այս հարցում ևս Մանուելը թերևս ելնում էր վաղ միջնադարյան ավանդույթներից։ Մենք նրկատի ունենք Օձունի մեմորիալ մոնումենտի հայտնի ցիկլը, որտեղ պատկերված է Հայաստանում քրիստոնեության տարածման, եթե կարելի է այսպես ասել, արևմտյան տարբերակը, որտեղ հիմնական հերոսներն էին Գրիգոր Լուսավորիչն ու Տրդատը։ Ճիշտ է, Օձունից մինչև Աղթամար անցել էր շուրջ չորս հարյուրամյակ, սակայն տոհմային ավանդույթների համար, որոնք այնքան կենսունակ են, այնքան հարատևող, այդ րնավ էլ մեծ ժամանակաշրջան չէ։ Եվ եթե Օձունի քանդակաշարն իրականացված է պատկերվող դեպքերից հազիվ երկու և կես հարյուրամյակ հետո, Աղթամարի պատկերաքանդակներն արդեն վերարտադրում են շուրջ հազարամյա պատմություն ունեցող մի լեգենդ, հանգամանք, որն, անշուշտ, իր որոշակի կնիքն է դրել պատկերագրական ցիկլի կոմպոզիցիոն լուծման վրա[66]։ Սակայն երկու դեպքում էլ մոտեցումը մնացել է նույնը՝ պատկերել լեգենդի հիմնական հանգույցները, բացահայտել նրա հիմնական իդեան։ Եվ եթե Օձունում քանդակագործը գնացել է ժամանակագրական սիստեմով, պատկերելով Տրդատի խոզակերպ դառնալը, Հռիփսիմյանների դամբարան կառուցելը, քրիստոնեություն ընդունելը և հանդիսավոր երթը Խոսրովիդուխտի ու իր մերձավորների հետ, ապա Աղթամարում արդեն շեշտը դրված է քրիստոնեության հիմնական երկու սյուների, երկու առաքյալների պատկերման վրա, և ուղղակի կամուրջ է գցված քրիստոնեության օրրանի և Վասպուրականի նախարարական տան միջև, նպատակ ունենալով հաստատելու Արծրունյաց նախարարական տան ժառանգական իրավունքը։

* * *

Ամփոփելով արևելյան ճակատի պատկերագրական համակարգի վերլուծությունը, կարող ենք ասել, որ իմաստաբանական տեսակետից այն կազմում է տաճարի քանդակագործական համակարգի նշանակալից (գաղափարական տեսակետից թերևս ամենանշանակալից) քանդակաշարը, և Մանուելն այստեղ կարողացել է մեծ վարպետությամբ պատկերել Արծրունյաց տոհմային զրույցների ավանդական հերոսներին, ցույց տալ նրանց անմիջական մասնակցությունը քրիստոնեության տարածման, փառապանծ առաքյալների գործերին։

Չի մոռացվել նաև Արծրունյաց նահապետը, որն այստեղ թերևս հանդես է գալիս իբրև քրիստոնեական դարձի նախաձեռնող, ճիշտ նմանը Հայաստանի հյուսիսային շրջաններում տարածված լեգենդի, որտեղ գլխավոր տեղը հատկացված էր Տրդատ արքային։ Իսկ Գագիկ արքան պատկերվելով որպես իր փառապանծ նախնիների ժառանգ, պետք է ներկայանար որպես հնավանդ, հզոր Արշակունիների իրավական ժառանգորդը։ Այսպիսով Արծրունիներն իրավունք էին ստանում մի նոր հարստություն հիմնադրելու՝ սրբագործված դարեր առաջ առաքյալների տված օրհնությամբ և Արշակունյաց թագավորության վերածնված հզորությամբ։

ՍՐԲԱՔԱՆԴԱԿՆԵՐ

Աղթամարում բացի աստվածաշնչային թեմաներից, զգալի տեղ են գրավում նաև ավետարանային կերպարները, սկսած Քրիստոսից, ավետարանիչներից, առաքյալներից մինչև առանձին սրբերն ու հրեշտակները։ Պետք է ասել, որ եթե աստվածաշնչային կերպարները բոլորն էլ ունեն այլաբանական կոնկրետ նպատակադրում (Հովնան, Դանիել, Դավիթ, Սամսոն), ապա ավետարանային կերպարների մի մասն է, որ առնչվում է նման խնդիրների հետ։ Այսպես, եթե հար և նման աստվածաշնչային կերպարների արևելյան հակատում ներկայացված Թադեոս և Բարդուղիմեոս առաքյալները կոչված էին փառաբանելու Արծրունիների մեծագործությունները Հայաստանում քրիստոնեության տարածման ժամանակ, իսկ սուրբ վինվորները՝ այլաբանորեն փառա-

---

[66] Վաղ միջնադարից կարելի է նշել նույն գաղափարի մեկ այլ, թերևս շատ սեղմ տարբերակը։ Մենք նկատի ունենք Մրենի տաճարի հյուսիսային մուտքի բարավորի քանդակը, որտեղ պատկերված են Տրդատը, Գրիգոր Լուսավորիչն ու կամսարական տոհմի նահապետը՝ IV դարի սկզբում քրիստոնեությունը կամսարականների տիրույթներում տարածելու, սիմվոլիկ կերպով խաչը հիմնադրելու պահին։ *С. Х. Мнацаканян*, Предания о распространении христианства в пластике средневековой Армении. V республиканская научная конференция по проблемам культуры и искусства Армении, Тезисы докладов, Ереван, 1982, стр. 372.

բանելու Գուրգեն Արծրունուն, ապա նույնը չի կարելի ասել այլ սրբաքանդակների մասին։ Այդ կարգի բարձրաքանդակներն անմիջականորեն առընչվում են կրոնապաշտամունքային պատկերացումների հետ, հանդես գալիս պաշտամունքային պատկերացումներին բնորոշ նորմերի շրջանակներում։

Տաճարի արևելյան ճակատում քրիստոնեական հիերարխիայի այնպիսի նշանավոր անձանց պատկերումը, ինչպիսիք են Թադեոս և Բարդուղիմեոս առաքյալները (նկ. 52, 53), իր բնույթով նզակի տեղ է գրավում առհասարակ։ Նրանք այստեղ ո՛չ այլաբանություններ են և ո՛չ էլ պահպանիչ խորհրդանշաններ։ Այս միակ դեպքն է, որտեղ անմիջական կապ է ստեղծվում քրիստոնեական պաշտամունքի նշանավոր գործիչների և Արծրունիների միջև, հանգամանք, որը վերջին հաշվով կոչված էր փառաբանելու Արծրունիներին առհասարակ և իրական հողի վրա դնելու մի շարք այլաբանական հասկացողություններ, որոնք նկարչված էին հանրահայտ աստվածաշնչային կերպարներով։

Երկու առաքյալներն էլ պատկերված են ավանդական սրբերի հագուստներով, ոտաբոբիկ են, լուսապսակներով, պարզել են ձեռքերը դեպի կենտրոն, կարծես ցույց տալով նրանց միջև պատկերված անձանց։ Նրանց շարժումներն արդեն տարակույս չեն թողնում, որ այդ ֆիգուրներն ամենասերտ կերպով առնչվում են ճակատի ամբողջ կոմպոզիցիայի հետ, կազմում հորինվածքի ոչ միայն անբաժանելի, այլև գլխավոր հանգույցները։

Ավետարանային մյուս նշանավոր պերսոնաժները սուրբ գինվորներն են (նկ. 28)՝ ս. Թեոդորոսը, ս. Սարգիսը և ս. Գևորգը, որոնց պատկերումը հյուսիսային ճակատի բազմանիստ եկլուստի մոտ, այնտեղ, որտեղ պատկերված է, ամենայն հավանականությամբ, թագավորի կըրտսեր եղբայրը՝ Գուրգեն Արծրունին, ինչպես նշվեց, ունեն խիստ որոշակի այլաբանական նշանակություն և կոչված էին նշանավորելու այն ուժն ու կորովը, այն անձնազոհ քաջությունը, որը ցուցաբերում էր Գուրգեն Արծրունին թշնամիների դեմ մղված մարտերի ժամանակ։

Մեծ հմտությամբ են պատկերված սուրբ մարտիկները։ Ազատ, համարձակ շարժումներն առանձնակի բնորոշ են այս պատկերաքանդակներին։

Ակնհայտ են հնավանդ ձևերի արձագանքները, ընդ որում, հրեղեն ձիերի ձևերում (առանձնակի ուշագրավ են խորհրդանշող վարդյակները ձիերի ոտքերի վրա) որոշակի դրսևորվում են ինչպես վաղ միջնադարյան հայկական պատկերաքանդակների (Մրեն), այնպես էլ սասանյան քանդակագործության և է՛լ ավելի հին դարերից եկող ավանդույթները։ Սակայն այս ամենի հետ միասին ավետարանային կերպարների և սրբաքանդակների մի մասը սերտորեն առնչվում է Արծրունյաց իշխանների, թագավորական տան անդամների և բուն տաճարի սիմվոլիկ պաշտպանության հասկացողության հետ։ Վերը տեսանք, թե ինչպիսի տեղ էին գրավում հեթանոսական ավանդույթներով լի պահպանիչ խորհրդանշանները, որոնք դրսևորվում են տաճարի բոլոր ճակատներում՝ ամեհի գազանների գլուխների ձևով։ Սակայն քրիստոնեությունը, սրբագործելով նրանց, բնավ էլ չհրաժարվեց իր ավանդական պահպանիչ սիմվոլներից (հրեշտակներ, սրբեր, խաչեր և այլն), հանգամանք, որի ցայտուն օրինակը տեսնում ենք արևմտյան ճակատում, որտեղ Գագիկ արքային պահպանում են թե՛ հնավանդ, դարերի խորքից եկող սիմվոլները, և թե՛ քրիստոնեության խորհրդանշանները՝ ճակատի նկրային մասերում հիանալի պատկերված սերովբեները, որոնց թռչնաթևերը ծածկված են վաղ միջնադարից եկող բաց, աչալուրջ աչքերով (նմբատ)։

Այս առումով պատահական չէ բնավ չորս ավետարանիչների ֆիգուրների հանդես գալը տաճարի չորս ճակատոնապատերի վրա, պատկերված ամբողջ հասակով մեկ (նկ. 62, 63, 64)։

Ավետարանիչների պատկերումը կառուցվածքների չորս ճակատների վրա լավ հայտնի էր դեռևս վաղ միջնադարում (Սիսավան), որտեղ նրանց կիսանդրիները պատկերված էին թմբուկի քիվի վրա՝ խորհրդանշելով աստծո խոսքի տարածումը երկրի չորս կողմերում։ Աղթամարում ավետարանիչները պատկերված են ճիշտ համանման և առանձին մանրամասնություններ են միայն տարբերում նրանց։ Պահպանվել է միայն մեկ արձանագրություն հյուսիսային կողմի ճակատոնապատի վրա պատկերված ավետարանիչի գլխի

ձախ կողմում, որից պարզ է դառնում, որ այս տեղ ներկայացված է եղել Մարկոսը (նկ. 63)։ Մակագրության մնացորդներ են պահպանվել նաև արևմտյան ճակատի ավետարանիչի գլխի ձախ կողմում։ Ճիշտ համանման մի ֆիգուր էլ տեսնում ենք հարավային ճակատոնապատի վրա, որտեղ ևս ձախ ձեռքով, հագուստի տակից նա բռնել է Սուրբ գիրքը։ Արևելյան ճակատում Ավետարանը դրված է ձախ թևի բազուկի վրա և պահվում է աջ ձեռքի մատներով։ Անհրաժեշտ է նշել, որ բոլոր ֆիգուրներն էլ գրավում են որմածքի երեք շարք բարձրություն և բացի հյուսիսային ճակատի վրա պատկերված Մարկոսի ֆիգուրից, բոլորի գլուխները էլ գտնվում են ճակատոնապատների քիվերի հատման կետերում։

Ըստ Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանի, արևելյան ճակատում անմորուս, երիտասարդ ավետարանիչը, հավանաբար, Հովհաննեսն է, արևմտյան ճակատում պատկերված է Մատթեոսը, իսկ հարավային ճակատում՝ Ղուկասը։ Պատկերագրական տեսակետից բոլոր ավետարանիչներն էլ շատ մոտ են միմյանց, հատկապես նման են հագուստները, բոլորն էլ ձախ ձեռքում հագուստի տակից բռնել են Սուրբ գիրքը։ Բացառություն է կազմում միայն արևելյան ճակատում պատկերված Հովհաննեսը, որը բաց ձեռքով է բռնել Ս. գիրքը, ընդ որում վերջինիս վրա քանդակված է շրջանակի մեջ առնված հավասարաթև մի խաչ։ Հյուսիսային ճակատում պատկերված ավետարանիչի մարմնի վերին մասը խիստ հողմահարված է, իսկ աջ թևի բազկի դուրս եկող մասը, որը պարզապես մնում է օդում կախված և չի շարունակվում, ակնհայտորեն վկայում է որմածքի ինչ-որ փոփոխությունների մասին։ Բացառված չէ, որ ճակատոնապատի եռանկյունաձև վերջավորության բոլոր երեք քարերն էլ, ինչպես նշվեց, հետագայի գործ են և կերտվել են այն ժամանակ, երբ վերակառուցվել է այս մասի ծածկը։

Սրբերի ֆիգուրների, որպես քրիստոնեական կրոնի պահպանիչ ուժերի հանդես գալն ակնհայտ է նաև հյուսիսային ճակատում Աշոտ Արծրունու և նրանից ձախ պատկերված ավանդական հերոսի բարձրաքանդակների երկու կողմերում (նկ. 65)։

Ձախակողմյան երկու սրբերի ֆիգուրները, ինչպես և աջ կողմում, Աշոտ Արծրունու ֆիգուրից ոչ հեռու գտնվող սրբի ֆիգուրը ոչ մի կապ չունեն Արծրունիներին ներկայացնող այս կոմպոզիցիայից համապատասխանաբար ձախ և աջ կողմերում տեղավորված Սամսոնի և Ադամ ու Նվայի սյուժեների հետ։

Այս հանգամանքն ակնհայտորեն վկայում է քանդակագործի ցանկության մասին հնավանդ, ավանդույթներով և հին հավատալիքներով շրջարշված խորհրդանշանները պարփակել, սահմանազատել եկեղեցուն հաճելի քրիստոնեական հավատի պահպանիչ խորհրդանշաններով, մի բան, որը միանգամայն տրամաբանական էր մահացած իշխանի փրկության աղոթքի միջնադարյան հասկացողության պայմաններում։

Թերևս այս նույն պատկերացման հետ է առնչվում նաև հարավային ճակատում անհայտ նահատակ Արծրունուն դեպի Քրիստոսն առաջնորդող հրեշտակի պատկերաքանդակը։ Հրեշտակների ֆիգուրները, որոնք կարծես հովանի են անում, առաջնորդում, պահպանում և ուղղություն ցույց տալիս դեպի երկնային տիրակալները գրնացող մարդկանց, լավ հայտնի է միջնադարյան կիտիտորական կոմպոզիցիաներում։ Այդ տեսնում ենք և՛ Պեմզաշենում, և՛ IX—X դարերի սահմանագծում՝ Օղուզլիում։ Երկու դեպքում էլ հրեշտակները սավառնում են օդում, ճախրում մարդկանց գլխավերևում։ Այստեղ, Աղթամարում, հրեշտակը կանգնած է նույն հարթության վրա, ինչ հարթության վրա էլ գտնվում են և՛ Քրիստոսը, և՛ դեպի այն քայլող մի ինչ-որ շատ նշանավոր, սրբերի շարքը դասված, թերևս նահատակ, անշուշտ հոգևորականների դասին պատկանող Արծրունի, որն իր պարզած ձեռքերի մեջ Քրիստոսին է մատուցում մի ինչ-որ տափակ, ուղղանկյուն առարկա, մասնատուփ կամ ձեռագիր ավետարան, ճիշտ այնպես, ինչպես արևմտյան ճակատում Գագիկ Արծրունին նույն Քրիստոսին էր պարզում իր կառուցած տաճարի մանրակերտը։ Մեծ հմտությամբ է մշակված հրեշտակի ֆիգուրը։ Կարելի է համարձակ այն դասել Աղթամարի ամենահաջող պատկերաքանդակների թվին, այնքան ներդաշնակ են մշակված նրա մարմնի մասերը, այնքան հաջող են ընտրված թռչնաթևերը, նրա ձեռքերի շարժումները, ընդ որում անմոռաց տպավորություն է թողնում դեմքը, լի ուիրով և հանդարտությամբ (նկ. 18, 20)։

Այս ֆիգուրներից աջ, բազմանիստ ելուստի նիստերին պատկերված են գահերի վրա նստած

Քրիստոսն ու Աստվածամայրը։ Ե՛վ նրանց ֆիգուրների պատկերագրությունը, և՛ գահերի ձևերը հայտնի են միջնադարյան արվեստում։ Տարակույս չի կարող լինել, որ Քրիստոսի և Աստվածամոր ֆիգուրներն այստեղ առնչվում են Արծրունիների աստվածասիրության և աղոթքի ընդհանուր թեմայի հետ, և նրանց տեղաբաշխումը հարթավային ճակատի կենտրոնական ելուստի ձախակողմում, Գագիկ Թագավորի վերնահարկի մուտքից ոչ հեռու, անշուշտ, չէր կարող պատահական լինել։

Սրբաքանդակներից մեզ մնաց անդրադառնալ մեդալիոնների մեջ պատկերված մարգարեներին և սրբերին, Աղթամարի այս կարգի ամենատարածված պատկերաքանդակներին, որոնց կարելի է հանդիպել բացի արևմտյանից, տաճարի բոլոր ճակատներում։ Նշվեց արդեն, որ այս մեդալիոնները, ըստ էության, լրացնում են գլխավոր գոտին, ի մի բերում այն որմածքի երեք շարքի սահմաններում և հիմնականում տեղավորված են այնտեղ, որտեղ բարձրաքանդակները չեն բարձրանում երկու շարքի սահմաններից։ Նշվեց նաև, որ այնտեղ եղած մակագրությունները, արված ուշ շրջանում, համարյա թե ամենուր պատահական բնույթ ունեն և ոչ մի կերպ չեն կապվում (բացի ստանձին բացառություններից) հիմնական սյուժեների հետ։

Պատկերագրական տեսակետից մեդալիոնների մեջ տեղավորված բարձրաքանդակները իրոք միօրինակ են, և եզակի դեպքերում միայն կարելի է նշել այս կամ այն պատկերաքանդակի շեղումն ընդհանուր կանոնիկ ձևերից։ Նրանք բոլորն էլ ունեն լուսապսակներ և ձեռքերը բարձրացված են մինչև կուրծքը։ Շատ տեղերում երևում է միայն մի ձեռքը, օրհնելու պատրաստ դրությամբ։

Կոմպոզիցիոն տեսակետից այս մեդալիոնները կազմում են մի եզրաշար, որը կարծես շրջանցում է տաճարը, գլխավոր գոտու վերին մասում լրացնում, ամբողջացնում այն։ Իմաստաբանական տեսակետից մեդալիոնների մեջ պարփակված սրբերն ու մարգարեները, ըստ էության, ունեն պահպանիչ նշանակություն՝ կոչված պաշտպանելու և պահպանելու տաճարն ամբողջությամբ։ Այն տպավորությունն է ստացվում, որ մշակելով, ըստ էության, աշխարհիկ իմաստ ունեցող իր համակարգը, փառաբանելով Արծրունյաց իշխանությունը, տոհմն ընդհանրապես, Մանուելը որոշ վիջում է արել կրոնավորներին, եկեղեցական իշխանություններին, տեղավորել սրբաքանդակներ ամենատարբեր տեղերում, ընդ որում տեղավորել նրանց ոչ թե գլխավոր գոտու մեջ, այլ նրա սահմանագծում։

Թերևս այս սկզբունքներն են, որ ելակետ են ծառայել մեդալիոնների մեջ տեղավորված պատկերաքանդակների մշակման համար, որոնք ուշանձին վերցրած հազիվ թե որևէ հետաքրքրություն ներկայացնին, սակայն որպես մեկ միասնական ամբողջություն մեծապես նպաստում են գլխավոր գոտու արտահայտչականության գործին, միաժամանակ չեզոք մնալով սյուժեների իմաստաբանության հարցում։

Ամփոփելով տաճարի պատկերագրական համակարգում տեղ գրավող սրբապատկերների վերլուծությունը, կարող ենք ասել, որ Աղթամարում նրանց օգտագործումը չի սահմանափակվել կանոնիկ ձևերի շրջանակներում։ Չնայած ավանդական հագուստներին և որոշ չափով միօրինակ լուծումներին, Մանուելին հաջողվել է ստեղծել տպավորիչ հանգույցներ (ճակատոնապատերի վրա ավետարանիչների մեծ ֆիգուրների տեղաբաշխման շնորհիվ), սրբապատկերները միահյուսել գլխավոր գոտու սյուժեների հետ, նրանց զգալի մասը մեկնաբանելով որպես պահպանիչ խորհրդանշաններ։ Եթե որոշ դեպքերում նրանք սրբերի ամբողջական ֆիգուրներ են և հովանի են անում կամ պահպանում այս կամ այն նշանավոր իշխանին, ապա ավելի լայն առումով նրանք մեդալիոնների մեջ պարփակված սրբաքանդակներ են, որոնք միօրինակ ձևով շրջանցում են տաճարն ամբողջությամբ և լրացնում գոտին որպես մեկ կոմպոզիցիոն ամբողջություն։

Գլուխ երկրորդ

ՊԱՀՊԱՆԻՉ ԽՈՐՀՐԴԱՆՇԱՆՆԵՐԻ ԳՈՏԻ

Աղթամարի պատկերաքանդակների մեջ յուրովի տեղ ունի հիմնական գոտու և խաղողի որթագալարի գոտու միջև, ներքևից հաշված հինգերորդ շարքի վրա տեղավորված կենդանաքանդակների գոտին, որն իր ձևերով եզակի երևույթ է ներկայացնում ամբողջ հայ քանդակագործության պատմության մեջ առհասարակ և այդ տեսակետից էլ արժանի է առանձնակի ուշադրության։ Եվ, իսկապես, եթե V—VII դդ. հուշարձանների վրա հանդիպող պատկերաքանդակները որոշ առումով կարող են դիտվել որպես նախատիպեր Աղթամարի թե՛ հիմնական գոտու և թե՛ որթագալարի պատկերաքանդակների ձևերի համար, ապա նման ուժեղ ելուստ ունեցող քանդակաշարեր չենք տեսնում վաղ շրջանի հուշարձաններում։ Այս պայմաններում բնավ էլ չպետք է զարմանալ, որ ուսումնասիրողները բազմաթիվ իրարամերժ կարծիքներ են հայտնել նման պատկերաքանդակների ծագման ու նշանակության մասին, և Աղթամարի ոչ մի զարդաձև այնքան վիճելի չի առաջացրել, ինչպես մեզ հետաքրքրող այս գոտին (նկ. 1, 2)։

Աղթամարի պատկերաքանդակներից առավել շատ են տուժել հատկապես այս գոտին կազմող կենդանաքանդակները։ Բանն այն է, որ ունենալով խիստ ուժեղ ելուստ, նրանք առավել շատ էին ենթակա հողմահարման և բացի այդ, բարբարոս մարդկանց համար, հատկապես թուրքական տիրապետության պայմաններում, կենդանաքանդակները դարձել էին հրաձգային վարժությունների և միտումնավոր ոչնչացման նշանակետ և պատահական չէ բնավ, որ շատ քանդակներ այնքան են ջարդված, որ հաճախ դժվար է լինում որոշել, թե այդտեղ ինչ է եղել պատկերված։

Բարեբախտաբար, դեռևս 1912 թ. նրանց տեղում հանգամանորեն նկարագրել է Հովսեփ Օրբելին և որոշ դեպքերում այդ նկարագրություններն այժմ ստանում են սկզբնաղբյուրի նշանակություն։

Ոչ պակաս կարևոր են նաև նույն տարիներին Ե. Լալայանի գիտարշավի ժամանակ կատարված լուսանկարները։ Վերջիններիս համեմատությունը մեր օրերում կատարված լուսանկարների հետ հաստատում է նշված քանդակների անխնա ոչնչացման փաստը։

Սակայն նրանք այդ դրությամբ ևս արտակարգ տպավորիչ են, արտակարգ հետաքրքիր։ Եվ եթե դրան ավելացնենք, որ ժամանակին նրանք ներկված են եղել վառ, հստակ գույներով, որոշ տեղերում կենդանիների աչքերը, հին ուրարտական քանդակագործության ավանդույթների համաձայն, դրվագված են եղել կապտավուն չնարակով ծածկված խեցիներով, ապա պարզ կդառնա, թե ինչպիսի ուշագրավ հանգույցներ են առաջացրել նրանք հարթ, ոչնչով չծանրաբեռնված պատի ֆոնի վրա։ Այս վերջին հանգամանքը անշուշտ պատահական չէր (նկ. 58)։

Մանուելը այս գոտին միտումնավոր տեղավորել է երկու հիմնական գոտիների միջև ընկած հարթ տարածության վրա և այդտեղից հեռացրել ամեն մի երկրորդական մանրամասն։ Այդ պայմաններում էական նշանակություն են ստանում լուսաստվերային այն հակադրությունները, որոնք ստեղծում էին կենդանաքանդակները, երբ վերին-կողային լուսավորության ժամանակ նրանց դեպի ներքև իջնող ուժեղ ստվերները ձգգվում էին կառուցվածքի համարյա ամբողջ բարձրությամբ և արևի շարժման հետ միասին, փոխելով իրենց ուղղությունները, ամեն անգամ նոր երանգ, նոր տեսք էին տալիս տաճարի ճակատներին։ Մեզ հետաքրքրող գոտին կազմված է ընդամենը քառասուներկու կենդանաքանդակներից, որոնք տաճարի ճակատների վրա տեղաբաշխված են հետևյալ կերպ։ Նրանցից երկուսը գտնվում են արևմտյան ճակատի վրա, 8-ը՝ արևելյան ճակատի վերին մասում, 15-ը՝ հարավային ճակատի վրա, իսկ 17-ը՝ տաճարի հյուսիսային կողմում։ Բարձրաքանդակները զգալիորեն տարբերվում են միմյանցից նաև կատարողական արվեստով։ Հ. Օրբելին գրում է. «Այս շարքի քառասուներկու ֆիգուրներից ինը թեև ուժեղ կերպով դուրս են գալիս պատի հարթությունից, բայց և այնպես ունեն հարթային մշակում, տասնչորսը գլխաքանդակներ են, մշակված կլոր քանդակի սկզբունքով, և նույնպես ուժեղ կերպով դուրս են գալիս պատի հարթությունից, իսկ հինգ դեպքում ունենք

պրոտոմներ, որոնք կարծես դուրս են գալիս պատի հարթությունից և, վերջապես, տասներեք դեպքում՝ գազանների և թռչունների համարյա թե կլոր քանդակներ (գորելեֆներ), որոնք միայն մի եզրով են կպած պատի հարթությանը»[1]։

Պատկերաքանդակների դասավորության հետազոտությունը հնարավորություն է տալիս որոշակի նշելու, որ վերջիններս տեղաբաշխված են մի որոշակի օրինաչափության հիման վրա, թեև առանձին դեպքում առկա են սիմետրիկ դասավորության չնչին խախտումներ։ Ուշագրավ է նաև այն, որ պատկերաքանդակներն ընդհանրապես տեղաբաշխված են միմյանցից համարյա հավասար հեռավորության վրա և միայն արևելյան ճակատում է, որ նրանք ավելի խիտ դասավորություն ունեն։

Ի տարբերություն տեղաբաշխման մեջ նըշմարվող այս օրինաչափության, դժվար է նման բան տեսնել պատկերաքանդակների թեմատիկայի և կատարման տեխնիկայի բնագավառում։ Քանդակագործները լիովին ազատ են եղել և ոչինչ չի կաշկանդել նրանց ստեղծագործական որոնումները։ 42 պատկերաքանդակների մեջ տեսնում ենք շուրջ երկու տասնյակ տարբեր թեմաներ, որն ինքնին արդեն կանխորոշում էր բարձրաքանդակների բազմազանությունն ու քանդակագործների ձգտումը խուսափելու որևէ կրկնողությունից[2]։

Սակայն դրա հետ միասին առկա է որոշակի նախասիրություն դեպի առանձին թեմաները։ Այսպես, եթե մուֆլոնը, հովազը, եղջերուն, վայրի այծը հանդիպում են վեց անգամ, արծիվը՝ հինգ, իսկ ձին՝ չորս անգամ, ապա քիչ չեն այնպիսիները (ձուկ, աղվես, եգիպտահավ և այլն), որոնք առկա են մեկական օրինակներով։ Մյուս կողմից, դժվար չէ նկատել քանդակագործների ձգտումը՝ համանման թեմաները տեղաբաշխել միմյանցից զգալի հեռավորության վրա։

Ոչ պակաս բազմազանություն է նկատվում նաև կատարողական տեսակետից։ Այսպես, այն հանգամանքը, որ այստեղ առկա են չորս, միմյանցից զգալիորեն տարբերվող ձևեր (հարթաքանդակներ, ուժեղ ելուստ ունեցող գլուխներ, պրոտոմներ և կլոր քանդակներ, որոնք իրենց ետևի մասով են միայն հպվում պատի որմածքին), ինքնին բերում է բարձրաքանդակների ձևվերի զգալի տարբերությանը։ Նույնիսկ սյուժեների կրկնողության պայմաններում առկա է վարպետների ձգտումը՝ խուսափել կրկնողություններից, հասնել պատկերվող թեմաների տարբեր հնչողությունների։ Այդ մասին են վկայում քարայծերի կամ հովազների ներկայացման ձևերը։ Մի դեպքում նրանք պատկերված են որպես հարթաքանդակներ (քարայծեր), մեկ այլ դեպքում առկա հն միայն նրանց գլուխները կամ մարմնի առջևի մասերը (պրոտոմներ)։ Բացառված չէ, որ մի շարք խիստ եղծված օրինակներ ի սկզբանե կլոր քանդակներ էին, որոնք միայն իրենց ետևի մասով էին միանում պատի որմածքի հետ։

Թվում է, որ մշակման այս ազատությունն է հենց, որ հասցրել է գոտու այնքան ուշագրավ ձևվերին, երբ դիտողի առջև ամեն անգամ նորանոր, անսպասելի կերպարներ են բացվում և միմյանց հաջորդում այնքան տարբեր, այնքան հետաքրքիր քանդակներ։ Այս հանգամանքն է, որ վերացրել է ամեն մի չորություն և նույնիսկ համանման թեմատիկա ունեցող քանդակները տարբեր ճակատներում, տարբեր շրջապատի և դասավորության պայմաններում ընկալվում են որպես միանգամայն նոր, մինչ այդ անհայտ ձևեր։

Ելնելով հիմնականում Հ. Օրբելու կողմից կազմած նկարագրություններից և համեմատելով նրա տվյալները մեզ հասած լուսանկարների հետ, կազմել ենք մեզ հետաքրքրող քանդակաշարի պատկերագրական ցուցակը։

Արևմտյան ճակատ.

1. Մուֆլոնի գլուխ (հյուսիսային կողմում)
2. Հովազի գլուխ (հարավային կողմում)

Արևելյան ճակատ (թվարկումը՝ ճարավից դեպի հյուսիս)

1. Վայրի ոչխարի պրոտոմ
2. Մուֆլոնի պրոտոմ
3. Վիշապի գլուխ մարմնի առաջամասի հետ
4. Ցուլի գլուխ
5. Հովազի գլուխ
6. Արջի գլուխ
7. Հովազի պրոտոմ
8. Ձիու գլուխ

Հարավային ճակատ (ըստ ճիստերի, արևմուտքից արևելք)

1. Արծիվ, ինչ որ կենդանի, աղվես, եղջերու
4. Կապիկ

---

[1] И. А. Орбели, նշվ. աշխ., էջ 188։

[2] Նույն տեղում, էջ 191։



5. Արծիվ
7. Առյուծ
9. Սիրամարդ
11. Վայրի քարայծ
12. Եղնիկ, արծիվ
13. Մարդու գլուխ
19. Եգիպտահավ
21. Հովազ, վիշապ

Հյուսիսային նակատ (նիստերի հաջորդականությամբ արևմուտքից արևելք)

1. Աքաղաղ կամ փասիան, ինչ որ կենդանի, արծիվ
4. Վայրի ոչխար
6. Արջի գլուխ
9. Հավալուսն
10. Եղջերուի կամ ցուլի գլուխ
11. Եղջերուի գլուխ
12. Զկներ, կապիկ, առյուծ
13. Վայրի քարայծ
16. Ինչ որ կենդանի
17. Ձիու գլուխ
19. Ձիու գլուխ
21. Ձիու գլուխ, արծիվ

* * *

Դառնանք այժմ մեզ հետաքրքրող գոտու պատկերաքանդակների տեղաբաշխման և կատարման հետ առնչվող մի քանի հարցերի։

Դժվար չէ տեսնել, որ արևելյան ճակատի ուժեղ ելուստ ունեցող պատկերաքանդակների շարքն առավել ամբողջականն է տաճարում և ոչ մի տեղ չենք տեսնում քանդակների նման միատեսակ, համախմբված դասավորություն։ Եթե մյուս ճակատներում ծավալային ձևերի խիստ մասնատվածության պայմաններում կենդանաքանդակները թողնում են առանձին, լուսաստվերային ուժեղ հակադրություններով օժտված հանդույցների տպավորություն, ապա այստեղ քանդակների համեմատաբար մոտ դասավորությունը մեծապես նպաստում է նրանց որպես գոտի ընկալվելուն և ամբողջ ճակատը ստացվում է մասնատված երեք ուժեղ, խիստ որոշակի գոտիների միջոցով։ Կենդանաքանդակների գոտու նման շեշտումը, անշուշտ, պատահական չէր։ Բանն այն է, որ ի տարբերություն մյուս ճակատների, որտեղ որթագալարի գոտին մեծ նշանակություն ունի ճակատների զգալիորեն մասնատված ծավալների միավորման հարցում, արևելյան ճակատում ինքը՝ որթագալարի գոտին է մասնատված։ Այստեղ նրա ամբողջ կենտրոնական մասը, որտեղ պատկերված է Գագիկ արքայի և նրա որդիների խնջույքի տեսարանը, զգալիորեն բարձրացված է վեր և տեղ է տալել խորշերի պսակների վրա, մի բան, որն էապես խախտել է որթագալարի ամբողջությունն ընդհանրապես և ճակատի հորիզոնական միասնականությունը՝ մասնավորապես։ Թվում է, որ հենց այս անջատումն էլ կանխելու նպատակով է, որ Մանուելը այդքան ուժեղացրել է այստեղ կենդանաքանդակների գոտին և այնքան մեծ տեղ տվել նրան։ Ճիշտ է, այս ամենից հետո արևելյան ճակատը ստացվել է զգալիորեն ծանրաբեռնված և այստեղ չկա արևմտյան ճակատի պարզ ու հստակ համակարգը, սակայն չի կարելի չնկատել, որ երկու ուժեղ գոտիները իսկապես որ ամուր կերպով գոտկում են ճակատը, իսկ խորշերի պսակներն էլ հուսալի պատվանդան հանդիսանում Գագիկի և նրա որդիների խնջույքի տեսարանի համար։

Դիտենք այժմ տաճարի ընդերկայնական ճակատները գոտկող հատվածները։

Մեզ հետաքրքրող և ընդհանրապես ուժեղ ելուստ ունեցող այս գոտում առկա են ինը հարթաքանդակ, որոնցից 7-ը տեղավորված են հարավային ճակատում և միայն երկուսը՝ հյուսիսային ճակատի վրա։

Խիստ դժվար է այժմ ասել, թե ինչու են այս գոտում տեղ գտել հարթաքանդակներն առհասարակ, թեև այդ բանն, անշուշտ, պատահական չէր կարող լինել։ Բացառված չէ, որ այստեղ նշանակություն է ունեցել ստատիկ պատկերաքանդակներից կազմված այս գոտուն որոշ դինամիկա հաղորդելու ցանկությունը, մի բան, որը եթե չէր նկատվելու կողային ճակատներում, էական նշանակություն էր ստանում երկայնական ճակատներում։

Այս հարթաքանդակները համարյա թե բոլորն էլ շարժվում են արևմուտքից արևելք, համահընչուն այն ընդհանուր շարժմանը, որն առկա է բոլոր գոտիներում ընդհանրապես։ Թվում է, որ այդ շարժման հետ է կապված նաև հարթաքանդակների թեմատիկան։ Այստեղ պատկերված կենդանիները (եղջերու, քարայծ, սիրամարգ, հավալուսն, եգիպտահավ) առավել հարմար էին դիտվել հենց այդ շարժումը արտահայտելու համար։

Ոչ պակաս ուշագրավ է նրանց տեղաբաշ-

խումբ, երբ 9 հարթաքանդակից 7-ը տեղավորված են հարթավային ճակատի վրա։ Նման մոտեցումը, անշուշտ, պատահական չէր։ Համարյա միշտ լավ լուսավորված հարթաքանդակներն այստեղ իրենց արտահայտչականությամբ բնավ չէին զիջում մյուս կենդանաքանդակներին և որոշ աշխուժություն էին մտցնում հիմնականում միօրինակ տեխնիկայով մշակված այս գոտու ձևերում։

Հարթաքանդակները որպես կանոն տեղավորված են կամ պատերի հարթ հատվածների վրա և կամ հարևան ծավալներով պարփակված խոր ընկած տեղերում։ Մինչդեռ հուշարձանի ամենավեր գտնվող հատվածներում և հատկապես անկյունագծային դասավորություն ունեցող աշտարակների դուրս եկող մասերի վրա չկա և ոչ մի հարթաքանդակային տեխնիկայով կատարված պատկերաքանդակ։

Այսպես, հարավային ճակատի արևմտյան և արևելյան բավական ընդարձակ հարթ տարածությունների վրա պատկերված են արծվի, քարայծի, ինչ-որ մեծ թռչունի հարթաքանդակներ, իսկ թագավորական գահավորակը տանող մուտքերի երկու կողմերում դարձյալ բավական ընդարձակ հարթության վրա տեղ են գտել եղջերուի և արծվի հարթության վրա տեղ են գտել եղջերուի և արծվի նույն ճակատի վրա գտնվող մյուս հարթաքանդակները տեղավորված են անկյունագծային դասավորություն ունեցող աշտարականման ելուստների խոր ընկած մասերում, ճիշտ այնպես, ինչպես տեսնում ենք այդ հյուսիսային ճակատում, որտեղ հարթաքանդակները տեղավորված են միայն և միայն նման խոր ներս ընկած հատվածներում։ Պատահակա՞ն էր այս ամենը։ Անշուշտ՝ ոչ։ Հարթ մակերեսի վրա հարթաքանդակների տեղաբաշխումը միանգամայն տրամաբանական է և հասկանալի։ Քանդակագործը պարզապես չի ցանկացել խախտել ընդհանուր կոմպոզիցիան, լուսաստվերային ուժեղ հանգույցներ ստեղծել առանց այն էլ լավ դիտվող տեղերում։ Դրա հետ միասին թվում է, որ տրամաբանական է նաև հարթաքանդակների տեղաբաշխումը հարևան, դուրս ցցված ծավալների հետևանքով ստեղծված խորշերի մեջ։ Այնտեղ ուժեղ ելուստ ունեցող պատկերաքանդակները, իրոք որ, չէին կարդացվի և մեծ մասամբ գտնվելով ստվերի մեջ, կկորցնեին իրենց հատկանիշների արտահայտչականությունը։ Այլ բան է, երբ ուժեղ ելուստ ունեցող քանդակները տեղավորված են արտաքին ճակատների բևեռկուն հատվածների ելուստների վրա։ Այդ դեպքում արևի շարժման ժամանակ անընդհատ փոխվում են սալիկների ուղղությունները, նրանք մեկ ծածկում են ավելի ցածր դասավորված պատկերաքանդակները, մեկ նպաստում նրանց առանձին մասերի կոնտրաստ լուսավորությանը, մեկ շարժվում են նիստի ամբողջ լայնությամբ, մեկ ծածկում նրա մի հատվածը միայն և այսպես շարունակ։

Ոչ պակաս ուշագրավ են այն պահերը, երբ արևն արդեն անցել է, նիստն ամբողջությամբ գտնվում է կիսաստվերային լուսավորության պայմաններում, սակայն ուժեղ ելուստ ունեցող քանդակները դեռևս ողողված են արևի վերջին ճառագայթներով և հիանալի դիտվում են մութ, ստվերածածկ ֆոնի վրա, ստեղծելով լուսաստվերային ուժեղ հակադրություններով լի հետաքրքիր հանգույցներ։ Արևի շարժման հետ միասին փոխվում են բազմանիստ աշտարակների և խաչաթևերի լուսավորության պայմանները, ամեն անգամ մի նոր հանգույց է լուսավորվում, մի նոր քանդակ շողշողում, որը քիչ անց ինքն է թաղվում կիսաստվերի մեջ, որպեսզի լույսի ճառագայթների տակ փայլի հաջորդ քանդակը, հաջորդ ռելիեֆը։

Նշենք միայն կոմպոզիցիոն մի քանի առանձնահատկություններ, որոնք բնորոշ են հատկապես ընդերկայնական ճակատներին։ Ամենից առաջ այդ այն է, որ կենդանաքանդակները դասավորված են համարյա հավասար հեռավորության վրա, նրանց միջև եղած տարածությունները սովորաբար չեն անցնում մեկ-երկու քարի լայնությունից, թեև որոշ անհամաչափություններ են նկատվում անկյունային աշտարակների նիստերի վրա տեղավորված պատկերաքանդակներում։

Այսպես, երբ հարավարևմտյան աշտարակաձև ելուստների նիստերը մշակված են պատի հարթությունից դգալիորեն դուրս եկող մի քանի քանդակներով, հարավարևելյան աշտարակաձև ելուստի վրա չկա ոչ մի քանդակ։ Թվում է, որ այս բանն, անշուշտ, պատահական չէր և կապված էր հենց այստեղ, ներքևի հիմնական գոտում տեղավորված Համագասպ և Սահակ Արծրունիների դիմաքանդակների և նրանց երկու կողմերում բարձրացող պահպանիչ գաղափարանշանային հարթաքանդակների հետ։ Կարելի է ենթա-

պրել, որ Մանուելը պարզապես չէր ցանկացել նրանց հակադրել ուժեղ կլուստ ունեցող զաղափարանշաններ, չշեղելու համար դիտողի ուշադրությունը այս բարդ, խիստ հետաքրքիր կոմպոզիցիայից։

Եվ միայն մեկ խորհրդանշան կա այստեղ, դա սուհղծվածային մարդու դիմաքանդակն է, տեղավորված ձախակողմյան խորհրդանշանների առանցքով։ Դժվար է որոշել, թե ինչ է այն արտահայտում, սակայն կասկած չի կարող լինել, որ այն ևս սերտորեն առնչվում է Սահակ և Համազասպ իշխանների հետ։

Մեզ հետաքրքրող գոտու առանձնահատկություններից է նաև այն, որ քանդակագործները միշտ էլ ձգտել են մշակել նոր և թարմ ձևեր, չկրկնելով մեկ անգամ արդեն օգտագործված մոտիվը։ Այսպես, ինչպիսի բազմազանություն է նկատվում եղջերուների և քարայծերի պատկերման ժամանակ։ Այստեղ տեսնում ենք և՛ վազող եղջերուներ, և՛ եղջյուրները մարմնի երկարությամբ ձգած, վեհորեն շարժվող քարայծերի հարթաքանդակներ, և՛ առանձին գլուխներ, որոնք պատի հարթությունից դուրս են գալիս ամեն անգամ մի նոր ձևով, ունեն եղջյուրների բնավ չկրկնվող ձևեր և այլն։ Ոչ պակաս ուշագրավ են պրոտոմները և կլոր քանդակները։ Հովազների և առյուծի խիստ առաջացող գլուխների հետ միասին եղել են նաև պատի հարթությունից առաջ վազող կլոր քանդակներ, որոնք պատի որմածքի հետ են միացել միայն իրենց հետևի մասով։ Իսկ ինչքան լքսպրեսիա կա վիշապ-օձերին պատկերող քանդակներում, որոնց գալարուն մարմինները կիսաշրջանաձև դուրս են գալիս պատի որմածքից և ավարտվում ահեղատեսիլ գլուխներով։

Եվ եթե սրան ավելացնենք, որ նրանք բոլորն էլ ներկված են եղել վառ, մաքուր գույներով, աչքերի սպիտակուցները ծածկված են եղել ջնարակած կապտավուն կամ սպիտակ խեցիներով, ապա պարզ կդառնա, թե ինչպիսի ուշագրավ պատկեր են ներկայացրել այն քանդակները, ինչպիսի անմոռաց տպավորություն թողել իրականում։

* * *

Աղթամարի կենդանաքանդակների այս գոտու մասին խոսել են բոլոր այն ուսումնասիրողները, որոնք այս կամ այն առիթով անդրադարձել են տաճարի բարձրաքանդակներին։ Այսպես, Ի. Ստրժիգովսկու կարծիքով, կենդանաքանդակները առնչվում են Միջագետքի և ուշ Հելլենիստական շրջանում մշակված ավանդույթների հետ և անմիջականորեն կապվում Խաբուլևի Ալեթարանի թեմաների հետ[3]։ Ս. Լինչը Աղթամարի այս բարձրաքանդակները համեմատում է ասորական քանդակների հետ[4], իսկ Գարեգին Լևոնյանը բնավ չանջատելով այս գոտին տաճարի մյուս պատկերաքանդակներից, գրում է, որ նրանք «պատի երեսից քիչ բարձր և գրեթե հարթ երեսով քանդակներ են»[5]։

Մեզ հետաքրքրող կենդանաքանդակներին անդրադարձել է նաև Գ. Գոյանը, որի կարծիքով, ինչպես տաճարի արևմտյան խաչաթևի վրա գտնվող դիմաքանդակները, այնպես էլ տաճարը շրջանցող այս կենդանաքանդակները ոչ այլ ինչ են, քան թատերական դիմակներ, որոնց առկայությունն էլ իբր հաստատում է այդ դարում վասպուրականում և հատկապես Աղթամարում հելլենիստական տիպի թատրոնի գոյությունը[6]։ Այս մտացածին տեսությունը վաղուց արդեն հերքված է հետազոտողների կողմից և ցույց է տրված Թովմա Արծրունու տեքստի ոչ ճիշտ մեկնաբանությունը Գ. Գոյանի կողմից։

Չբավարարվելով մարդկային «դիմակներ» հայտնագործելուց, նա մեզ հետաքրքրող գոտու մեջ դնում է նաև կենդանական թատերական դիմակներ, այդ շարքին դասելով այնտեղ պատկերված ղլխաքանդակները։ Դժվար չէ տեսնել, որ Գ. Գոյանի այս տեսությունը ևս պարզապես անհիմն է։

Կենդանաքանդակների այս գոտին իր վրա է բևեռել նաև Լ. Ա. Դուրնովոյի ուշադրությունը, որի կարծիքով, մեզ հետաքրքրող բարձրաքանդակները Աղթամարում ի հայտ են եկել... համարյա թե պատահաբար։ Նրա կարծիքով, երբ Գագիկ արքան քանդում է Կոտրոմ ամրոցը և քարերը տեղափոխում կղզի՝ տաճարը կառուցելու համար, ապա այնտեղ են բերվում նաև այդ նույն հեթանոսական ամրոցի պատերը զարդա-

---

[3] *J. Strzygowski*, Die Baukunst der Armenier und Europa, t. I, Wien, 1918, S. 451.

[4] *Х. Ф. Линч*, Армения, т. II, Тифлис, 1910.

[5] Գ. Լևոնյան, «Տեղեկագիր ՀՍՍՀ գրականության և արվեստի ինստիտուտի», 1937, № 2, էջ 255։

[6] *Г. И. Гоян*, Театр средневековой Армении, т. II, 1952, стр. 243.

րող պատկերաքանդակները և տեղավորվում նրանց նորակառույց տաճարի պատերի վրա[7]։ Նույն կարծիքին է նաև Աս. Մնացականյանը[8]։

Մեր կարծիքով, նման ենթադրության համար չկա և ոչ մի հիմք։ Այդ մասին, անշուշտ, կհիշատակեր Թովմա Արծրունին։ Պատմիչը հանգամանորեն նկարագրում է, թե ինչպես էին ստեղծվում այդ քանդակները։ Հայկական միջնադարյան ճարտարապետության մեջ բացակայում է հեթանոսական քանդակներ օգտագործելու ավանդույթը։ Ավելին, գոտու բարձրաքանդակներն իրենց ոճական առանձնահատկություններով առնչվում են տաճարի մյուս պատկերաքանդակների հետ, և կասկած չի մնում, որ նրանք ևս քանդակվել են այն նույն վարպետների կողմից, որոնք կերտել են տաճարի մյուս գոտիների պատկերաքանդակները։

Մեզ հետաքրքրող գոտուն է անդրադառնում նաև Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանը՝ Աղթամարի տաճարին նվիրված աշխատության մեջ։ Ի տարբերություն մյուս գոտիների, որոնց նա հանգամանորեն նկարագրում է և մանրամասն վերլուծում, այս գոտին նշված աշխատության մեջ համարյա չի նկարագրված և հեղինակը սահմանափակվում է նրա պատկերագրական նշանակության հարցերի շրջանակներով միայն։

Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանի կարծիքով, այստեղ պատկերված են դրախտի այն կենդանիները, որոնց անուններ է տվել Ադամը դեռևս դրախտում դտնվելու ժամանակ։ Վերը, արևելյան ճակատին նվիրված հատվածում մենք անդրադարձանք այս հարցերին և փորձեցինք ցույց տալ, որ այստեղ մեդալիոնի մեջ պատկերված աշխարհիկ մարդը ոչ մի կապ չունի Ադամի հետ, իսկ մակագրություններն էլ ավելացված են հետագայում։ Մյուս կողմից, այստեղ պատկերված կենդանաշարն ինքնին շատ հեռու է «դրախտի կենդանիներ» հասկացությունից։

Չի կարող տարակուսանք չառաջացնել այն հանգամանքը, որ Աղթամարի այս «դրախտում» չկա և ոչ մի ծառ ու ծաղիկ, մինչդեռ նրանից վեր տեղավորված որթատունկի գոտին ամբողջապես պարուրված է շքեղապարդ բուսական զարդարանքներով։ Ավելին, լավ հայտնի է, որ հայկական մանրանկարչության մեջ դրախտը պատկերվում է շքեղ այգու ձևով՝ այնտեղ աճող ամենաֆանտաստիկ բուսականությամբ հանդերձ, ընդ որում, այնտեղ սովորաբար բացակայում են կենդանիները։ Ուշ պակաս ուշագրավ է այն հանգամանքը, որ ճիշտ համանման պատկերաքանդակներով է մշակված տաճարի ինտերիերում Գագիկ Թագավորի գահավորակի բազրիքը, հանգամանք, որն ակնհայտորեն խոսում է պահպանիչ խորհրդանշանների և ոչ երբեք դրախտի կենդանիների մասին։

Ավելին, Աղթամարի տաճարը շրջանցող կենդանաքանդակների գոտու թեմատիկան ինքնին հեռու է դրախտի կենդանիների շարքերը պատկերելուց։ Բացի այն, որ այստեղ հատկապես շեշտված են գիշատիչ կենդանիները, նրանց թվում պատկերված են նաև մի շարք «ոչ մաքուր» կենդանիներ, որոնց հազիվ թե հնարավոր լինի դասել դրախտային կենդանիների շարքը։ Մենք նկատի ունենք այն վիշապ օձերին, որոնց պատկերաքանդակները առկա են և՛ հարավային, և՛ արևելյան ճակատներում։ Մյուս կողմից, անհասկանալի է մնում այն, թե ինչու նույն դրախտում պատկերված են զգալի քանակությամբ արծիվներ, հովազներ, քարայծեր և շատ այլ կենդանիներից չկա և ոչ մի «ներկայացուցիչ»։ Սակայն առավել անսպասելին դա մարդու դիմաքանդակի առկայությունն է այդ «դրախտի կենդանիների» շարքում (նկ. 80), մի բան, որն արմատական հակասության մեջ է այս տեսության հիմնական դրույթների հետ և ոչ մի կերպ չի կարող տեղավորվել այս գոտու «դրախտային» մեկնաբանության շրջանակներում։

Ահա այս առումով խիստ ուշագրավ են Հովսեփ Օրբելու դրույթները։ Հ. Օրբելին գրում է, որ մեզ հետաքրքրող գոտու «տիրապետող իդեան է թագավորական պալատի պատերի վրա իրականում կախված որսորդական ավարների պատկերումը»։ Եվ ապա «ոչ մի կերպ չպնդելով, որ Աղթամարի տաճարի պատերին կարող էին երբեվիցե իրական որսորդական ավարներ կախվել, ես լիովին համոզված եմ, որ պալատական դահլիճի այդ ավարները կարող էին սկզբնաղբյուր

[7] Л. А. Дурново, նշվ. աշխ., էջ 78։

[8] Ա. Շ. Մնացականյան. Նոր փորձ Աղթամարի վանքի որմնաքանդակների մեկնաբանության։ Հայաստանի մշակույթի և արվեստի պրոբլեմներին նվիրված հանրապետական հինգերորդ գիտական կոնֆերանս։ Զեկուցումների թեզեր, Երևան, 1982, էջ 150։

ծառայել տաճարի պատերի վրա համանման բարձրաքանդակներ տեղավորելու համար»[9]։ Հ. Օրբելու կարծիքով, պալատի պարդաձևերն են կրկնում թե՛ որթագալարի և թե՛ քիվերի վրա ձգվող կենդանավարդի գոտիները։ Ամփոփելով, նա գրում է, որ «ճարտարապետի խնդիրն էր նորակառույց տաճարի ձևերում հնարավորին չափ լրիվ դրսևորել պալատի դեկորատիվ հարդարանքը»[10]։ Այս ամենի հետ միասին Հ. Օրբելին դրում է, որ նույն տաճարի մեզ հետաքրքրող գոտում կան բարձրաքանդակներ, որոնց նախատիպերը չէին կարող ավարների շարքում լինել (ձկներ, կապիկներ, վիշապներ և այլն)։ Սակայն, ենթադրում է նա, չի կարելի բացառված համարել, որ այդ բարձրաքանդակների համար նախատիպեր են ծառայել նույն պալատի պատերը զարդարող այլևայլ նույնատիպ կենդանիներ ներկայացնող բարձրաքանդակներ և կամ, նույնիսկ նկարներ[11]։

Սակայն թվում է, այս հարցում այնքան մեծ են հակասությունները, որ դժվար է այդ ենթադրության պայմաններում նույնիսկ ընդունելի համարել «որսորդական ավարները պատկերող» այս բացատրությունը։

Իվ, իսկապես, ինչպես որսորդական ավարների շարքը կարող են դասվել վիշապը, կապիկը, ձին, սիրամարգը, ձկները և վերջապես... մարդու դլուխը, մի բան, որն առանձնապես արտառոց է հնչում «որսորդական» այս գոտում։ Հ. Օրբելին փորձում է այս ամենը բացատրել որպես «էպիկական որսի» պատկերում, սակայն նույնիսկ այս ենթադրությունը, որն այնքան հեռանում է պալատի պատերը զարդարող իրական որսի ավարների թեմաներից, չի կարող փրկել դրությունը, ինչպես և համոզիչ լինել այն դրույթը, որ պալատի ներքին հարդարանքի ձևերում «...միանգամայն տեղին կլինեին այլևայլ որսորդական ավարների շարքում նաև, «անմաքուր» կենդանիների որսի ավարները, ինչպես և ռազմական ավարը՝ թշնամու կտրած գլուխը»։ Նա գրում է. «տաճարի պատերի վրա որսորդական ավարների ընդօրինակման ժամանակ նրանց հետ միասին կարող էր ընդօրինակվել նաև ռազմական ավարը, թշնամու կտրած գլուխը, որն իսկապես կախված է եղել պալատի կամ դղյակի պատից»[12]։

Մեր կարծիքով, այս ամենն այնքան հեռու է միջնադարյան հայկական իրականությունից, որ բնավ չի կարող համոզիչ լինել։ Այն չի կարող հիմնավորվել ո՛չ հռոմեական զորավար Կրասոսի կտրված գլխի մասին եղած վկայությամբ, ո՛չ էլ դավաճան Մերուժան Արծրունու գլուխը կտրելու փաստով։ Այն, ինչ հնարավոր էր պատերազմի պահին, երբ կրքերը ծայրաստիճան բորբոքված են, չի կարելի ընդհանրացնել և տարածել խաղաղ պայմաններում և ենթադրել, որ հայոց թագավորն իր խնջույքի դահլիճի պատին կարող էր կախել թեկուզև իր ամենաոխերիմ թշնամու դլուխը։

Այդ խորթ էր հայ ժողովրդին և նման բան չէր կարող թույլ տալ նաև եկեղեցին։ Նույնիսկ նախաքրիստոնեական շրջանի քիչ թե շատ քաղաքակրթված և ոչ մի ազգ չէր կարող նման բան թույլատրել։

Պատերազմի պահին, կռվի թեժ ժամին թշնամու կտրած գլուխները որպես հաղթանշան տանելը բնորոշ էր և՛ հին դարերին և՛ միջնադարին։ Սակայն նրանց պահելը, հպարտությամբ ցուցադրելը տարիներ հետո յուրահատուկ էր միայն առավել հետամնաց ցեղերին և պատահական չէ, որ նման բան այսօր էլ կարելի է տեսնել Հարավային Ամերիկայի ամենահետամնաց բնիկների մոտ։

Այս հանգամանքներն են ահա, որ խիստ թեական են դարձնում «որսորդական» թեման և ստիպում Աղթամարի կենդանաքանդակների այս գոտու համար որոնել մի այլ բացատրություն։

* * *

Կենդանաքանդակների այս գոտին Հ. Օրբելին տարաբաշխում է նաև նրանց կատարման տեխնիկայի տեսակետից, ընդ որում, առանձնակի ուշադրություն է դարձնում առավել ուժեղ ելուստ ունեցող համարյա թե կլոր քանդակներին, որոնք, նրա կարծիքով, ոչ այլ ինչ են, քան տաճարը կառուցող ճարտարապետի կողմից պալատի ծածկի գերանների դուրս եկող մասերի ընդօրինակությունները, որոնք իրենց հերթին մշակվել են որպես կենդանիների գլուխներ։ Սա-

[9] Նույն տեղում, էջ 95։
[10] Նույն տեղում, էջ 203։
[11] Նույն տեղում, էջ 201։
[12] Նույն տեղում, էջ 195։

կայն բացառված չի համարում նաև ևս մեկ այլ տարբերակ, երբ պալատի առջև ձգվել է սյունասրահ, և մեզ հետաքրքրող քանդակները վերաբերում են սյունասրահը ծածկող գերանների մշակված ծայրերը կամ նրանց կրող սյուների կենդանակերպ խոյակները։ Քիչ հետո Հ. Օրբելին մեկ այլ ենթադրություն է անում, պատկերելով այդ ուժեղ ելուստ ունեցող բարձրաքանդակները որպես պալատի ծածկի ջրթափների ձևերի կրկնողության արդյունք։

Քննենք այս ենթադրություններն առանձին-առանձին։ Հայկական աշխարհիկ ճարտարապետության հուշարձանները մեզ հասել են խիստ վնասված, կիսակործան դրությամբ։ Սակայն նույնիսկ այս պայմաններում կարելի է որոշակի ասել, որ ոչ մի կառուցվածքում հայտնի չեն ծածկի գերանների ուժեղ ելուստներ ճակատային մասերում։ Նման բանի չենք հանդիպում ո՛չ Ամբերդում, ո՛չ Անիի պալատում և ո՛չ էլ որևէ այլ աշխարհիկ կառուցվածքում։ Ամենուրեք ծածկի գերանների համար պատի որմածքի մեջ թողնվում էին հատուկ անցքեր, և դրսից պատը միշտ էլ ունենում էր սրբատաշ, հարթ մակերես։ Նման բան չենք տեսնում նաև հայկական ժողովրդական ճարտարապետության մեջ, որտեղ օգտագործվող կոնստրուկտիվ ձևերն առանձնակի կոնսերվատիվ են և իրենց արմատներն ունեն դեռևս հայ ժողովրդի կազմավորման շրջանում մշակված ձևերում։ Այս կապակցությամբ խիստ բնորոշ է ժողովրդական բնակելի տան ծածկերի կոնստրուկտիվ մի առանձնահատկությունը։ Բանն այն է, որ որպես կանոն վարպետները խուսափում են ծածկի գերանները նույնիսկ պատերի վրա հենելուց և պատերի երկայնքով դրված սյուներն են, որ իրենց վրա են կրում ծածկից եկող հիմնական բեռը։ Կոնստրուկտիվ այս սիստեմն, անշուշտ, կապ ունի սեյսմիկ ուժերի դեմ մղվող դարավոր պայքարի ընթացքում մշակված ավանդների հետ, երբ պատերը փլչում էին երկրաշարժի հարվածներից, իսկ ծածկը, հենված ճկուն հենարանների վրա, մնում էր կանգուն։ Ոչ պակաս նշանակություն ունի այս հարցում նաև ժողովրդական բնակելի տների պատերը ճեղքված քարով և կալի շաղախով կառուցելու պրակտիկան, կոնստրուկտիվ մի ձև, որն, անշուշտ, չէր կարող իր վրա կրել հազարաշեն ծածկի մեծ բեռը։

Բնորոշ է, որ պալատական մոնումենտալ կառուցվածքներում, որտեղ պատերը հուսալի են, ամուր, վարպետները չեն վախեցել գերանները հենել անմիջապես պատերի վրա, նրանց համար ներսի կողմից հատուկ անցքեր պատրաստելով։

Դժվար է համաձայնել նաև Հ. Օրբելու մյուս ենթադրությանը՝ սյունասրահի առկայության տարբերակում։ Հայկական ժողովրդական բնակելի տան սյունասրահների կոնստրուկտիվ ձևերը չեն փոխվել դարերի ընթացքում և աչքի են ընկնում կառուցողական խիստ տրամաբանական լուծումներով։ Այստեղ, որպես կանոն, սյուների վրա դրված է պատին զուգահեռ մի հենծան, որի վրա էլ իրենց հերթին նստում են սյունասրահը ծածկող ոչ երկար և ոչ մեծ կտրվածք ունեցող գերանների ծայրերը։ Այդ գերանները ծածկում են ընդամենը 2—3 մ թռիչք և միանգամայն տրամաբանական են նրանց համեստ չափերը։ Կոնստրուկտիվ տեսակետից նրանք չէին կարող առաջ գալ և դրա կարիքը բնավ չկար։ Ինքնին հասկանալի է, որ նրանք չէին կարող խոյակի դեր կատարել սյուների համար։

Ամենից առաջ սյուների և այս գերանների միջև արկա էր հիմնական հենծանը և, բացի այդ, սյուները միշտ էլ շատ ավելի լայն քայլ ունեն, քան սրահը ծածկող այս փոքր հենծանները։ Այս ամենը բերում է այն եզրակացության, որ սյունասրահները ծածկող գերանների մշակված ծայրերը ևս չեն կարող նախատիպ լինել նման քանդակների համար։

Հայկական ճարտարապետության ավանդական ձևերից ավելի մոտ են ջրթափների ձևերը, մանավանդ որ աշխարհիկ, մոնումենտալ կառուցվածքներում իսկապես հայտնի են քարե ջրթափները, որոնք ունեն համեմատաբար ուժեղ ելուստներ։ Սակայն այդ ջրթափները որպես կանոն տեղավորված են լինում կառուցվածքի քիվի տակ, շենքի անկյուններում և երբեք չեն կազմում նման անընդհատ գոտի։ Մինչդեռ Աղթամարում թե՛ մեզ հետաքրքրող քանդակների տեղաբաշխումը և թե՛ նրանց ձևերը խիստ հեռու են առանձին կառուցվածքներում հանդիպող ջրթափների ձևերից և խիստ դժվար է պատկերացնել մի պալատական կառուցվածք, որ նման ուժեղ ելուստով ջրթափների գոտի ունենար։ Իսկ եթե սրան ավելացնենք, որ իրենց ձևերով ուժեղ ելուստ ունեցող այդ

քանդակները ներկայացնում են կենդանիների կլոր քանդակներ, հաճախ նստած կամ վազող դրությամբ և իրենց ետևի մասով միայն հպված շենքի որմածքին, ապա պարզ կդառնա, թե որքան հեռու են նրանք քարե ջրթափներից, որոնց պահպանված օրինակները համեմատաբար զգալի երկարություն ունեցող կիսախողովակներ են, մշակված միայն ճակատի կողմից։

Այսպիսով, դժվար չէ եզրակացնել, որ չի կարող ընդունելի լինել պալատական կառուցվածքի կոնստրուկտիվ ձևերի պարզ ընդօրինակման տեսությունը, ձևեր, որոնց աշխարհիկ-պալատական շենքերին վերագրելը ևս խիստ թեական է և բնավ չի հաստատվում ո՛չ իրականում պահպանված կառուցվածքներով և ո՛չ էլ այն ավանդական ձևերով, որոնք մեզ են հասել ժողովրդական ճարտարապետության կառուցողական պրակտիկայի շրջանակներում։

Սակայն այս ամենի հետ միասին միանգամայն իրավացի է Հ. Օրբելին, որը վճռականապես հերքում է մեզ հետաքրքրող կենդանաքանդակների այս գոտին «դրախտի կենդանիներ» համարող ամբողջ տեսությունը և դրա հետ միասին տաճարի արևելյան ճակատում պատկերված մարդուն Ադամի հետ նույնացնող կարծիքը։

Այսպիսով, պարզ է դառնում, որ Աղթամարի երկու հիմնական գոտիների միջև ձգվող կենդանաքանդակների այս գոտին չի կարող իր բացատրությունը գտնել ո՛չ «թատերական դիմակների», ո՛չ հնթանոսական քանդակների, ո՛չ քրիստոնեական գաղափարախոսության շրջանակներում և ո՛չ էլ համարվել աշխարհիկ, պալատական կառուցվածքների ձևերի պարզ ընդօրինակման արգասիք։ Այս պայմաններում, բնականաբար, հարց է առաջանում, ի՞նչ էր իրականում ներկայացնում այս գոտին և ի՞նչ հավատալիքների ու պատկերացումների հետ էին կապված տաճարի հովազների ու արջերի, առյուծների, վիշապների, եգների ու քարայծերի պատկերաքանդակները և ի՞նչ ճանապարհով են հնադարյան այդ կերպարները տեղ գտել քրիստոնեական տաճարի պատերի վրա։

Մեր ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ այստեղ մենք, ամենայն հավանականությամբ, գործ ունենք հնավանդ պատկերացումների հետ սերտորեն առնչվող պահպանիչ խորհրդանշանների հետ, որոնք այնքան խոր արմատներ ունեն ժողովրդական հավատալիքներում, որ չկորցրին իրենց նշանակությունը նաև տասնյակ դարեր հետո, և քրիստոնեությունը ստիպված էր նույնիսկ տեղ տալ նրանց իր տաճարների պատերի վրա։ Ժողովրդական այդ պատկերացումների ակունքները հասնում են մինչև նախնադարյան հասարակարգ, երբ կենդանական աշխարհի աստվածացումը փոխարինվում է տոտեմական հասկացողություններով և անտրոպոմորֆիզմի շրջանն անցնելուց հետո աստված-կենդանիներն էլ դառնում են մարդ-աստծո պաշտպաններ, տվյալ աստծո կենդանիներ։ Այսպես են հանդես գալիս խեթական և ուրարտական այն կոմպոզիցիաները, որտեղ մարդ-աստվածը պատկերված է ցուլերի կամ առյուծների մեջքին կանգնած, կամ վերջիններս երկու կողմից խոնարհվում են նրան։

Հիշենք ասորական և հին պարսկական տաճարների ու պալատների մուտքերը պաշտպանող հսկա թևավոր ցուլերին ու առյուծներին, խեթական առյուծներին ու արծիվներին, ուրարտական ցուլերին ու ֆանտաստիկ կենդանիներին, որոնք իրենց մեջ էին մարմնավորում առյուծի, ցուլի, արծվի հատկանիշները։ Անցնում են դարեր, փոխվում են կրոնները, սակայն ավանդական այս հասկացողությունները չեն մոռացվում։ Բարի, պահպանիչ էակների կերպարներով նրանք հանդես են գալիս բանահյուսության մեջ, տեղ գտնում նույնիսկ քրիստոնեական տաճարների պատերի վրա և հաշտ ու հանգիստ պատկերվում նույն քրիստոնեական եկեղեցին զարդարող կրոնական, ավետարանային խորհրդանշանների կողքին։ Ավելին, քրիստոնեությունն ինքը, ըստ էության, սրբագործեց այդ պահպանիչ էակներից հիմնականներին, և նրանք հանդես եկան որպես ավետարանիչների գաղափարանշաններ։ Հին արևելյան աստվածներին, աստվածացած թագավորներին զուգակցող ամեհի պաշտպան առյուծները (հիշենք խեթական և ուրարտական կոմպոզիցիաները) վերափոխվում են, հարմարեցվում կրոնադավանաբանական առասպելներին և այժմ այդ նույն առյուծներն են լիզում սրբերի, տվյալ դեպքում Դանիելի ոտքերը, իսկ արծիվը դառնում է Քրիստոսի գաղափարանիշը։

Առանձնակի ուշագրավ է այն հանգամանքը,

որ քրիստոնեական հավատալիքներում ավետարանիչները հանդես են գալիս ոչ միայն որպես Քրիստոսի հավատը աշխարհի չորս կողմը տարածողներ, այլև որպես եկեղեցու պահպանիչ սիմվոլներ։ Բացառված չէ, որ հատկապես այս իմաստն ունեն VII դարի Սիսավանի տաճարի թմբուկի քիվի վրա պատկերված ավետարանիչների կիսանդրիները և Աղթամարի տաճարի չորս ճակատներին պատկերված, ամբողջ հասակով կանգնած ավետարանիչների ֆիգուրները։

Դժբախտաբար, շատ քիչ բան է հասել մեր թվագրությանն անմիջապես նախորդող և նրանից հետո եկող մի քանի դարերի արվեստից։ Սակայն նույնիսկ այն, ինչ պահպանվել է, այն ինչ տեսնում ենք վաղ միջնադարում արդեն, ակնհայտորեն վկայում է, որ հին արևելյան արմատներ ունեցող այդ հասկացողությունները չէին մոռացվել բնավ և թեև ամեն մի պատմական շրջանում, համապատասխան նոր գաղափարախոսության և նոր պահանջների փոխվում էին կերպարները և արտահայտչական միջոցները, բայց և այնպես էությունը մնում էր նույնը, և ամեն դեպքում նրանք հանդես են գալիս որպես պահպանիչ գաղափարանշաններ։ Այնքան ուժեղ էին այդ հասկացողությունների արմատները, այնքան խորն էին նրանք մտել ժողովրդի պատկերացումների մեջ, որ քրիստոնեությունը ստիպված էր լռելյայն ընդունել նրանց։

Ահա այս ճանապարհով էլ IV դարի գործ հանդիսացող Աղցի Արշակունյաց թագավորական դամբարանի պատկերաքանդակների շարքում հանդես են գալիս քարայծն ու առյուծը, Ջրվեժում, առնվազն V դարում կառուցված միանավ, թաղածածկ եկեղեցու որմնախարիսխի աստիճանների վրա գալարուն օձերը, Երերուքի տաճարի մուտքերի բարավորների վրա, խայի հետ միասին՝ քարայծերն ու խոյերը, Զվարթնոցում՝ հսկայս թևատարած արծիվները։ Նույն պահպանիչ էականերն ենք տեսնում նաև որոշ կտիտորական կոմպոզիցիաներում, թեև պետք է նշել, որ այս տիպի հորինվածքներում որպես օրենք ներառնում էին քրիստոնեական ավետարանային գաղափարանշանները։ Այս պայմաններում առանձնակի ուշագրավ է Աթենիի կտիտորական կոմպոզիցիան, որտեղ երեք գլխավոր կտիտորին հովանի է անում հրեշտակը, ապա ամբողջ կոմպոզիցիան երկու կողմից պահպանում են արդեն վերը նշված կենդանական գաղափարանշանները՝ ձախ կողմից խիստ ուժեղ ելուստ ունեցող արծիվը, իսկ աջ կողմից՝ ինչ-որ կենդանի։ Դժբախտաբար, վերջինս խիստ եղծված է և դժվար է որոշել, թե ինչ է պատկերված եղել այնտեղ։ Աթենիի այդ կենդանակերպ գաղափարանշանները արտակարգ հետաքրքրություն են ներկայացնում նաև նրանց կատարման տեխնիկայի տեսակետից։ Բանն այն է, որ նրանք ունեն խիստ ուժեղ ելուստ և այս տեսակետից զգալիորեն անջատվում են նույն կոմպոզիցիայի հիմնականում հարթաքանդակային տեխնիկայով կատարված պատկերաքանդակներից։

Բնավ էլ բացառված չպետք է համարել, որ մենք այստեղ ունենք հնավանդ պահպանիչ խորհրդանշաններ ներկայացնող կլոր քանդակների հետադարձ դրսևորումը, հանգամանք, որը և վերապրուկային ձևով տեղ է գտել VII դարի այս հուշարձանում։

Սակայն Աթենին բնավ էլ միակ օրինակը չէ այդ տեսակետից։ Մեր կարծիքով, նույն կարգի գաղափարանշանների թվին պետք է դասել նաև Զվարթնոցի զարդագոտու հսկա նոները՝ տեղավորված առաջին հարկաբաժնի անտրվոլտների ներքին անկյուններում, մարդկային պատկերաքանդակներից անմիջապես վեր։ Խիստ դժվար է այժմ ասել, թե հնում ինչ էր բնորոշում, ինչ գաղափարանշանական հասկացողություններ էր մարմնավորում նուռը։ Քրիստոնեական սիմվոլիկայում այն առավել հաճախ պատկերվում էր որպես եկեղեցու միասնության գաղափարանշան, սակայն թե ինչ ուժեր էր այն պատկերում ավելի հին շրջանում, մեզ համար մնում էր անհայտ։ Այն հանգամանքը, որ նուռը լայն տարածում ուներ ուրարտական արվեստում, և հատկապես նուռ է պատկերված Կարմիր բլուրից հայտնաբերված մի կափարիչի գագաթին, անշուշտ, չէր կարող պատահական լինել։ Այս առումով էլ Զվարթնոցում զարդագոտուն բնորոշ և հարթային մշակում ունեցող «շինարարների» պատկերաքանդակներից անմիջապես վեր, միանգամայն հարթ մակերեսի վրա տեղավորված այդ մեծ նռները ոչ մի դեպքում չէին կարող պատահական լինել և, հավանաբար, պետք է արտահայտեին անմահության գաղափարը։ Բացառված չէ, որ

հնում ևս, և հատկապես ուրարտական արվեստում, նրանք ունեին այդ նույն բովանդակությունը, այդ է վկայում նռների այնքան հաճախ հանդես գալը կենաց ծառի ոճավորված կոմպոզիցիաներում։

Ինչպես Աթենիի ուժեղ ելուստ ունեցող այդ գաղափարանշանը, այնպես և Զվարթնոցի խիստ մեծ ռելիեֆով պատկերված նռներն ունեին նաև մեկ այլ նպատակ՝ ստեղծել լուսաստվերային ուժեղ հակադրություններ, կոնտրաստ ստվերներ՝ հիմնականում հարթային մշակում ունեցող մակերեսների վրա, շեշտելով, վեր հանելով ոչ հեռու գտնվող կտիտորական բարձրաքանդակները։

Սակայն այս ամենը հնադարյան, դարերի խորքից եկող և վաղուց արդեն մոռացված կլոր քանդակագործական տեխնիկայի ավանդական առկայծումներն էին միայն, մինչդեռ հայկական քանդակագործության զարգացումը հիմնականում ընթացավ հարթաքանդակային տեխնիկայի շրջանակներում։

Սակայն, ինչպես ցույց է տալիս Աղթամարի օրինակը, կլոր քանդակների և, հատկապես պահպանիչ սիմվոլների ուժեղ ռելիեֆային պատկերման սկզբունքը չէր անհայտացել բնավ և իր փայլուն դրսևորումը գտավ X դարում, Աղթամարի տաճարը գոտկող կենդանաքանդակների այնքան տպավորիչ շարքում։

Ուշադրավ է, որ հետագայում ևս, թեև նպակի դեպքերում, վարպետները նորից են անդրադառնում իրենց բնույթով պահպանիչ նշանակություն ունեցող կլոր քանդակներին։ Այդ տեսակետից առանձնակի բնորոշ են Խորանաշատի պավթի (XIII դ.) արևմտյան մուտքի երկու կողմերում տեղավորված առյուծի և եզան ծավալային քանդակները, որոնց մարմինները ձգվում են դռան բացվածքի համարյա ամբողջ լայնությամբ։ Գաղափարանշանների նման տեղաբաշխումը, անշուշտ, պատահական չէր։ Մուտքերի և բացվածքների պաշտպանությունը սիմվոլիկ էակների միջոցով դարձյալ իր ակունքներն ունի հին արևելյան քանդակագործական ավանդություններում և հետագայում իր դրսևորումն է գտնում ամբողջ միջնադարի ընթացքում։ Վեցթևանի վարդյակը որպես արևի սիմվոլ քանդակվում էր պարսկական կրակապաշտական տաճարների մուտքերի բարավորների վրա, և, սրբագործվելով քրիստոնեության կողմից, այն պահպանվեց նաև հետագայում՝ հավասարապես օգտագործվելով խաչի հետ միասին։ Կարելի է բազմաթիվ օրինակներ բերել, որտեղ խաչը և վեցթևանի աստղը հանդես են գալիս եկեղեցու մուտքերի բարավորների վրա՝ որպես մուտքը պահպանող գաղափարանշաններ, որոնց նպատակն էր վանել չար ուժերին, թույլ չտալ նրանց մուտքը եկեղեցի։ Քրիստոնեական այս սիմվոլների հետ էլ եկեղեցիների պատերի վրա տեղ են գտնում հնավանդ, հեթանոսական հավատալիքներին սերտորեն առնչվող և հիմնականում աշխարհիկ արվեստի միջոցով միջնադար հասած պահպանիչ գաղափարանշանները։

Նրանց խաղաղ գոյակցությունը՝ երբ միմյանց կողքի հանդես են գալիս խաչն ու հրեշտակը մի կողմից, և գրիֆոնն ու առյուծը՝ մյուս կողմից, ակնհայտորեն վկայում է, որ այդ գաղափարանշաններն ընդունելի էին նաև քրիստոնեական եկեղեցուն և լիովին հասկանալի միջնադարյան մարդուն։ Խիստ դժվար է այժմ վերականգնել այդ տոանյակ գաղափարանշանների սեմանտիկան, որոշել, թե նրանցից որն ինչ էր նշանակում և ինչ հասկացողություններ էին թաքնված առյուծի ու սրշի, հովազի ու եղջերուի, վիշապի ու քարայծերի և այլ կենդանակերպ գաղափարանշանների հետևում։

Տարակույս չի կարող լինել միայն նրանց ընդհանուր նշանակության հարցում։ Հնավանդ այս խորհրդանշաններն ունեն իրենց որոշակի նշանակությունն ինչպես կտիտորական կոմպոզիցիաների, ինչպես բացվածքների՝ դռների և լուսամուտների, այնպես էլ ամբողջ կառուցվածքները չար ուժերից պահպանելու հարցում։ Այս բոլոր տարբերակներն էլ իրենց ցայտուն դրսևորումն են գտնում Աղթամարում։ Այդպես են պահպանիչ էակների պատկերաքանդակներն Արծրունի հիրոս իշխանների, Համազասպի և Սահակի երկու կողմերում, այդպես են առյուծի և եզան խիստ ուժեղ ռելիեֆ ունեցող գլուխները Գագիկ արքայի կտիտորական կոմպոզիցիայի երկու կողմերում, այդպիսիք են տաճարի ներսում, հարավային աբսիդից վեր տեղավորված թագավորական վերնահարկի ճակատային մասի պատկերաքանդակները, այդպիսին է, վերջապես, այն ուժեղ ելուստ ունեցող կենդանաքանդակների գոտին, որը ձգվում է տաճարի բոլոր ճակատներով և

պահպանում ոչ միայն մուտքերն ու լուսամուտները, այլև ամբողջ կառուցվածքն ընդհանրապես։

Այս առնչությամբ մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում կենդանաքանդակների գոտու տեղաբաշխման խնդիրը։ Թվում է, որ բնավ էլ պատահական չէ նրա տեղավորումը հրմնական գոտու և որթագալարի միջև ստացվող ալատ, հարթ տարածության վրա, որտեղ ոչինչ չի ծանրաբեռնում պատի հարթությունը և ողորկ մակերեսի վրա առավել լավ են դրսևորվում բարձր ելուստ ունեցող պատկերաքանդակները, իսկ նրանցից իջնող ուժեղ ստվերները չեն խախտվում և ոչ մի այլ զարդաձևով։ Սակայն, մեր կարծիքով, այստեղ Մանուելը հաշվի է առել նաև մեկ այլ, այս անգամ արդեն սիմվոլիկ գործոն։

Մեր ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ Աղթամարի տաճարը շրջանցող հիմնական գոտու նպատակն էր ալեգորիաների միջոցով ցույց տալ Արծրունյաց նախարարական տան անդամների մեծ աստվածասիրությունն ու հավատը և նրանց հերոսամարտը թշնամի ուժերի դեմ, նրանց մղած պայքարը երկրի ապահովության ու խաղաղության համար։ Իսկ որթագալարի գոտին արտահայտում է հենց այդ խաղաղ երկիրն ու այն խաղաղ կյանքը, որ ձեռք էր բերվել Արծրունիների պայքարի և անձնազոհության գնով։ Թվում է, որ պահպանիչ էակների գոտին, տեղավորված հիմնական գոտու և որթագալարի միջև, սիմվոլիկ կերպով պետք է արտահայտեր երկրի խաղաղ կյանքի պաշտպանության գաղափարը։ Մյուս կողմից՝ բնավ էլ պատահական չէ, որ պահպանիչ խորհրդանշանների գոտին արևմտյան ճակատում իր մեջ է առնում Գագիկի կտիտորական կոմպոզիցիան, և եզան ու առյուծի գլուխներն այստեղ գտնվում են նույն շարքի մեջ, ինչ նրանցից աջ և ձախ դասավորված պահպանիչ խաչերը։ Իսկ արևելյան ճակատում նույն պահպանիչ գաղափարանշանները տեղ են գտնում ճակատի կենտրոնում, Գագիկ արքայի խնջույքի տեսարանից ներքև տեղավորված, այսպես կոչված, «Ադամի» մեդալիոնի երկու կողմերում և ճիշտ այնպես, ինչպես նրանք կոչված էին պահպանելու Գագիկ արքային արևմտյան ճակատում, այնպես էլ նրանք պահպանում են այստեղ, մեդալիոնի մեջ տեղ գտած, մեր կարծիքով, Արծրունյաց տոհմապետին։

Մեզ հետաքրքրող կենդանաքանդակների գոտու նշանակության հարցում, թվում է, իր տեղը պետք է գրավի արևմտյան ճակատում, նույն գոտու մեջ կենդանաքանդակների և խաչերի միմյանց կողքի, որպես հավասարանշանակ կոմպոնենտների հանդես գալու հանգամանքը։ Խաչը, որպես պահապան շար ուժերից, լայն կիրառում էր գտել արդեն V—VII դդ. հուշարձանների մուտքերի բարավորների վրա (Քասաղ, Երերուք, Մաստարա, Ոսկեպար, Կոշ, Զորավոր, Զվարթնոց և այլն)։

Այդ սկզբունքը լայնորեն կիրառվում է նաև հետագայում՝ IX—XIV դդ. հուշարձաններում։ Սակայն այստեղ, Աղթամարում մեզ առավելապես հետաքրքրում է խաչերի հանդես գալը կենդանաքանդակների գոտում, մի բան, որը ոչ միայն կանխորոշում է այս գոտու ընդհանուր նշանակությունը, այլև ցույց տալիս, թե ինչքան հարազատ էին միջնադարյան մարդուն հնավանդ, հեթանոսական հավատալիքներով ներշնչված և մինչև միջնադար հասած այդ խորհրդանշանները։

Ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ այստեղ հիմնականը, գլխավորը կազմել են երեք խմբեր. ընդ որում, նրանցից յուրաքանչյուրը ներկայացված է 9—10 օրինակով։ Առաջին խումբն են կազմում քարայծերն ու եղջերուները, երկրորդ խումբը՝ ուլուծներն ու հովազները, իսկ երրորդ խումբը՝ թռչունները, ընդ որում, վերջին խմբում գերակշռում են արծիվները։

Ներկայացված կենդանիները բոլորն էլ սերտորեն առնչվում են ֆեոդալական հերալդիկայի, ժողովրդական բանահյուսության, դարերի խորքից եկող պատկերացումներին։ Որպես այդպիսիք լավ հայտնի են թե՛ հայ քանդակագործության և թե՛ հայ մանրանկարչության մեջ առհասարակ։

Այսպես, օրինակ, առյուծը, հովազը, արջը, որոնք սերտորեն առնչվում են հնադարյան տոտեմական հասկացողությունների հետ, լավ հայտնի են հին արևելյան և ուրարտական բարձրաքանդակներում ու որմնանկարներում։ Նրանք որոշակի տեղ ունեն ժողովրդական հավատալիքներում ու բանահյուսության մեջ։ Առյուծի, հովազի հետ մենամարտը համարվում էր հերոսության բարձրագույն դրսևորումներից մեկը և, որպես այդպիսին, պատկերված է Աղցի Արշակունի

քապավորների պամբակյանում, Պտղնիում, Զվարթնոցում և այլուր։

Ոչ պակաս հին և բազմանշանակ են եկան, եղջերուի, քարայծի գաղափարանշանները, որոնք դարձյալ առնչվել են տոտեմական հասկացողությունների հետ, իսկ հետագայում դարձել պահպանիչ սիմվոլներ և տեղ գտել ֆեոդալական հերալդիկայի մեջ։ Այդ մասին են վկայում նախաուրարտական շրջանից լավ հայտնի, էնեոլիթյան դամբարաններում հայտնաբերված եղների, քարայծերի և եղջերուների բրոնզաձույլ արձանիկները, բրոնզե գոտիների զարդաձևերում հայտնի ամեհի եղները, և արդեն քրիստոնեության տարածման շրջանում սրբագործված եղջերուների պատկերաքանդակները Քասաղի բազիլիկայի բարավորների վրա և այլն։ Ավելի ուշ շրջանում նրանք հանդես են գալիս Աթենիում, Ագարակում, Սանահնում, Տիգրան Հոնենցի եկեղեցում և շատ այլ հուշարձաններում։

Նրանք առանձնակի տեղ են գրավում հայ մանրանկարչության մեջ, հանդես գալով միջնադարյան բազմաթիվ ձեռագրերում, ընդ որում, կորցնելով իրենց հնադարյան գաղափարանշանական դերը, հաճախ վեր են ածվում սովորական զարդաձևերի։

Այդ գաղափարանշանների հետ են առնչվում թռչուններն և հատկապես արծիվների պատկերաքանդակները, որոնք նշանակալից տեղ են գրավում դեռևս խեթական, հին արևելյան զարդարվեստում։ Հերալդիկ պատկերագրական ձևով հանդես գալով արդեն Տիգրան Երկրորդի թագի վրա, նրանք լայնորեն օգտագործվում են որպես նախաուրարական տների զինանշաններ և պահպանիչ գաղափարանշաններ՝ ամբողջ միջնադարի ընթացքում։ Նրանց տեսնում ենք Զվարթնոցում, Աղթամարում, Անիում և XII—XIV դդ. բազմաթիվ հուշարձաններում։

Արծիվների հետ միասին արդեն հնագույն շրջանից հայտնի են նաև այլ թռչունների պատկերներ, որոնց բազմապիսի ձևերը կարելի է տեսնել և՛ Երուսաղեմի հայկական եկեղեցիների խաչքարներում, և՛ Պտղնիի հյուսիսային ճակատի պսակների վրա։

Սակայն եթե լիովին պարզ է արծվի՝ որպես հնադարյան պահպանիչ գաղափարանշանի դերը, ապա մենք դեռևս հեռու ենք հասկանալուց ամեն մի առանձին տիպի թռչունների սիմվոլիկ նշանակությունը, որոնք այնպիսի առատությամբ ներկայացված են թե՛ Երուսաղեմի խաչքարներում, թե հայկական մանրանկարչության բազմաթիվ գործերում։ Ճիշտ է, թռչունների մի մասը (աղավնի, սիրամարգ, արծիվ, հավալուսն, աքաղաղ) քրիստոնեական սիմվոլիկայի մեջ էական տեղ է գրավում, բայց թե ինչ էր նշանակում եգիպտահավը և ինչպես է նա ևս տեղ գտել Աղթամարի պահպանիչ գաղափարանշանների շարքում, մեզ համար մնում է չպարզաբանված։ Կարելի է, անշուշտ, ենթադրել, որ նրանք սովորական աշխարհիկ զարդամոտիվներ էին, սակայն թվում է, որ նման բացատրությունը բնավ էլ չի կարող բավարար համարվել, և ինչպես շատ այլ դեպքերում, մեզ պարզապես հայտնի չէ, թե ինչ նշանակություն ունեին նրանք հնում և ինչպես էին ընկալվում միջնադարյան մարդու կողմից։

Աղթամարի պահպանիչ գոտում համեմատաբար սակավ է ներկայացված արջը (2 դեպք), մինչդեռ որթագալարի գոտում այն մեծ տեղ է գրավում և հանդես գալիս համարյա բոլոր որսի տեսարաններում։ Երկու անգամ պատկերված են վիշապ օձերը։ Ժողովրդական հավատալիքների մեջ վիշապն իր որոշակի տեղն ուներ դեռևս հնագույն շրջաններում։ Որպես եկեղեցու մուտքերի կամ լուսամուտների պահապան այն հանդես է գալիս արդեն VII դարում (Մրեն), իսկ իշխանական վերնախավի ներկայացուցիչների բարձրաքանդակների պահապանի դերում՝ Աղթամարից էլ ավելի վաղ՝ Տաթևում և չի մոռացվել նաև հետագայում։

Հայ բանահյուսության մեջ՝ առասպելներում և հատկապես «Սասունցի Դավիթ» էպոսում, ամենաէական տեղն ունի ձիու կերպարը։ Այն հանդես է գալիս արդեն Մրենում, հյուսիսային ճակատի բարավորի վրա, Գառնահովիտում՝ հարավային ճակատի խորշերի վերին մասերում, Արծվանիստում, դարձյալ բարավորի վրա և այլ տեղերում։ Պահպանիչ գաղափարանշանների թվում ձիու հանդես գալը բնավ էլ պատահական չպետք է համարել, ինչպես և պատահական չէր հնագույն հավատալիքների հետ առնչվող եզան կերպարը, որն այնքան լայն տեղ է գրավում հայ քանդակագործության մեջ ամբողջ միջնադարի ընթացքում։

Հ. Օրբելու կարծիքով, Աղթամարում պատ-

կերված են ոչ թե ձիեր, այլ վայրի ավանակներ, ցրուեր, որոնք որպես որսի օբյեկտ տեղ են գտել սրա կողմից ենթադրվող «որսորդական ավարների» այս քանդակաշարքում։ Սակայն հայ մատենագրության մեջ վայրի ավանակները (ցիռ) շատ հազվադեպ են հիշատակվում և նրանց մասին առավել հանգամանալից խոսվում է միայն մեկ դեպքում։ Դա Անանիա Շիրակացու թվաբանական խնդիրների ժողովածուն է, որտեղ բազմաթիվ այլ կիսաֆանտաստիկ պատկերների հետ խոսվում է նաև ցիռերի որսի մասին։ Որ այստեղ ներկայացված է իսկապես ֆանտաստիկ որսի տեսարան, վկայում է այդ կենդանիների այն հսկայական քանակությունը, որն իբր ոչնչացվել է մի որսի ընթացքում։ Մինչդեռ լավ հայտնի է և այդ նշում է ինքը՝ Հ. Օրբելին, որ ցիռերը բնավ յուրահատուկ չէին հայկական կենդանական աշխարհին, բերվել էին դրսից և պահվել հատուկ որսատեղերում։

Այս ամենը կասկած չի թողնում, որ այստեղ, Աղթամարի պահպանիչ այս գոտում տեղ են գտել ոչ թե ցիռեր, այլ հայ ժողովրդին այնքան հարազատ ձիերի կերպարներ, կենդանիներ, որոնք եզան հետ միասին ամենապատվավոր տեղն ունեին ժողովրդական բանահյուսության և էպոսի մեջ։

Բայց և այնպես պետք է նշել, որ պահպանիչ խորհրդանշանների այս գոտում տեղ են գտել նաև մի շարք այնպիսի կերպարներ, որոնց առկայությունն այստեղ, ամենայն հավանականությամբ, առնչվում է քրիստոնեական հավատալիքների հետ և կամ տաճարի պատերի վրա են անցել մանրանկարչական գործերից։ Մենք նկատի ունենք սիրամարգի, եգիպտահավի, կապկի, ձրկների պատկերաքանդակների առկայությունը, կերպարներ, որոնք համեմատաբար լավ հայտնի են մանրանկարչության մեջ, որպես քրիստոնեական հավատալիքների հետ առնչվող սիմվոլներ և, թվում է, որպես այդպիսին էլ տեղ են գտել տաճարի պատերի վրա, ճիշտ այնպես, ինչպես արևմտյան ճակատում, այս նույն գոտու մեջ և կան և հովազի գլուխների հետ նույն շարքում առկա են նաև պահպանիչ խաչերը։

Բացառված չէ, որ այդ կերպարները թափանցել են այն նույն ճանապարհով, ինչպես ի հայտ են եկել Գագիկ արքայի կնոջ՝ Մլքե թագուհու կողմից Վարագավանքին նվիրված հայտնի ավետարանի մանրանկարները, որտեղ խորանների մեջ առկա են եգ.պտական բնանկարային տեսարաններ՝ նեղոս գետը՝ լի կոկորդիլոսներով ու ձկներով և այլ տեսարաններ։

Սակայն այս ամենի հետ միասին բացառված չպետք է համարել, որ այս նույն հարավային կենդանական աշխարհին յուրահատուկ կերպարները (սիրամարգը, եգիպտահավը, կապիկը և այլն) հայկական բանահյուսության, գուցե և կերպարվեստի ու քանդակագործության մեջ էին թափանցել դեռևս այն ժամանակ, երբ այնպիսի սերտ կապեր էին հաստատվել Հայաստանի ու հելլենիստական աշխարհի մյուս երկրների միջև։ Այդ պայմաններում բնավ էլ բացառված չպետք է համարել, որ հիշյալ կերպարները ևս ամենասերտ կերպով առնչվել են հին հեթանոսական հավատալիքների հետ և հայտնի էին շատ ավելի վաղ դարերում։

Այժմ անդրադառնանք հարավային ճակատի վրա Համազասպ և Սահակ Արծրունիների պատկերաքանդակները երիզող խորհրդանշաններից վեր գտնվող այն քանդակին, որը, ըստ Հ. Օրբելու նկարագրության, «մի մորուքավոր գլուխ է, որի մորուքի ծայրը ջարդված է, իսկ երկար մազերը դեմքի երկու կողմից իջնում են ցած»[13]։

Այս պատկերաքանդակի առկայությունը անհնարին է դարձնում մեզ հետաքրքրող գոտին որսի ավարների հետ կապելու ամեն մի հնարավորության։

Խիստ դժվար է բացահայտել այս քանդակի նշանակությունը, գտնել, թե նա ինչ առնչություն է ունեցել հնավանդ, պահպանիչ խորհրդանշանների հետ և վերջապես ինչ է արտահայտել։

Կարելի է ենթադրել միայն, որ այստեղ իր դրսևորումն է գտել հեթանոսական հավատալիքների հետ առնչվող ինչ-որ կերպար, որն իր որոշակի տեղն է ունեցել ժողովրդական բանահյուսության մեջ, հանդես է եկել որպես չար ուժերի դեմ պայքարող հերոսի մարմնացում և որպես այդպիսին էլ տեղ գտել պահպանիչ խորհրդանշանների շարքում։

Որ այս ենթադրությունն անհավանական չէ, վկայում է Անահիտ աստվածուհու պաշտամունքի հետ առնչվող մերկ կնոջ կերպարի հանդես գալը

[13] Նույն տեղում։

միջնադարյան հայ մանրանկարչության մի շարք գործերում[14]։

Այս պայմաններում բացառված չպետք է համարել, որ մեզ հետաքրքրող պատկերաքանդակը ներկայացրել է ժողովրդի հնավանդ հավատալիքների հեռավոր մի արձագանք, հեթանոսական աստվածության մի կերպար, որը չի մոռացվել դարերի ընթացքում և որպես պահպանիչ խորհրդանշան տեղ գտել այս հնավանդ խորհրդանշանների շարքում։

Ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ չնայած քրիստոնեական գաղափարախոսության հաղթանակին և եկեղեցու գերիշխանությանը մըտավոր կյանքում, հեթանոսական պատկերացումները դեռևս կենսունակ էին և հաճախ ստանալով նոր բովանդակություն ու նոր իմաստ, հանդես էին գալիս ֆեոդալական հասարակարգին բնորոշ աշխարհայեցության, նոր մտածելակերպին համահնչուն կերպարների ձևով։

Ուշագրավ է, որ զարգացած միջնադարում այդ խորհրդանշանների մի մասը կորցնելով իրենց հնավանդ, պահպանիչ բնույթը, աստիճանաբար վերածվեցին ֆեոդալական հերալդիկայի էլեմենտների և արդեն որպես այդպիսիք էլ տեղ գըտան պալատների, դղյակների տաճարների և գամբարանների պատերի վրա։

Տաճարը շրջանցող գոտիներից առավել ցայտուն հատկապես այս գոտում են դրսևորվում ֆեոդալական հասարակարգի գաղափարախոսության հիմնական, բնորոշ կողմերը։ Այստեղ արված է ամեն ինչ, որպեսզի մոտեցողը առաջին հերթին նկատի հենց այս քանդակները, իր հայացքն ուղղի հատկապես դեպի այս, լուսաստվերային հակադրություններով լի հանգուցակետերը, որտեղ պահպանիչ գաղափարանշանների ազդու ձեվերը (որոնցից ամեն մեկի նշանակությունը, անշուշտ, լավ հայտնի էր միջնադարյան մարդուն) կոչված էին խափանելու ամեն մի չար մտադրություն, ամեն մի թշնամանք։

Սակայն գաղափարանշանների այս գոտին օրգանական միասնության մեջ է տաճարի ամբողջ քանդակագործական սիստեմի հետ և որպես նրա անբաժան մաս իր խիստ որոշակի տեղն ունի կառուցվածքի գեղարվեստական ընդհանուր մշակման մեջ։

Գլուխ երրորդ

ՈՐԹԱՏՈՒՆԿԻ ԳՈՏԻ

Տաճարի քանդակագործական համակարգի մեջ արտակարգ տեղ է գրավում որթագալարի գոտին։ Այն առավել ամբողջական է բոլոր գոտիների մեջ, ռելիեֆն այստեղ անհամեմատ ավելի ուժեղ է և այն որպես ամուր մի օղակ, շրջանցելով տաճարի բեկբեկուն հատվածները, կարծես համախմբում, միավորում է նրանց։

Այս գոտին ունի ընդամենը մեկ շարք բարձրություն, սակայն ընկալելի է դեռևս հեռվից, քեև դգալի տարածության վրա մանրամասներն ու սյուժեները միաձուլվում են և այն կարդացվում է որպես մեկ անընդհատ զարդաձև։ Միայն համեմատաբար մոտիկ տարածությունից է, որ տեսանելի են դառնում նրա առանձին հանգույցներն ու մանրամասները, հնարավոր է լինում ընկալել որթատունկի ճկուն գալարների մեջ տեղավորված սյուժեները (նկ. 1, 2)։

Առաջին հայացքից այն տպավորությունն է ստեղծվում, որ գոտին մի անընդհատ ոլորվող որթատունկ է, որն անընդմեջ շրջանցում է կառուցվածքն ամբողջությամբ, և նրա գալարների մեջ է, որ տեղ են գտել առանձին սյուժեները (նկ. 18)։ Իրականում այդ բնավ էլ այդպես չէ. գոտին թեև տողորված է արտակարգ ոճական միասնությամբ և կոմպոզիցիոն ամբողջականությամբ, բայց, ըստ էության, առանձին հատվածների հարակցում է, որոնք հաճախ ոչ մի անմիջական կապ չունեն միմյանց հետ ոչ միայն սյուժետային, այլև առանձին զարդամոտիվների փոխադարձ դասավորության տեսակետից (նկ. 28)։ Քիչ չեն դեպ-

[14] *Т. А. Измайлова.* Образ богини в армянских миниатюрах XI века. „Византийский Временник", XXVII, 1967. *Այս քանդակը մեկ անգամ ևս ժխտում է մեկ հետաքրքրող գոտին «դրախտի կենդանիներ» համարելը։*

քերը, երբ գոտին կարծես ընդհատվում է, և որթագալարը ճկուն ձևերին հաջորդում են սկզբունքորեն այլ հիմքերի վրա մշակված սյուժեներ։ Սակայն քանդակագործի վարպետությունն էլ հենց նրանում է, որ կտրելով և առանձին հատվածների բաժանելով երկար ու ձիգ այդ գոտին, դրանով իսկ խուսափելով միօրինակությունից և տաղտկալիությունից, առանձին հատվածներում տեղավորելով թարմ, նոր սյուժեներ, շարունակում է հիմնական թեման, որթատունկի ճկուն գալարազարդերը, ծանր ողկույզների և լայնալանջ տերևների հովանու տակ պատկերում նորանոր տեսարաններ։

Ինչպես գլխավոր գոտու դեպքում, այնպես էլ այստեղ տարբեր ճակատներն ընդգրկող հատվածները մշակված են տարբեր եղանակներով, ընդ որում, որոշակի ընդհանրություն կա արևմտյան և արևելյան ճակատները գոտկող հատվածների ձևերի մշակման միջև (նկ. 68)։ Արևելյան ճակատում գոտին ունի աստիճանաձև հորինվածք, ընդ որում, նրա կենտրոնական, հիմնական հատվածը մեկ շարքի բարձրությամբ վեր է տարված և ընթանում է ճակատը ձևավորող խորշերից վեր։ Կենտրոնական հատվածի աջ և ձախ եզրերի քարերը չեն պահպանվել։ Պատի որմածքն այս մասերում վերաշարվել է ավանդատների ծածկերի վերակառուցման ժամանակ, երբ քանդել են նախկին ցածրադիր ծածկերը և նոր ծածկեր արել, շարունակելով կենտրոնական խաչաթևի լանջերը։ Այս ակնհայտ նկատելի է լուսանկարների վրա, ընդ որում, հավիվ թե կարելի լինի կասկածել, որ նոր ծածկերի տակ են մնացել նաև խաչաթևի հորիզոնական քիվերի տակ եղած պատկերաքանդակները[1]։

Որթատունկի բարձրադիր հատվածի կենտրոնում նստած է Գագիկ արքան, երկու կողմերում որդիներն են, ավելի հեռու պահպանիչ խորհրդանշանները՝ ձախ կողմում առյուծն է, աջ կողմում՝ արծիվը։ Ցածրադիր մասերում սյուժետային ռելիեֆներ են. ձախ կողմում արջորսի տեսարան է, որից ոչ հեռու պատկերված է նապաստակ որսող մի մարդ, իսկ հյուսիսային կողմի հատվածում երկու մարդ են պատկերված, որոնցից մեկը թրուշուն է բռնում (նկ. 69)։

Գագիկ արքան նստած է «ծալապատիկ», մութաքայի վրա, այջ ձեռքով բռնել է գինու գավաթը, իսկ ձախ ձեռքով՝ խաղողի ողկույզը։ Երկու թևերի շարժումներն էլ ներդաշնակ են գոտին կալվող և նրա ֆիգուրը շրջանցող որթատունկի գալարներին, որոնք աջից իջնում են ներքև, իսկ ձախից, ընդհակառակը, բարձրանում վերև։

Այն հանգամանքը, որ քանդակագործն այսպիսի մեծ նշանակություն էր տվել արևելյան ճակատի որթատունկի գոտու կենտրոնական հատվածին, բնավ պատահական չէր։ Վերը նշվեց այն ներքին կապը, որն առկա է Գագիկ արքայի խնջույքի սյուժեի և արևելյան հակատը գոտկող գլխավոր գոտու թեմատիկայի հետ, երբ Գագիկ արքան, ըստ էության, հանդես էր գալիս որպես Արծրունյաց նախահոր ժառանգորդ, նրա գործերի շարունակող։ Որթատունկն այստեղ, նրա կենտրոնում նստած արքայի հետ միասին պետք է խորհրդանշեր Արծրունիների, Գագիկ արքայի կողմից ստեղծած Վասպուրական-դրախտավայրը, նրա սիմվոլիկ մարմնավորումը որպես մի հեքիաթային խաղողի այգի, որտեղ ապրում, աշխատում էր երկրի բնակչությունը հաշտ ու խաղաղ իր տերերի՝ Արծրունիների հետ մեկտեղ։

Պատկերագրական տեսակետից Աղթամարի արևելյան ճակատի այս կոմպոզիցիան, ըստ էության, մի տեսարան է, վերցրած առօրյա պալատական կյանքից, որը, կարծես, այստեղ է անցել Գագիկ արքայի պալատական դահլիճներից, որի պատերը զարդարող որմնանկարների խնջույքի տեսարաններն այնպիսի մանրամասնությամբ նկարագրում է Իովմա Արծրունին։

Որթագալարը շարունակվում է աջ և ձախ՝ ավելի ցածր մակարդակի վրա։ Ձախ կողմում պատկերված հեծյալի որսի սյուժեի մասին մասնագիտական գրականության մեջ այն կարծիքն է հայտնված, որ այն, ամենայն հավանականությամբ, հետագայի գործ է, ավելացված տաճարի այս հատվածի վերակառուցման առնչությամբ[2]։

Եթե արևելյան ճակատում որթատունկի գոտու կենտրոնական հատվածի բարձրադիր տեղաբաշխումը պայմանավորված էր վերասլաց խոր-

[1] Տարօրինակ է, որ այս վերակառուցման հետ առաջացած փոփոխությունները բնավ չեն նշում ո՛չ Հ. Օրբելին, ո՛չ էլ Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանը, մինչդեռ այն պարզ երևում է լուսանկարներում։

[2] Н. А. Орбели, նշվ. աշխ., էջ 159։ Սիրարփի Տեր-Ներսեսյան, Հայ արվեստը միջնադարում, էջ 84։

շերի առկայությամբ, ապա արևմտյան ճակատում համանման իրադրության դրդապատճառ է հանդիսացել ճակատի կենտրոնական լուսամուտը։ Որթատունկի գոտին շրջանցում է այն, ստեղծելով նրանից վեր խիստ յուրովի ուղղանկյուն մի պլասակ։ Ուղղանկյուն այդ կոմպոզիցիան, կազմված նռան ծառի և որթագալարի բարդ հյուսվածքի վրա, ներկայացնում է միանգամայն ինքնուրույն մի պատկեր, որը, կարծես, պսակում է երկու լուսամուտներով կազմված վերտիկալ առանցքը (նկ. 70)։

Ուշագրավ է, որ որթատունկի գոտում նռան ծառի հնչ հանդիպում միայն երկու տեղում. արևելյան ճակատում՝ Գագիկ արքայի խնջույքի տեսարանում և այստեղ՝ արևմտյան ճակատում։

Անհրաժեշտ է նշել, որ երկրաշափական ճշգրիտ գործիքների բացակայության պայմաններում միշտ չէ, որ հնարավոր էր լինում պահպանել կառուցվածքները շրջանցող որմածքի շարքերի հիշտ հորիզոնական տեղաբաշխումը։ Եթե շենքը մշակված չէր այն շրջանցող ճարտարապետական ձևերով (կամարաշարեր, գոտիներ և այլն), ապա նման սխալմունքը փաստորեն մնում էր աննկատ, մանավանդ որ հայ վարպետները հաճախ միտումնավոր խախտում էին կարաննների կանոնիկ դասավորությունը, ձգտելով լրացուցիչ ամրություն հաղորդել որմածքին, ավելի ապահով դարձնել շենքը սեյսմիկ ուժերի հարվածների ժամանակ։ Սակայն, երբ կառուցվածքը շրջանցում էր ճիշտ նույն բարձրության վրա ընթացող գոտին, ապա իրադրությունը զգալիորեն բարդանում էր և մի փոքր սխալն անգամ նկատելի դառնում։ Ահա այս ճանապարհով էլ թերևս ստացվել է արևմտյան ճակատի որթատունկի գոտու այն խախտումը, որը հազիվ 20 սմ է, և որը այնպիսի վարպետությամբ քողարկված է կենտրոնական ուղղանկյուն հյուսվածո զարդաձևի միջոցով։

Դատելով արևելյան ճակատի հորինվածքից, որտեղ որթագալարը նստում է խորշերի պսակների վրա, կարելի է ենթադրել, որ արևմտյան ճակատում ևս այն պետք է որ նույն դասավորությունն ունենար։ Համենայն դեպս, ճիշտ այդպես է տեղաբաշխված հյուսիսային կողմի հատվածը։ Ակնհայտ է դառնում, որ սխալմունքը թույլ է տրված հարավային ճակատում, երբ գոտին աստիճանաբար բարձրացել է և դեպի արևմտյան ճակատ շրջվել մոտ 20 սմ-ով ավելի բարձր մակարդակի վրա։ Սակայն, ինչպես նշվեց, տեղում այդ համարյա թե չի ղգացվում, այնպիսի վարպետությամբ է մշակված կենտրոնական հանգույցը։

Դառնանք այժմ մեզ հետաքրքրող գոտու բարձրաքանդակներին։ Ուշագրավ է, որ պսակի կողային, առավել պատասխանատու հատվածներում ևս օգտագործվել են ուժեղ էքսպրեսիայի մեջ գտնվող մարդկային ֆիգուրներ, որոնցից ձախակողմյանը բարձրացրել է ձախ ոտքը, երկու ձեռքերով բռնել մի մեծ դդում, իսկ աջակողմյանը մաքառում է արջի հետ, ընդ որում հաղթում է արշը։ Մարդու ֆիգուրը ետ է շրջվել և եզրագծում է լուսամուտի պսակի կորությունը։ Այս թեմաներն այնքան տարբեր են մյուսներից, կարծես կանխորոշել են որթատունկի գոտու երկու, համապատասխանաբար ձախ և աջ ընթացող հատվածների սյուժեների բնույթը։

Արևմտյան ճակատի այս հատվածները, կարծես, մոտիվնավորում են որթատունկի գոտու հիմնական թեմաները՝ խաղաղ աշխատանք ու անդորր կյանք, պայքար այդ խաղաղությունը խախտող թշնամիների դեմ։ Եթե ձախ կողմում (նկ. 71) բերքահավաք է, և նույնիսկ գազանները պատկերված են ամենասթրանելի տեսարաններում, ինչպես մայր արջն իր ձագուկների հետ, որոնցից մեկը կաթ է ուտում, իսկ մյուսը բարձրացել է մոր մեջքին, ապա աջակողմյան հատվածը խորհրդանշում է աշխարհությունն ու պայքարը, երբ այդու պահապանը իջեցրել է խաղողի ոստերը և նայում է հեռուն, իսկ մեկ այլ պահապան նետահարում է հարձակվող արջին (նկ. 72)։

Ուշադրավ է արջին նետահարելու տեսարանը։ Որսորդը իջել է աջ ծնկանը, ծալել ձախ ոտքը ուղիղ անկյան տակ, կեցվածքի մի ձև, որը լավ հայտնի է հին արևելյան բարձրաքանդակներում, որտեղ նետաձիգները, որպես կանոն, պատկերված են այդ դիրքով։ Նույնը կարելի է ասել աղեղների ձևերի մասին, որոնք դարձյալ լավ հայտնի են ասսուրյան բարձրաքանդակներում և տորևատիկայում։

Այստեղ էլ տեսնում ենք թփերի մեջ նստած աղաղուշ մի մարդու ֆիգուր։ Մեր կարծիքով, բնավ չի կարելի համաձայնել Հ. Օրբելու հետ, երբ թփերի տակից նայող պահակին նա համարում

է բերք հավաքող գյուղացի։ Այս բանում համոզվելու համար բավական է համեմատել մեզ հետաքրքրող ֆիգուրի կեցվածքը բերք հավաքող գյուղացիների կեցվածքի հետ, որոնք, որպես կանոն, կողովներով են, կամ կողով են կրում, կամ ծանր կողովը դրել են իրենց կողքին։ Մյուս կողմից՝ այս փրգուրն իր հագուստի ձևերով ևս զգալիորեն տարբերվում է նրանից ոչ հեռու պատկերված գյուղացիներից, լինի դա դղում բռնած մարդը, կամ արջի հետ կռվող գյուղացին։ Թե՛ իր կեցվածքով, թե՛ հագուստով, հատկապես «սասանական» անդրավարտիքով այս ֆիգուրն անմիջական զուգահեռներ ունի հարավային և հյուսիսային ճակատներում լավ հայտնի «հսկիչների» կամ վերակացուների» ֆիգուրներում։ Նշենք նաև, որ կոմպոզիցիոն այս հարակցությունը, երբ կենտրոնում նստած է «վերակացուն», իսկ նրանից աջ և ձախ գյուղացիները կռվի են բռնվել վայրի գազանների կամ այգին հափշտակողների հետ՝ լավ հայտնի է թե՛ հարավային և թե՛ հյուսիսային ճակատներում։

Ինչպես որթատունկի այլ հատվածներում, այնպես էլ այստեղ կարելի է նկատել, որ որթատունկի գոտին բնավ էլ ինչ-որ անընդհատ շղթա չէր, այլ առանձին, հաճախ միմյանց հետ բնավ չկապված հատվածների միասնություն, ընդ որում, այդ միասնությունը ձեռք է բերված բազմաթիվ, ոչ մի անգամ չկրկնվող միջոցներով։

Եթե արևելյան և արևմտյան ճակատները, չնորհիվ իրենց համեմատաբար ոչ մեծ լայնության, ընկալվում են միանգամից, ապա նույնը չի կարելի ասել հրկայնական ճակատների մասին, որոնց բեկբեկուն հատվածները, առանձին մասերի ուժեղ ելուստները բացառում են գոտու ընկալումը որպես մեկ ամբողջություն և ստիպում դիտել նրանց հատված առ հատված, մաս առ մաս։ Ինչպես տեսանք, համանման պատկեր առկա էր նաև գլխավոր գոտում, թեև քանդակագործներն այնտեղ անհամեմատ ավելի լայն հնարավորություններ ունեին և կարող էին մի դեպքում ղարգացնել սյուժեն հորիզոնական ուղղությամբ, մեկ այլ դեպքում համախմբել պատկերաքանդակներն ուղղաձիգ առանցքի շուրջը և այլն։ Ինչքան էլ որթագալարը խորհրդանշական լիներ, ինչքան էլ միտումնավոր խախտված լիներին բուսական և կենդանական կոմպոնենտների մասշտաբները, քանդակագործը լավ գիտակցում էր, որ չէր կարելի տաճարը շրջանցել անընդհատ ներսճող և ղարգացող, մեկը մյուսի շարունակությունը կազմող որթատունկի գալարներից, եթե չէր ցանկանում կրկնել գլխավոր գոտու տակով անցնող երկրաչափական-բուսական գոտու ոճավորված միօրինակ, տաղտկալի ձևերը։ Այստեղից էլ որթատունկի գոտու առանձին հատվածներով մշակելու պրակտիկան, որը լավ երևում է, երբ բացում ենք «գոտին» և դիտում այն որպես անընդհատ ձգվող մի ամբողջություն։ Սակայն հենց սկզբից անհրաժեշտ է նշել, որ այդ հատվածները խիստ տարբեր մշակումներ ունեն և նրանցից և ոչ մեկը չի կրկնում մյուսին, չկա որևէ օրինաչափություն, ինչպես տեսանք արևմտյան ճակատում, երբ մի կողմում խաղաղ կյանք էր, մյուսում՝ պայքար և կռիվ։ Ընդհակառակը, քանդակագործներն իրենց լիովին ազատ են զգացել, լիովին անկաշկանդ, թեև ակնհայտ են նաև որոշ նախասիրություններ և կոմպոզիցիոն սխեմաներ, որոնք ավելի հաճախ են կրկնվում։ Այսպես, ուշագրավ է, որ հյուսիսային ճակատում ընդհանրապես գերիշխում են աշխատանքի, բերքահավաքի սյուժեները, իսկ հարավային ճակատում առավել շատ են կռվի, պայքարի տեսարանները։

Հիմա անցնենք հարավային ճակատի պատկերաքանդակներին։

Ի տարբերություն արևմտյան և արևելյան ճակատների, որտեղ որոշակի շեշտված էր կենտրոնական առանցքը, բարձրացված որթատունկի գոտու կենտրոնական հատվածները, երկայնական ճակատներում ամեն ինչ լուծված է հորիզոնական, փռված ձևերով։ Նույնիսկ հարավային խաչաթևի կենտրոնական լուսամուտը, որը, հար և նման արևմտյան ճակատի լուսամուտի, մխրճվում է որթատունկի գոտու մեջ, ոչ մի կերպ չի շեշտված և այստեղ չկա որթատունկի այն հյուսածո ուղղանկյուն հատվածը, որն այնքան էական նշանակություն էր ստանում արևմտյան ճակատում։ Եվ եթե արևմտյան ճակատում լուսամուտի կորագիծ բարավորը լիովին ազատ էր մնում, այստեղ այն ևս ծածկված է ղարդամոտիվներով, մի բան, որը խիստ եղակի է հայ ճարտարապետության մեջ առհասարակ։ Մանուելը արել է ամեն ինչ, որպեսզի չխախտի ընդհանուր հորիզոնական ուղղությունը։ Լուսամուտի կենտրոնա-

կան առանցքով տեղավորված փոքրիկ քարը՝ երկու թռչունների բարձրաքանդակներով հանդերձ բավական են համարվել կոմպոզիցիան պսակելու համար։ Ուշագրավ է պատկերաքանդակների տեղաբաշխումը։ Հարավային խաչաթևի կենտրոնական նիստը և նրան հարող երկու կողային նիստերը մշակված են թեմատիկ որոշակի ընդհանրություններ ունեցող երկու քանդակախմբերով։

Այսպես, եթե աջակողմյան նիստերի վրա տեղավորված բարձրաքանդակները կենտրոնական լուսամուտը պսակող սյուժեի հետ միասին ներկայացնում են բերքահավաքը, գինի պատրաստելը, տոնախմբություններն ու զվարճալիքները, ապա ձախակողմյան նիստերին պատկերված են այգին պահպանելու և բերքը հափշտակողներից պաշտպանելու, այգուց անասուններին դուրս վռնդելու և պահակների ու հովիվների միջև այդ հողի վրա ծագած կռվի տեսարանները։

Աջակողմյան պատկերաշարում «ժամանակագրական» մոտեցման դեպքում ամենաառաջինը բերքահավաքի տեսարանն է, որտեղ որթագալարի մեջ պատկերված է աջ ծնկին իջած մի մարդ, որը խաղողով լի կողովը դրել է ուսին և պատրաստվում է բարձրանալ (նկ. 73)։ Նա հագին ունի լայն անդրավարտիք, ոտքերը բորիկ են, բաճկոնի թևքերը, ինչպես և անդրավարտիքի փողկերը՝ ծալած։ Տարակույս չի մնում, որ այստեղ պատկերված է խաղող հավաքելու տեսարան, ընդ որում, խաղողագործական շրջաններում այսօր էլ խաղողը հավաքում են ուռենու ճյուղերից հյուսված կողովների մեջ, և ուսներին դրած տանում մինչև սայլը կամ հնձանը։ Հնձանը հեռու չէ, նա պատկերված է հենց հաջորդ նիստի վրա, մեզ հետաքրքրող պատկերաքանդակի ձախ կողմում։ Ուշագրավ է, որ խաղող հավաքող մարդուց աջ քանդակազարդ սալի վգալի մասը գրավում են ուժեղ գալարներ և ծաղր, բերքառատ ողկույզներով մշակված մի որթատունկ, որը ոչ այլ ինչ է, քան խաղողի այգու խորհրդանշան։ Հետաքրքրքիր է հնձանը։ Կառուցվածքի մասշտաբները (ինչպես և որթատունկի գոտում ամեն ինչ) պատկերված են խիստ պայմանական՝ սյուների վրա հենվող կամարները փաստորեն նույն բարձրությունն ունեն, ինչ նրանց տակ կանգնած աշխատավորները։ Բայց և այնպես կառուցվածքը որպես այդպիսին ունի իրական շենքերի համաչափություններ հիշեցնող ձևեր, թեև կամարները բավ. անդամված են և եզրագծերը՝ իջեցված։ Այս հնձանն իր ընդհանուր ձևերով հիշեցնում է հայկական ճարտարապետության մեջ լավ հայտնի սյունասրահները, ընդ որում, ժողովրդական ճարտարապետության ձևերի հետ է առնչվում սյուների կլոր լինելը, խոյակների մշակումը եռանկյունաձև, փայտի մշակմանը բնորոշ փորվածքներով և այլն։ Նշենք, որ այսօր էլ Արարատյան դաշտավայրի գյուղերում ընդհանրացած է խաղողը ճզմել մառանին կից բաց սյունասրահներում, որտեղ և սովորաբար թաղված են խաղողի հյութը հավաքող մեծ շիրամանները (տաքարները)։ Խաղողը ճզմում են հատուկ հարթակների վրա և հյութը հոսելով հարթակի թեքության ուղղությամբ, հավաքվում է հորի մեջ։ Ըստ էության այս նույն լուծումն են ունեցել նաև Զվարթնոցի հայտնի հնձանները՝ իրենց հիանալի մշակված հարթակներով և հորերով հանդերձ։

Մեզ հետաքրքրող պատկերաքանդակում կամարների տակ կանգնած են երկու կիսամերկ ֆիգուրներ, համապատասխանաբար, աջ և ձախ ձեռքերն ազդրերին դրած։ Նրանք մերկ ոտքերով կանգնած են խաղողի ողկույզների վրա, աջակողմյան ֆիգուրը բռնել է սյունը, իսկ ձախակողմյանը բարձրացրել ձախ ձեռքը՝ մինչև ուսի բարձրության։ Միանգամայն տրամաբանական է, որ խաղողի պատրաստման սյուժեին պետք է հաջորդեին խնջույքի, զվարճալիքի տեսարանները։

Այստեղ, քիչ աջ տեսնում ենք մի մարդ, որը բարձրացել է հանգիստ քայլող արջի մեջքին և բռնել նրա ականջներից (նկ. 73)։ Որթատունկի հարյուրավոր պատկերաքանդակների մեջ այն առաջին դեպքն է, երբ պատկերված է արջի և մարդու խաղաղ գոյակցման, ավելին՝ բարեկամության տեսարանը։ Թեև Հ. Օրբելին այն համարում է կռվի տեսարան, սակայն, մեր կարծիքով, այդ այդպես չէ։ Մարդն այստեղ հանգիստ նստել է ոչ պակաս խաղաղ քայլող արջի մեջքին, դեմքը դարձրել դեպի դիտողը և կարծես հպարտությամբ իր շուրջն է դիտում, նայելով, թե ինչ տպավորություն կթողնի նա շրջապատի վրա։ Կասկած չի մնում, որ այստեղ պատկերված է մի պահ այն ուրախության հանդեսներից, որոնք, սովորաբար, կազմակերպվում էին աշնանային աշխատանքների ավարտից հետո, երբ հնչում էր

Հարսանիքի գուռնան, սկսվում էին պարերն ու երգերը, և գյուղական հրապարակներն էին գալիս լուրախաղացներն ու արջեր վարժեցնողները։

Այս կերուխումի և վարձալիքի թեմայի հետ է առնչվում նաև հաջորդ պատկերաքանդակը, տեղավորված կենտրոնական լուսամուտից վեր։ Այստեղ պատկերված են երկու բռնցքամարտիկ կամ ըմբշամարտիկ, որոնք բարձրացրել են ձեռքերը և պատրաստ են մարտի մեջ մտնելու։ Կոմպոզիցիան աչքի է ընկնում իր էքսպրեսիայով ու դինամիկայով, և շատ պատկերաքանդակներ չկան որթատունկի գոտում, որտեղ այդ հատկանիշները հասած լինեն նման սրության (նկ. 74)։

Լուսամուտի երկու կողմերից բարձրացող որթատունկի հաստ ճյուղերը սահուն գոգավորությամբ թեքվելով աջ և ձախ, ստեղծում են կամարակապ մի տարածություն, որի տակ էլ, միմյանց դիմաց կանգնած են այս ֆիգուրները։ Ներքևը վեր են բարձրացրել ոտքերը, աջակողմյանը բռնել է հակառակորդի բարձրացրած ձեռքը և ինքն է կարծես պատրաստվում հարվածի։ Սակայն այս ամենի հետ միասին ամբողջ կոմպոզիցիայում նկատելի է ինչ-որ արհեստականություն, այստեղ չկա կռվի այն շունչը, որը տեսնում ենք քիչ ձախ տեղավորված կոմպոզիցիայում, որտեղ իսկական կռիվ է գնում, կռիվ այգու պահապանների և հովիվների միջև։

Մինչդեռ այստեղ, թվում է, կռվողները ոչ թե «իսկական» են, այլ նրանք շատ ավելի ցուցադրում են գյուղական ըմբշամարտի կամ բռնցքամարտի հնարանքները, ուրախություն պատճառում դիտողներին։

Ինչպես որթագալարի գոտում առհասարակ, այնպես էլ այստեղ, հիմնական սյուժեները, էքսպրեսիա ունեցող կոմպոզիցիաները որպես կանոն բաժանվում են ոչ լայն, «չեզոք» էլեմենտներով, որոնք կարծես սահմանագծեր են, հնարավորություն են տալիս աչքին «հանգստանալու» մինչև մյուս սյուժեին անցնելը։ Նրանք սովորաբար ունեն որթատունկի վերտիկալ հատվածների տեսք, որոնց դալարների մեջ տեղավորվում են մարդկային դեմքեր, թռչուններ և այլն։ Առանձին դեպքերում դրանք ինքնուրույն սյուժե են, որտեղ պատկերվում են թփերի տակից այգին հսկող պահակների ամբողջական ֆիգուրներ, ինչպես այդ կարելի է տեսնել արևմտյան ճակատում և Հարավային ճակատի արևմտյան հատվածում։

Որթատունկի այժմ մեզ հետաքրքրող հատվածում, կենտրոնական լուսամուտի վրա պատկերված բռնցքամարտիկներից աջ և ձախ տեսնում ենք որթատունկի ուղղաձիգ հատվածներ, որոնցից ձախակողմյանը ներկայացնում է նույն արմատից հլնող երկու ոստ, որոնցով կազմված գալարների մեջ, ներքևում պատկերված է մի թռչուն, իսկ վերևում՝ մարդկային մի դեմք (նկ. 75)։ Աջակողմյան մասում օղակը մեկ հատ է, որի մեջ էլ տեսնում ենք մորուքավոր մարդու դեմք (նկ. 76)։ Հ. Օրբելու այն ենթադրությունը, որ որթատունկի գոտու մեջ պատկերված այս դեմքերը և նստած ֆիգուրները պետք է խորհրդանշեին այգու պահակներին, միանգամայն տրամաբանական է և համոզիչ։

Դառնանք այժմ հարավային խաչաթևի ձախակողմյան պատկերաքանդակներին։ Այստեղ կենտրոնից դեպի արևմուտք ընկած նիստերի վրա տեղավորված են երեք մեծ սյուժետային պատկերաքանդակներ, որտեղ առաջինը կռվի մի տեսարան է, երկրորդը՝ մարդու կռիվն է եզան հետ, իսկ երրորդում պատկերված է մի կով՝ իր հորթուկի հետ (նկ. 77)։ Ճիշտ է Հ. Օրբելին, երբ այս երեք սյուժետային բարձրաքանդակները միավորում է մի թեմայի շրջանակներում, ընդգծելով այգի մտած անասուններին և այգու պահակների ջանքերը նրանց դուրս վռնդելու գործում (նկ. 78)։ Աջակողմյան, պահակի և հովվի կռիվը ներկայացնող բարձրաքանդակը թերևս առավել դինամիկն է ամբողջ որթագալարի մեջ։ Բութ անկյան տակ միմյանց մոտեցող նիստերի հատման տեղում պատկերված են երկու կռվող գյուղացիներ, ընդ որում նրանցից յուրաքանչյուրը գտնվում է մի նիստի վրա, իսկ եզրագծի վրա են նրանց ձեռքերն ու ոտքերը։ Ձախակողմյան, անմորուք մարդն իր ձախ ձեռքով բռնել է աջակողմյան մարդու մորուքից, և մյուս ձեռքով բարձրացնելով նրա ոտքը, ձգտում է գետին տապալել նրան։ Երիտասարդին օգնության է հասել իր շունը։ Դրան հակառակ մորուքավորը բարձրացրել է մահակը և պատրաստվում է հարվածել հակառակորդին։ Հ. Օրբելին հանգամանորեն կանգ է առնում այս սյուժեի վրա և իրավացիորեն եզրակացնում, որ երիտասարդն այգու պահապանն է,

որն իր շան հետ պահպանում է այգին, դուրս վռնդում այնտեղ մտած անասուններին և համարձակ կռվի ելնում վերջիններիս տիրոջ հետ։

Ինչ վերաբերում է մորուքավոր մարդուն, ապա նրա «գլուխը կամ սափրված է կամ ճաղատ, նա ոտաբոբիկ է, հագին ունի ձախակողմյան մարդու հագուստին հար և նման բաճկոն, որն առջևից, գոտուց ցած ունի բացվածք կամ կալ»[3]։ Ապա նա գրում է, որ «երկրորդ մարդու սափրված գլուխը, հագուստների միջև եղած տարբերությունները թերևս պետք է շեշտեին նրա այլազգի լինելը, այնպես, ինչպես թրի առկայությունը պետք է շեշտեր նրա՝ այգու մշակման հետ առնչություն չունենալը»[4]։ Ամփոփելով, Հ. Օրբելին եզրակացնում է, որ կենդանիները պատկանում են այդ մորուքավոր մարդուն, և երբ նրանք մտել էին ուրիշի այգին, ապա այգու պահապանները վրա են հասել, կռվի բռնվել կենդանիների տիրոջ հետ[5]։

Համաձայն լինելով Հ. Օրբելու հիմնական դրույթների հետ, մենք չենք կարող բաժանել նրա կարծիքը երկրորդ, մորուքավոր մարդու օտարազգի լինելու մասին[6]։ Բանն այն է, որ վերջերս կատարված մեծաթիվ լուսանկարներում ակնհայտ նկատելի են մի քանի մանրամասներ, որոնք, թերևս, աննկատ էին մնացել զգալի բարձրության վրա գտնվող այս պատկերաքանդակի տեղում կատարված ուսումնասիրության ժամանակ։ Այժմ պարզ է դառնում, որ երկու մարդիկ էլ հագել են հար և նման հագուստներ, իսկ երկրորդի գլուխը բնավ էլ ճաղատ չէ։ Խորքում նկատվում է նրա ուսերին իջնող մազերը։ Ինչ վերաբերում է թրին, ապա նրա ձեռքին ոչ թե թուր է, այլ սովորական մահակ, որի կորության պատրանքը ստացվել է երկու նիստերի բութ անկյան տակ հատվելու հետևանքով։ Այս ամենը մեզ բերում է այն եզրակացության, որ երկրորդ՝ մորուքավոր մարդը ոչ թե օտարազգի է, այլ սովորական մի հովիվ, որի անասունները մտել են ուրիշի այգին, վրնասել այն, և այգեպանները բռնել են նրա եզներից մեկին, մինչև չստանան վնասի հատուցումը, մի բան, որը օրինականացված էր միջնադարյան կանոնադրքերում։ Թերևս հենց այդ հողի վրա էլ ունի է ունեցել ընդհարումը։

Ճանապարհական-այգեգործական այնպիսի մի նահանգում, ինչպիսին էր Վասպուրականը, համամասնան տեսարաններ պետք է հանդիպեին ամեն քայլափոխում, և դա նույնքան սովորական երևույթ էր, որքան սովորական էր այգին մշակելն ու պահպանելը վայրի գազաններից, թռչուններից, թեմաներ, որոնք այնպիսի առատությամբ ներկայացված են որթատունկի գոտում։

Այսպիսով, ավարտվում է հարավային խաչաթևի այս ելուստի պատկերագրական կոմպոզիցիան, որն ամբողջ որթատունկի գոտում աչքի է ընկնում իր միասնականությամբ և համախմբվածությամբ։

Իվ, իսկապես, այստեղ երկու հիմնական թեմաների միջոցով պատկերված է ժողովրդի աշխատանքն ու ուրախությունը, նրա համառ պայքարն իր բարօրության համար, թեմաներ, որոնք ընդհանուր են ամբողջ որթատունկի գոտու համար ընդհանրապես։

Կոմպոզիցիոն տեսակետից որոշակի հետաքրքրություն են ներկայացնում հարավային ճակատի կենտրոնական խաչաթևին արևելքից և արևմուտքից հարող բազմանիստ, աշտարակաձև ելուստների վրա տեղավորված սյուժեները։ Պետք է նշել, որ գտնվելով տարբեր, միմյանց նկատմամբ հակադիր դասավորված նիստերի վրա, նրանք չեն ընկալվում միանգամից, և բնավ էլ պատահական չէ, որ այստեղ զգալի տեղ են գրավում առանձին, հարևան պատկերաքանդակների հետ թեմատիկ տեսակետից բնավ չառնչվող սյուժեներ։ Ուշագրավ է, որ ճիշտ նույն սկզբունքով են մշակված նաև հյուսիսային ճակատի աշտարակաձև ելուստները շրջանցող գոտու հատվածները։ Ավելին, ակնհայտ է մի որոշակի սիստեմի առկայությունը։ Այսպես, եթե հարավային կողմում աշտարակաձև ելուստները պարփակում են հիմնականում այգու պահպանման, կռվի տեսարանները, ապա հյուսիսային ճակատի համապատասխան հատվածներում գերիշխում են աշխատանքի, այգու մշակման և բերքահավաքի տեսարանները։

Անցնենք այժմ բուն պատկերաքանդակներին։ Հարավային ճակատի արևմտյան բազմա-

---

[3] И. А. Орбели. նշվ. աշխ., էջ 147։

[4] Նույն տեղում, էջ 147—148։

[5] Նույն տեղում։

[6] Նույն տեղում։

նիստ աշտարակը պոտկող որթատունկի հատվածի պատկերաշարը պարձյալ բաղկացած է երեք սյուժեից. կենտրոնում նստած է, գատելով նրա պատկառելի ձևերից, պահապետը, նրանից ձախ պատկերված է մարդու և արջի կռիվը, իսկ աջ՝ մարդու մենամարտը առյուծի հետ (նկ. 79)։

Որթատունկի ճյուղերի մեջ նստած է փառահեղ մորուքով, սովորական գյուղացիներից խիստ տարբեր հագուստով մի ծերունի։ Արտակարգ տպավորիչ է նրա դեմքը. լայն բացված աչքերով նա ուղիղ նայում է դիտողին. քավ բեղերը իջնում են ցած, խառնվում երկար մորուքին, իսկ մազերը իջնում են դեմքի երկու կողմերից մինչև ուսերը։ Հագին ունի երկար պարեգոտ, թևքերը ծալված են մինչև արմունկները։ Ծալապատիկ նստած է որթագալարի երկճյուղ ոստի ետևում, ձեռքերը բարձրացրել է աջ ու ձախ և իջեցնում է խաղողի ողկույզներով ավարտվող շիվերը։ Անշուշտ, այստեղ պատկերված ծերունին սովորական գյուղացիներից չէր։ Վերջիններս ունեն որոշակի պատկերագրական տիպ։ Նրանք անբեղ-անմորուս երիտասարդներ են, կարճ, մինչև ծրնկները հասնող բաճկոնով, հաճախ կիսամերկ։

Այս «պահապան-վերակացուից» աջ և ձախ տեղավորված են սյուժետային պատկերաքանդակներ, որոնք ներտորեն առնչվում են այգու պահպանման հետ։ Ձախ կողմում արջը հարձակվել է մարդու վրա և վերջինս վախեցած, բարձրացել է ծառը։ Կոմպոզիցիան լավ է արտահայտում իրադրության դինամիկան։ Մարդը ձեռքերը ձգել է վեր և ճգնում է է՛լ ավելի բարձրանալ, հնարավորին չափով հեռանալ հետապնդող գազանից։

Ձախ կողմում մի պարսատիկավոր մարդ է պատկերված, որի դիմաց էլ՝ մի առյուծ։ Պարսատիկով առյուծի դեմ ելնելը, անշուշտ, լուրջ չէր կարող լինել և կարելի է ենթադրել, որ այգու պահապանները հեռվից քարեր նետելով ձգտել են որևէ կերպ հեռացնել գազաններին։

Հ. Օրբելու կարծիքով, այն քարը, որի վրա առյուծ է քանդակված, տեղավորված է այստեղ հետագայում։ Մեր կարծիքով, նման ենթադրության համար իրական հիմքեր չկան։ Թե՛ կառուցողական (որմածքի անաղարտությունը) և թե՛ պատկերագրական տեսակետից առյուծի քանդակը բնավ էլ խորթ չէ որթագալարին ընդհանրապես։ Հարավային ճակատի հաջորդ նշանակալից կոմպոզիցիան տեղավորված է է՛լ ավելի աջ, արևելյան աշտարակաձև ելուստի բեկբեկուն նիստերի վրա։ Այստեղ ևս կոմպոզիցիայի կենտրոնն է որթագալարի ճյուղերի միջից նայող մորուքավոր մարդը, որից աջ և ձախ տեղավորված են սյուժետային պատկերաքանդակները։ Ձախ կողմի երկու նիստերի հատման կետում պատկերված է մարդու և արջի մենամարտը։ Մարդիկ երկուսն են, որոնցից մեկը նիզակահարում է արջին, իսկ մյուսը, թերևս պատանի, կանգնած է նրա ետևում։ Մարդու և արջի այս մենամարտն իրավամբ պատկանում է որթատունկի առավել դինամիկ սյուժեների թվին (նկ. 81)։ Մարդը հենվել է աջ ոտքի վրա, շրջել գլուխը դեպի դիտողը, թեև աչքերի բիբերը թեքված են դեպի արջը։ Աջ ձեռքով նա բռնել է նիզակի պոչից, ձախով կենտրոնական մասից և ուժեղ հարվածում է արջին։ Նիզակը ծակել է արջի ձախ ոտքը և դուրս եկել հակառակ կողմից։ Արջը ծառս է եղել ետևի ոտքերի վրա, աջ թաթով հարվածում է մարդու աջ ուսին, իսկ ձախով ճանկել է ձախ ծունկը։ Մյուս մարդը, որն անզեն է, կանգնած է կովողների ձախ կողմում, բարձրացրել է ձեռքերը և բռնել գլուխը։ Դեմքն ու մարմինը ուղղված են դեպի դիտողը, ոտքերը՝ աջ, իսկ աչքերի բիբերը խիստ շրջված են դեպի մենամարտի տեսարանը։ Հ. Օրբելու կարծիքով, այստեղ մի պատանի է պատկերված, որն անչափ վախեցել է իր աչքերի առջև ծավալված այս մենամարտից։

Ավելի աջ տեղավորված են բարձրաքանդակներ, որոնք, Հ. Օրբելու կարծիքով, տեղ են գտել այստեղ մի քանի դար հետո։ Նրանցից անմիջապես ներքև տեղավորված է տաճարի՝ XIV դարում կատարված վերանորոգումը հաստատող արձանագրությունը։ Հ. Օրբելու կարծիքով, այս բարձրաքանդակները տեղ են գտել նույն՝ XIV դարում[7]։ Պատկերաքանդակներից առաջինի վրա քանդակված է մի արմավենի, որի ոճավորված ճյուղերի տակից կախված են արմավի երկու մեծ ողկույզներ։ Արմավի պատկերագրական այս ձևը, ինչպես նշում է Հ. Օրբելին, լավ հայտնի էր հին արևելյան և ուրարտական հուշարձաններում, և հասնելով մինչև միջնադար, տեղ է գտնում մանրանկարչական արվեստում։ Թվում է, որ կարելի է

[7] Նույն տեղում, էջ 161։

նշել մի քանի հուշարձաններ, որոնք վկայում են նույն ավանդույթների առկայությունն Աղթամարի անմիջապես նախորդող դարաշրջանում։ Այդպիսին են՝ արմավենու քանդակը Կողբից (V դ.)[8] և ոչ պակաս ուշագրավ օրինակը Պտղնիից (VI—VII դդ.)[9]։

Ուշագրավ է, որ ճիշտ համանման արմավենի տեսնում ենք տաճարի հյուսիսային ճակատում, իշխանների դռատում, հանգամանք, որը թերևս վկայում է, որ հարավային ճակատի արմավենու քանդակն անվերապահորեն չի կարելի համարել հետագա հավելվածք, թեև նրա հորինվածքն ընդհանրապես, ինչպես նշում է Հ. Օրբելին, որոշ չափով չի համապատասխանում որթատունկի գոտու ընդհանուր թեմատիկային։

Արմավենուց աջ պատկերված է կնոջ գլխով թեվավոր մի առյուծ, ընդ որում, մեջքի վրա շրջված պոչը ավարտվում է վիշապի երախով։ Հ. Օրբելին նշում է, որ այս կերպարը Հայաստանում հանդես է գալիս ոչ վաղ, քան XII դ. վերջին, և ճիշտ այնպես, ինչպես արմավենին տեղ է գտել XIV դարի տաճարի վերանորոգման ժամանակ[10]։ Այս առնչությամբ պետք է նշել, որ այս առյուծն իր տեղաբաշխումով կրկնում է բազմանիստ ելուստի արևմտյան կողմում, պարսատիկավոր մարդու առջև կանգնած առյուծի դիրքավորումը։ Որոշակի հիմքեր կան ենթադրելու, որ եթե նույնիսկ վերից հոսող ջրերը խաթարել էին այստեղ եղած բարձրաքանդակները և անհրաժեշտություն էր զգացվել հին պատկերաքանդակը փոխարինել նորով, ապա թերևս սյուժեի ընտրության հարցում, հավանական է, եղել են այս նույն տեղում հնում եղած առյուծի պատկերաքանդակի առկայությունից, թեև քանդակել են նոր ժամանակների, ոճական նոր ուղղության համապատասխան։ Հարավային ճակատից մնաց անդրադառնալ արևելյան խաչաթևի հարթ տարածքների երկարությամբ ձգվող որթատունկի գալարների մեջ տեղ գտած պատկերաքանդակներին։

Հատվածները մշակված են միմյանցից զգալիորեն տարբեր, և այստեղ իրենց ցայտուն դրսեվորումն են գտնում որթագալարում օգտագործվող երկու սիստեմները։ Այն ժամանակ, երբ արևելյան խաչաթևի երկարությամբ ձգվող հատվածում գերիշխում է միասնական, երկճյուղ որթագալարը, որը բնավ չի ընդհատվում, և որպես կանոն փիգուրները պատկերված են առանձին գալարների մեջ, արևմտյան կողմում սյուժեներն անջատված են որթագալարի ուղղաձիգ հատվածներով։ Առաջին հայացքից այն տպավորությունն է ստացվում, որ թեմաներն այստեղ կարծես կապ չունեն միմյանց հետ և առանձին սյուժեներ են, բաժանված որթագալարի ոչ մեծ, ուղղաձիգ ուղղությամբ աճող հատվածներով։ Այստեղ, ձախակողմյան մասում պատկերված է մի մարդ, որը ուսերին խոյ է տանում, ապա տեղավորված է մարդու և արյի մենամարտի տեսարանը, և հետո որթագալարի կրկնակի գալարներով կազմված «մեդալիոնի» մեջ՝ ծնրադիր աղոթող մի մարդ (նկ. 82)։

Պատկերագրական առումով ուշագրավ է ձախակողմյան քանդակը։ Որթագալարի ճյուղերից կազմված կամարի տակ պատկերված է մի մարդ՝ մինչև ծնկները հասնող բաճկոնով, որն առջևից կտրվածք ունի, իսկ թևքերը հասնում են մինչև արմունկները։ Անմորուս է, լայն բացված աչքերով, ոտքերը շրջված են դեպի աջ։ Ուսերին տանում է մի խոյ, բռնելով նրա ցած իջած ոտքերից։ Այս պատկերաքանդակն անմիջապես հիշեցնում է վաղ քրիստոնեական արվեստում լավ հայտնի «բարի հովվի» սյուժեն։ Սակայն Հ. Օրբելին վճռականորեն դեմ է ելնում նման ընդհանրացմանը, նշելով, որ այստեղ մարդու ուսերին ոչ թե գառ է պատկերված, այլ խոյ։ Այսպիսով, քանդակը ոչ մի կապ չունի քրիստոնեական սիմվոլիկայի հետ։ Այստեղ սովորական գյուղական տոնահանդեսի տեսարան է[11]։ Այս հատվածի աջակողմյան եզրում, ինչպես նշվեց, պատկերված է աղոթող մի մարդ, որը Հ. Օրբելու բնութագրությամբ ոչ այլ ոք է, քան գյուղական քահանան, որը պարզել է ձեռքերը և աղոթում է խաղողի այգիները կարկուտից պաշտպանելու կամ առատ բերքի համար։ Թեև Հ. Օրբելին կասկած է հայտնում այս երկու ֆիգուրների միջև եղած կապի առթիվ, սակայն թվում է, որ նման կապը բնավ էլ բացառված չէր։ Չէ՞ որ ոչ մի մատաղ հնարավոր չէր իրականացնել առանց հոգևորա-

[8] Լ. Ազարյան, Վաղ միջնադարյան հայկական քանդակը, Երևան, 1975, նկ. 80։

[9] Նույն տեղում, նկ. 72։

[10] И. А. Орбели, նշվ. աշխ., էջ 162։

[11] Նույն տեղում, էջ 155։

կանի օրհնության, առանց եկեղեցու կողմից երկնքի առջև «միջնորդության», որպեսզի մատաղն ընդունելի լինի։ Այստեղից էլ գյուղացին, որն ուսերին խոյ է տանում, և նրանից ոչ հեռու պատկերված քահանան, որը աղոթք է անում։ Այս երևույթը խիստ ավանդական է և նույնիսկ այսօր չի մոռացվել գյուղական որոշ տոնախմբությունների ժամանակ։ Որ այստեղ գյուղական տոնախմբություն է պատկերված, վկայում են ևս երկու պատկերաքանդակ, որոնք, մեր կարծիքով, սերտորեն առնչվում են այս նույն հատվածի ընդհանուր թեմայի հետ։ Այսպես, քահանայից աջ տեսնում ենք ամբողջ հասակով կանգնած մի մարդ[12], որը ձախ ձեռքը հենել է կողքին, իսկ մյուսով կրծքի հարթության վրա բռնել մի գավաթ։ Ոչ պակաս ուշագրավ է այս առումով մարդու և արջի մենամարտի տեսարանը՝ տեղավորված ուսերին խոյ տանող մարդուց աջ։ Մարդն այստեղ մնջքով պառկած է գետնին, մի ոտքով բարձրացրել է արջին, ամեն մի ձեռքին մի դաշույն և կռվում է արջի հետ, որը ձգտում է մոտեցնել իր երախը մարդու գլխին։ Այնքան անհարիր է այս «մենամարտը», որ Հ. Օրբելին տեսարանը փորձում է դիտել շրջած՝ 90° տակ, ենթադրելով, որ քանդակագործը սխալվել է քարի բարձրության հարցում, և քարը ի սկզբանե նախատեսված է եղել դնել շրջված դրությամբ։ Սակայն, մեր կարծիքով, նման դրույթի հետ չի կարելի համաձայնվել։ Այն ժամանակ կստացվի է՛լ ավելի անհարիր մի տեսարան՝ մարդը և արջը կռվում են... Նստած։ Մեզ թվում է, որ այստեղ պատկերված տեսարանը ոչ թե իրական մենամարտ է, այլ գյուղական տոնախմբությունների ժամանակ այնքան հաճախ ցուցադրվող կռիվը՝ մարդու և արջի միջև։ Այստեղից էլ մարդու և արջի շարժումների այնքան անհարիր, կատակային լինելը։

Ամփոփելով որթատունկի հարավային ճակատի արևմտյան հատվածի պատկերաքանդակների նկարագրությունը, կարող ենք ասել, որ այստեղ պատկերված սյուժեները բոլորն էլ առնչվում են գյուղական տոնախմբության թեմային։

Միանգամայն այլ է հարավային ճակատի արևելյան հատվածի մշակումը։ Եթե արևմտյան կողմում թեմաները պատկերված են առանձին-առանձին, որթագալարի անընդհատ շարժում չկա, արևելյան հատվածը ամբողջությամբ միավորված է որթագալարի սահուն, ուժեղ ճյուղերով, որոնք միահյուսված են, իսկ գալարների մեջ առկա են մարդկանց և գազանների քանդակներ։ Դժվար չէ տեսնել, որ այս ամբողջ հատվածը նվիրված է որսորդությանը։ Այստեղ տեսնում ենք մարդկանց՝ շների հետ աղվեսներին և նապաստակներին հետապնդելիս։

Ուշագրավ են եզրային մասում մի գալարի տակ պատկերված մարդն ու շունը, ընդ որում, պատկերաքանդակը երկպլանային է։ Առջևում պատկերված է շունը, նրա ետևում՝ մարդը։ Մարդն անմորուս է, մազերը շրջանաձև կտրված և ետևից իջնում են ուսերին։ Ձախ ձեռքով բռնել է շան կապը, իսկ աջով ցույց է տալիս հաջորդ գալարի մեջ գտնվող աղվեսին։

Սրանով ավարտում ենք հարավային ճակատի պատկերաքանդակային հիմնական խմբավորումների նկարագրությունը։ Դժվար չէր տեսնել, որ այստեղ հիմնականը հարավային խաչաթևի նիստերն ընդգրկող կոմպոզիցիաներն էին, որտեղ առկա էին երկու քանդակախմբեր։ Դրանք պայքարի, մենամարտի տեսարաններն էին և ուրախության, գվարճության, բերքի տոնի հետ առնչվող թեմաները՝ բերքը հավաքելուց մինչև դինի պատրաստելը, մինչև բերքի տոնը։

Կենտրոնական խաչաթևին հյուսիսից և հարավից հարող բազմանիստ ելուստները գոտկող որթատունկի թեմաները հիմնականում պարփակվում են վայրի գազանների հետ մղված պայքարի շրջանակներով։ Ինչ վերաբերում է հարավային ճակատի եզրամասերում արևելյան և արևմտյան խաչաթևերի հարթ տարածքներն ընդգրկող թեմաներին, ապա եթե արևմտյան խաչաթևում հիմնականը բերքի տոնն է, խնդությունը, ապա արևելյան կողմում որսի տեսարաններն են, այգու պահպանումը վայրի գազաններից։

Դատնանք այժմ տաճարի հյուսիսային ճակատին, պահպանելով պատկերաքանդակների նկարագրության նույն հերթականությունը, ինչ որ հարավային ճակատում։ Դժվար չէ տեսնել, որ այստեղ ևս որթատունկը պահպանում է իր կոմպոզիցիոն ամբողջությունը, մեկ հորիզոնական

---

[12] Նույն տեղում, էջ 156։

դծով շրջանցելով բոլոր ելուստները։ Դրա հետ միասին ակնհայտ է հյուսիսային ճակատի թեմանների հիմնականում «խաղաղ» բնույթը։ Այստեղ անհամեմատ քիչ են պայքարի և մենամարտերի տեսարանները, քանդակագործները հիմնական ուշադրությունը նվիրել են հանգիստ ու խաղաղ կյանքի տարբեր տեսարանների պատկերմանը (նկ. 83)։ Ահա է մենամարտի միայն մեկ տեսարան՝ տեղավորված հյուսիսային խաչաթևի կենտրոնում։ Մաոս եղած արջը հարձակվել է մարդու վրա, իսկ վերջինս հարվածում է նրան մեծ դանակով։ Այս սյուժեից ձախ տեսնում ենք դարձյալ մի մարդ, որը կողովները բռնած արագ հեռանում է մարտի վայրից։ Այն հանգամանքը, որ այստեղ չկա որթատունկի բաժանարար և ոչ մի մոտիվ, տարակույս չի թողնում, որ քանդակագործը նպատակ է ունեցել պատկերել բերքի հավաքմանը պատրաստվող մարդկանց վրա արջի հարձակման տեսարանը։ Առաջինը, որն անզեն է, վերցրել է կողովները և փախչում է, իսկ երկրորդը համարձակ մենամարտի է ելել արջի դեմ։

Կոմպոզիցիոն տեսակետից այս պատկերաքանդակն այն միակ դեպքն է, երբ այնքան ցայտուն պատկերված են հակադարձ շարժումները, մեկը՝ դեպի աջ, մյուսը՝ դեպի ձախ։ Ձախակողմյան երիտասարդը, որը վազում է դատարկ կողովները ձեռքին (բերքով լի կողովները նա չէր կարող նման ձևով բռնել), վախեցրել է հաջորդ դալարակի մեջ պատկերված մի մեծ թռչունի, որը բացել է թևերը և պատրաստվում է թռիչքի։ Մինչդեռ մենամարտից աջ տեղավորված գալարակի տակ նստած թռչունը, չզգալով և ոչ մի վտանգ, հանգիստ խաղող է կտցահարում։

Ակնհայտ է դառնում, որ կենտրոնական հատվածը գրավող այս ամբողջական կոմպոզիցիան ոչ այլ ինչ է, քան իրական կյանքի մի ուշագրավ արտացոլում, երբ բերքահավաքի պահին սովորական էր մարդկանց և վայրի գազանների հանդիպումը։

Այս կոմպոզիցիան իր բնույթով համահնչուն է հարավային ճակատում, խաչաթևի կենտրոնական մասում պատկերված տեսարանի հետ։ Այնտեղ ևս կովի տեսարան էր, թեև գյուղացիները կռվում էին բերքը հափշտակողների և փչացնողների հետ։ Հյուսիսային ճակատի այս մենամարտի տեսարանից աջ և ձախ տեղավորված պատկերաքանդակները սյուժետային կապ չունեն կռվի թեմայի հետ և, ըստ էության, ներկայացնում են խաղողի այգիների տարածքում հանդիպող կենդանիներ։ Այստեղ տեսնում ենք մի խոյ, ծառս եղած այծեր, թփերի մեջ շարժվող հովազ։ Հզոր գիշատչի առկայությունն այստեղ, երբ նրա քանդակի նախնական լինելը բնավ չի կարող կասկածի տակ առնվել[13], իր հերթին հիմնավորում է հարավային ճակատում, պարսատիկավոր մարդու դիմաց կանգնած առյուծի թեմայի ի սկզբանե լինելը, և պարզ է դառնում, որ Իրանին հարևան այս նահանգում առյուծներն ու հովազները միջնադարում բնավ էլ միայն պատկերագրական պերսոնաժներ չէին։ Նշվեց արդեն, որ հյուսիսային ճակատը մշակված է շատ ավելի «խաղաղ» թեմաներով, որթագալարների տակ հիմնականում կենդանիներ են պատկերված, և կենտրոնական հատվածի կողային նիստի վրա կարելի է նշել միայն մեկ թեմատիկ պատկեր՝ պարսատիկավոր մարդը հալածում է մի ինչ-որ մեծ թռչունի։ Հյուսիսային ճակատի կենտրոնական հատվածի թեմաները շարունակվում են արևելքից և արևմուտքից նրան հարող աշտարակաձև ելուստների վրա, թեև այստեղ առկա են հատկապես այս սիմետրիկ էլեմենտներին համահնչուն սյուժեներ։

Հյուսիսարևելյան աշտարակաձև ծավալի նիստերի վրա տեսնում ենք երեք պատկերաքանդակ, մի վերակացու, որի գլուխը բարձրանում է որթատունկի ճյուղերի վրայից, և որը կարծես հետևում է կատարվող աշխատանքներին։ Գալարակի հաջորդ օղակի մեջ տեսնում ենք հողը մշակող մի գյուղացու, որը բահով փորում է հողը։ Հաջորդ սյուժետային քանդակը պատկերում է արդեն բերքահավաքի տեսարան, որտեղ թեև չկան բոցոցները, սակայն երկու մարդ իջեցնում են որթատունկի առատ բերքով պատած գալարակները։

Հաջորդ, արդեն արևմտյան աշտարակաձև ելուստի նիստերը փաստորեն կրկնում են ճիշտ նույն թեմաները։ Այսպես, այստեղ ևս, համարյա թե ճիշտ նույն դիրքով պատկերված է բահով հողը մշակող մի մարդ։ Հաջորդ պատկերաքանդակն արդեն միանգամայն այլ բնույթ ունի։ Այստեղ տեսնում ենք մի կին, ձեռքերի վրա երկու գա-

[13] Նույն տեղում, էջ 146։

վաճ տանելիս, գլխի վրա դրված է փոքրիկ պամբյուղ։ Հագին ունի նուրբ կտորից շրջազգեստ, որի տակից երևում են մարմնի ձևերը, ընդ որում, շրջազգեստն իջնում է մինչև սրունքները, և ներքեվում երևում են անդրավարտիքի ծայրերը (նկ. 84)։

Առանձնակի հետաքրքիր է գոտին. այն շրջանաձև զարդամոտիվների անընդհատ մի շարք է, իր ձևերով լավ հայտնի հայկական կիրառական արվեստի հուշարձաններում։ Այստեղ պատկերված կինը ոտքերին ունի փափուկ կոշիկներ։ Հ. Օրբելին ենթադրում է, որ նա ոչ թե աշխատանքի է եկել (շատ անհամապատասխան է նրա հագուստը), այլ ուտելիք է բերել այգում աշխատողներին։

Այս ֆիգուրներից աջ, գալարակների մեջ պատկերված են դարձյալ սովորական կենդանիներ, ընդ որում, նապաստակի հետ մեկտեղ տեսնում ենք նույնիսկ մկնիկի, որը կարծես խորհրդանշում է երկրի կենդանական աշխարհի մեծ բազմազանությունը։

* * *

Պատկերագրական հաջորդ հանգույցները տեղաբաշխված են աշտարակաձև ելուստների աջ և ձախ, արևելյան և արևմտյան խաչաթևերի հարթությունների վրա։ Այս հատվածներն, ըստ էության, ներկայացնում են համապատասխանաբար արևելյան և արևմտյան ճակատների տարածքով ձգվող գալարների անմիջական շարունակությունը, և անկյունային մասերը լուծված են մեծ վարպետությամբ։ Դժբախտաբար, հյուսիսային ճակատի արևելյան հատվածը խիստ վնասված է և հողմահարված, բայց նկատելի է, որ այստեղ գալարակների մեջ պատկերված են տարբեր կենդանիներ. մի արջ, ապա մի թռչուն, որոնք խաղող են կրծցահարում և այլն։ Դժվար է ասել, եղել են մարդկային ֆիգուրներ, թե ոչ, այնքան շատ են վնասված հատվածները։ Համեմատաբար ամբողջական դրությամբ է հասել մեզ արևմտյան խաչաթևի հրկայնքով ձգվող հատվածը, որտեղ պատկերված են վայրի գազաններին այգուց վտարելու մի շարք սյուժեներ։ Կոմպոզիցիան բաղկացած է չորս սյուժետային բարձրաքանդակներից։ Աջակողմյան մասում, գալարակի տակ պատկերված է մի մարդ՝ որսորդական շան հետ։ Ապա տեսնում ենք վարազ, հետո արջ, և հետո էս մի մարդ՝ ձեռքերը վեր բարձրացրած։ Հ. Օրբելին տեսնում է այստեղ միմյանց հետ չառնչվող երկու թեմա։ Առաջինը վարազի հետապնդումն է, իսկ երկրորդը՝ արջի հարձակումը մարդու վրա։ Մեր կարծիքով, ձախակողմյան մարդը ոչ թե փախչում է, այլ շատ ավելի նման է որսին մասնակից այն մարդկանց, որոնք աղմուկ էին անում, կանչերով, ղանգերով, կոչնակներով գազաններին քշում դեպի թակարդները։

Դառնալով առանձին պատկերաքանդակներին, պետք է նշել մարդու և շան քանդակի ընդհանրությունը հարավային ճակատի համանման սյուժեի հետ։ Հարավային ճակատում որսորդը բռնել է շան վզկապից, իսկ այստեղ արդեն բաց է թողել շանը։ Քանդակագործը լավ է պատկերել շան առաջընթաց վազքը, ձգված և լարված մրկաններր։

Հաջորդ գալարակի տակ պատկերված է փախչող վարազը. լավ երևում են նրա ուժեղ մկանները, ժանիքները և վզի ու մեջքի վրա ցցված մազերը։ Նույնպես դեպի ձախ է վազում արջը, իսկ է՛լ ավելի ձախ, հաջորդ երկու գալարակի տակ՝ ձեռքերը վեր բարձրացրած, արջին նայող մարդը։

Ամփոփելով հյուսիսային ճակատի որթատունկի թեմատիկ պատկերաքանդակների նկարագրությունը, կարող ենք ասել, որ այստեղ ևս առկա են մի քանի կոմպոզիցիոն խմբեր։ Առաջինը կրոիվն է վայրի գազանների դեմ, նրանց դուրս վռնդելը այգուց։ Եթե կենտրոնական խաչաթևի վրա պատկերված սյուժեները խորհրդանշում են պայքարը, ընդ որում, ակտիվ պայքարը, երբ մարդիկ զինված են սրերով, դաշույններով և պարսատիկներով, ապա երկրորդ խմբում նրանք շներով, գոռում-գոչյունով դուրս են քշում այգի մտած գազաններին։ Մյուս խմբերը, տեղավորված աշտարակաձև ելուստների վրա, ներկայացնում են արդեն խաղաղ աշխատանքը, այգին փորելն ու բերքը հավաքելը։ Ջի մոռացվել նաև աշխատավորի կինը, որը ուտելիք է բերել այգի։ Եվ այս ամենի հետ որթատունկերի տակ պատկերված են վասպուրականին բնորոշ բազմաթիվ կենդանիներ, թռչուններ և նույնիսկ՝ մկներ։

Մյուս կողմից, ճակատի ամբողջ կոմպոզի-

ցիային բնորոշ է խաղաղ կյանքի պատկերումը, և այստեղ խսպառ բացակայում է կռիվն այդի ներխուժած հափշտակիչների հետ։

* * *

Ամփոփելով որթագալարի գոտու պատկերագրական տեսությունը, համարձակ կարող ենք ասել, որ այն խորհրդանշում է Մանուելին հարազատ Վասպուրական աշխարհը, նրա բնությունն իր այգիներով և պտուղներով, գյուղաշխարհի կենցաղը, նրա աշխատանքն ու պայքարը։ Մի տեղ գյուղացին հողն է փխրեցնում, մյուս տեղում բերք հավաքում, ճմռում խաղողը և գինի պատրաստում, պայքարի ելնում հափշտակիչների դեմ, այգիները պահպանում գիշատիչ կենդանիներից և թռչուններից։ Եվ երբ բերքը հավաքված էր, նա ուրախ ու զվարթ կոխ է մտնում, արջ «պար ածում», մատաղ անում և գինի ըմպում։ Կյանքի պատկերները հաջորդում են միմյանց, և ոչ մի խոսք չի կարող լինել այս ամենը պաշտամունքային թեմատիկայի հետ կապելու մասին, որ իբր Մանուելը պատկերել է ոչ թե իրական կյանքը, այլ... երկնային դրախտը։

Բնաշխարհի այս պատկերները հագեցված են կենդանությամբ, շնորհիվ կերպարների ազգագրական հավաստիության և գեղարվեստական պատճառաբանվածության։ Այստեղ առկա է գյուղական աշխատանքը, այգու մշակման պրոցեսը՝ սկզբից մինչև վերջ։ Պատկերաքանդակները հարատատորեն վերարտադրում են այն իրականությունը, որը լավ ծանոթ էր իրեն՝ Մանուելին, նրա հետ համերաշխ մյուս վարպետներին։

Որթատունկի գոտին հայկական քանդակագործության և արվեստի մեջ այնպիսի կենդանի շունչ ու թարմություն է բերում, որը մինչ այդ բնավ հայտնի չէր։ Աղթամարի այս գոտին նախակարապետն էր աշխարհիկ այն մեծ հոսանքի, որը հետագայում դրսևորվեց Գրիգոր Նարեկացու բանաստեղծություններում։

Ջուսպ, բայց մոնումենտալ գծերով է պատկերված բուսական աշխարհը, այն հզոր, գաղափարանշական որթագալարը, որի ոլորտներում էլ վերստեղծվում է ժողովրդական կյանքի պոեզիան։ Բնության պատկերների, իրական կյանքի հետ մեկտեղ որթագալարի գոտում առկա են նաև ժողովրդական ավանդությների, կենցաղային կոլորիտի տարրեր։ Այս ամենն, անշուշտ, պատահական չէր և ոչ էլ ինքնանպատակ։ Դրանք բերում են կյանքի կենդանի շունչը, հոգեբանական խորք են տալիս պատկերներին, իմաստավորում նրանց որպես ժողովրդի իրական կյանքի արտահայտություն։ Սակայն, այս ամենի հետ միասին, Մանուելը բնավ էլ չի խորացրել ազգագրական տարրը, նա հեռու է բնության անմիջական վերարտադրությունից, նատուրալիզմից։

Նրա հերոսները ամբողջական են, մոնումենտալ, և, ամենից առաջ, այդ վերաբերում է գոտու հիմնական, այնքան սիմվոլիկ խորհրդանշական որթատունկին՝ իր բոլոր հատվածներում։

Որթատունկի պատկերաքանդակների ժողովրդական ակունքները բացահայտվում են ոչ միայն ալգային պատկերներով, ժողովրդի կյանքի էության խոր մեկնաբանությամբ, այլև այն արտահայտչական միջոցներով, որ օգտագործված է այստեղ։ Ամենից առաջ այդ դրսևորվում է այն ներտ կապի մեջ, որն ուներ գոտին փայտագրական արվեստի հետ, հանգամանք, որը խիստ ուշագրավ է և հետաքրքիր։ Մանուելը հայ քանդակագործության մեջ առաջինն էր, որ այսպիսի ազատ մոտեցում, այսպիսի մեծ հետաքրքրություն ցուցաբերեց դեպի ժողովուրդը, նրա կյանքի ոլորտները, և հայ արվեստի զարգացման նոր փուլի մեջ նրա այս համակարգը մի նոր և փայլուն նախամուտք էր։

Գլուխ չորրորդ

ԻՇԽԱՆՆԵՐԻ ԵՎ ԿԵՆԴԱՆԱՎԱՋՔԻ ԳՈՏԻՆԵՐ

Աղթամարի տաճարի ծավալատարածական հորինվածքի արտահայտչականության հարցում արտակարգ նշանակություն ունեն նրա առաջին հարկաբաժնի, խաչաթևերի ծավալների և թմբուկի քիվերը։ Այդ հանգամանքը մեծապես պայմանավորված էր այն խիստ տպավորիչ քանդակաշարերով, որոնք ձգվում էին նշված քիվերի երկայնքով, շրջանցում աշտարակաձև ելուստ-

նները, կենդանավազքի դինամիկ տեսարաններով վեր սլանում ճակտոնապատերի թեքադիր լանջերի երկայնքով, գոտկում թմբուկի վերին եզրը։

Միջնադարյան հայկական ճարտարապետության մեջ քիվերը հիմնականում մշակվում են երկրաչափական ձևերով (ատամնաշարեր, թեքադիր հյուսածո զարդաձևեր), թեև որոշ հուշարձաններում հանդիպում են բուսական ոճավորված զարդաձևերով մշակված քիվեր։ Արդեն վաղ միջնադարում (Սիսավան, Ջրվեժ) քիվերի վրա հանդիպում են առանձին պատկերաքանդակներ։ Սակայն Աղթամարի օրինակը եզակի երևույթ է, և, բնականաբար, հարց է առաջանում, ի՞նչ են ներկայացնում քիվերի երկայնքով ձգվող պատկերաքանդակները։ Նման գոտու ի հայտ գալն այստեղ, անշուշտ, չէր կարող պատահական լինել, և, ամենայն հավանականությամբ, ինչպես գլխավոր գոտին, սերտորեն կապված էր այն սոցիալ քաղաքական իրադրության հետ, որը ստեղծվել էր այդ ժամանակ երկրում։

Վասպուրականում, Արծրունիների հետ մեկտեղ, համերաշխ ու համամիտ գործել են նաև այլ իշխանական տներ, որոնց մասին այնպիսի դավեստով է խոսում պատմիչ Թովմա Արծրունին։ Եվ պատահական չէ, որ որթագալարին հաջորդող դոտին, մեր կարծիքով, նվիրված է հենց այդ իշխանական տներին, և նրանց ավագանու դիմաքանդակներն են հենց, որ պատկերված են տաճարի արևմտյան խաչաթևի հյուսիսային և հարավային քիվերի երկայնքով։ Այստեղ էլ, տաճարի հիմնական ծավալները շրջանցող այս նույն քիվի շարունակության վրա տեսնում ենք նույն իշխանների տոհմանշանները, իշխանական կենցաղի առավել բնորոշ որսի և կենդանավազքի տեսարանների հետ մեկտեղ։ Ըստ էության, այս նույն թեմայի մի տարբերակն է արտակարգ դինամիկ հագեցվածություն ունեցող հինգերորդ, ամբողջությամբ կենդանավազքից բաղկացած գոտին, որը ձգվում է թմբուկի քիվի բոլոր նիստերի վրայով։

Գոտիների պատկերագրության մասին տարբեր ուսումնասիրողներ տարբեր կարծիքներ են հայտնել, առաջ քաշել մի շարք իրարամերժ դրույթներ։

Աղթամարի պատկերագրական համակարգի առավել քիչ հետազոտված մասերից է վերը նշված դիմաքանդակների և տոհմանշանների գոտին, մինչդեռ հատկապես այս գոտին է, որ աչքի է ընկնում իր բարդ հորինվածքով և խորհրդանշանների արտակարգ բազմազանությամբ։ Ի տարբերություն մյուս գոտիների, երբ առանձին վերցրած գոտու սահմանում թեման սկզբունքային փոփոխության չի ենթարկվում, այստեղ գոտին ըստ էության բաղկացած է երեք, թերևս միմյանց հետ սերտորեն առնչվող մասերից։ Առաջինը արևմտյան խաչաթևի հորիզոնական քիվերի վրա ձգվող դիմաշարն է, երկրորդը՝ հիմնական ծավալի հորիզոնական քիվերի վրա տեղավորված տոհմանշաններն ու զինանշաններն են, երրորդը՝ Ճակտոնապատերի թեքադիր քիվերի վրա պատկերված կենդանավազքի տեսարանները (նկ. 1, 2)։

Գևորգ Գոյանը խոսելով արևմտյան խաչաթևի հյուսիսային և հարավային քիվերի վրա պատկերված դիմաքանդակների մասին, համարում է նրանց ոչ այլ ինչ, քան... թատերական դիմակներ, որոնք իբր հաստատում են X դարում Աղթամարում հելլենիստական տիպի թատրոնի գոյությունը։ Իրականության հետ ոչ մի առնչություն չունեցող այս դրույթները վաղուց արդեն հերքված են և ոչ մի կարիք չկա նրանց նորից անդրադառնալ։

Միանգամայն այլ դիրքերից է մոտենում հարցին Հ. Օրբելին։ Համատեղ դիտելով չորրորդ և հինգերորդ գոտիները, նա հիմնականը, գլխավորը երկու տեղում էլ համարում է կենդանավազքի թեման, համարյա չանդրադառնալով ո՛չ դիմաքանդակներին և ո՛չ էլ տոհմանշաններին։ Այս գոտուն ավելի քիչ տեղ է տալիս Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանը։ Վճռականապես հերքելով Գ. Գոյանի դրույթները, նա ևս, ըստ էության, կանգ չի առնում մյուս հատվածների վրա, բերելով նրա առանձին պատկերաքանդակների նկարագրությունը միայն[1]։

[1] Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանի աշխատությունը լույս էր տեսել արդեն, երբ հրատարակվեց Հ. Օրբելու գործը, որտեղ ընդարձակ հետազոտության հետ միասին բերված է նաև նրա կողմից 1912 թ. կատարված բարձրաքանդակների մանրամասն նկարագրությունը, մի բան, որն այժմ մեծապես օժանդակում է հետազոտությանը, որովհետև շատ բարձրաքանդակներ այսօր անասելի եղծված են, իսկ մի մասն էլ ծածկված բուսականությամբ, բնավ չեն երևում լուսանկարներում։

Մինչդեռ այժմ, երբ համեմատում ենք տաճարի պատկերագրական տարբեր համակարգերը, փորձում գտնել յուրաքանչյուր գոտու սեմանտիկան, նրա տեղն ու նշանակությունը, ապա ակընհայտ է դառնում, թե ինչ մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում Աղթամարի, մինչև օրս փաստորեն ոսնուշադրության մատնված այս մեծ գոտին, պարզ է դառնում, որ այստեղ մենք գործ ունենք ոչ թե առանձին պատահական զարդաքանդակների հետ, այլ մի խիստ որոշակի սիստեմի, որն իր պատկերագրական մշակումով բոլոր նավ չի զիջում նրանից ներքև տեղավորված գոտիներին։

Ինչպես նշվեց արդեն, մեզ հետաքրքրող գոտին բնավ էլ միատարր չէ և բնավ էլ ոչ արգասիք պատահական, միմյանց հետ առնչություն չունեցող սյուժեների համակերպման։ Սակայն դրա հետ միասին չի կարելի չնկատել, որ ընդհանուր կոմպոզիցիայի և տեղաբաշխման տեսակետից գոտու բոլոր պատկերաքանդակներն էլ դտնվում են նույն պայմաններում, նույն արտահայտչական իրադրության մեջ, և քանդակագործները չեն ցանկացել շեշտել գոտու երեք հիմնական մասերից (դիմաքանդակներ, տոհմանշաններ, կենդանավազք) և ոչ մեկին։ Ինչ վերաբերում է նրա առանձին հատվածների պատկերազրությանը, ապա մեր ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ արևմտյան խաչաթևի քիվերի վրա տեղավորված դիմաքանդակները ոչ այլ ինչ են, քան Արծրունյաց թագավորական տան զուպահեռ տների և նրանց նախարարական տան հետ սերտորեն համագործակցող իշխանական տների ավագագույն ներկայացուցիչների պատկերները։ Պատահական չէ բնավ, որ պատկերաքանդակների այս շարքերը տեղավորված են Գագիկ արքայի կտիտորական դիմաքանդակից ոչ հեռու։ Հազիվ թե կարելի լինի կասկածել, որ մեզ հետաքրքրող դիմաքանդակները, ըստ էության, ունեն կտիտորական բնույթ, այլ խոսքով ասած, այստեղ պատկերված են հատկապես այն իշխանները, որոնք զինակից են եղել, համերաշխ Գագիկ թագավորին և ամեն կերպ օժանդակել են, օգնել նրան՝ ավարտել իր մեծագործությունները Աղթամարում, կառուցելու նրա հոյակերտ տաճարը։

Տաճարի արևմտյան խաչաթևի հարավային բիվի վրա տեղավորված են տասնմեկ դիմաքանդակ, իսկ հյուսիսային քիվին[1] տասը[2] (նկ. 85)։ Դժբախտաբար, մեր տրամադրության տակ չկա այս դիմաքանդակների բարձրորակ, մեծադիր լուսանկարները, և այժմ դժվար է խոսել ամեն մի պատկերաքանդակի մշակման առանձնահատկությունների մասին։ Սակայն նույնիսկ այս պայմաններում դժվար չէ նկատել քանդակագործների ձգտումը, թեկուզև առանձին դեպքերում, հասնել նմանության, շեշտել պատկերվող մարդու արտաքին առավել հատկանշական կողմերը[3]։ Մյուս կողմից, ակնհայտ է նաև որոշ խմբավորումների առկայությունը, երբ երկու-երեք պատկերաքանդակ մշակված են համարյա թե համանման ձևերով, մի բան, որը նույնպես չէր կարող պատահական լինել։ Թվում է, որ քանդակագործ վարպետներն այս ձևով հենց ձգտել են պատկերել թերևս սոցիալական նույն աստիճանի վրա գտնվող կամ նույն իշխանական տան երկու, երեք ներկայացուցչի, մի բան, որն առավել բնորոշ է հայկական միջնադարյան քանդակագործության համար[4]։

Այսպես, հարավային ճակատի արևմտյան կողմում նստած առյուծից քիչ աջ տեսնում ենք երկու մորուքավոր մարդու դիմաքանդակ, որոնց արտաքին հատկանիշները բավական մոտ են միմյանց։ Սակայն երրորդ դիմաքանդակն արդեն ոլգալիորեն տարբերվում է նշված երկուսից։ Եթե վերջիններս ունեն ճակատի վրա իջնող հորիզոնական կտրված մազեր, ապա երրորդ դիմա-

---

[2] Երկու դիմաքանդակ էլ առկա է այս հատվածից քիչ Հաև, հյուսիսային աշտարակաձև ելուստ ունեցող ծավալի բիվի վրա։

[3] Գ. Գոյանի կողմից հրատարակված են մեզ հետաքրքրող պատկերաքանդակների մեծացրած լուսանկարների հիման վրա արված գրչանկարներ, և պարզ է դառնում, որ այդ քանդակները բնավ էլ կանոնիկ ու ստերեոտիպ չեն։ Պետք է նշել միաժամանակ, որ դիմաքանդակների աչքերի բիբերն ավելի մեծ են պատկերված, քան այդ կա իրականում, թերևս հաստատելու համար նրանց «թատերական դիմակներ» լինելը։

[4] Հիշենք Սանահնի Ամենափրկիչ եկեղեցու (966—976) արևելյան պատին ճիշտ համանման ձևով պատկերված Սմբատ և Գուրգեն թագաժառանգների քանդակները։ Մինչդեռ Հաղբատում (ս. Նշան եկեղեցի, 977—991) որոշակի կերպով շեշտված է նրանց տարբեր սոցիալական աստիճանի վրա գտնվելու հանգամանքը, երբ Սմբատը թագավորում էր Անիում, ուներ շահնշահ տիտղոսը, իսկ Գուրգենը գավառական թագավոր էր միայն։

քանդակը պատկերված է ճաղատ, և մազեր կան միայն քունքերի վրա և գլխի երկու կողմերում։ Ավելի հատկանշական է հաջորդ եռյակը, որտեղ կենտրոնում պատկերված է մորուքավոր մի մարդ, իսկ նրանից աջ և ձախ՝ դեպի այն շրջված պրոֆիլ դիրքով երկու երիտասարդ։ Երիտասարդների դեմքերն այնքան մոտ են պատկերված կենտրոնական փառահեղ մորուք ունեցող մարդուն, որ, Հ. Օրբելու կարծիքով, այդ անմորուս երիտասարդները պարզապես համբուրում են նրան[5]։ Կարելի է ենթադրել, որ այստեղ ունենք մի ինչ-որ նշանավոր իշխանի և նրա երկու որդիների խմբական պորտրեն։ Ակնհայտ է քանդակագործի ձգտումը՝ շեշտել կենտրոնական դիրք գրավող իշխանին, որը, մյուս դիմաքանդակների նման, գրավում է քիվի ամբողջ բարձրությունը։ Մակայն երիտասարդների գլուխները (թերևս ելնելով նրանց սոցիալական դրությունից, դեպի որն առանձնակի բծախնդիր էին քանդակագործները) արված են անհամեմատ ավելի փոքր։ Եվ որպեսզի նրանք «օդում կախված» չմնան, և պահպանվի «դատարկ տարածությունը լցնելու» ավանդական կանոնը, ամեն մեկի մոտ վզի մի փոքր հատված է ավելացվել։ Այս խմբին կից քիվի շարունակության վրա տեղավորված են ևս հինգ մորուքավոր մարդկանց դիմաքանդակներ։ Լուսանկարից արդեն պարզ է դառնում, որ նրանք բնավ էլ կանոնիկ ձևեր չունեն, և ամեն մեկը ինչ-որ արտաքին հատկանիշով՝ մորուքի, բեղերի, կամ գլխարկի ձևերով տարբերվում է մյուսներից։

Հյուսիսային ճակատում տեղավորված է տասը դիմաքանդակ, որոնցից հինգը կին են, հինգը՝ տղամարդ (նկ. 2)։ Ուշագրավ է, որ կանանցից մեկը և տղամարդկանցից երեքը (երիտասարդներ, առանց բեղի և մորուքի) պատկերված են լուսապսակներով։ Այս երեք երիտասարդներն էլ պատկերված են միմյանց խիստ մոտ, և քանի որ տեղ չի եղել լրիվ լուսապսակ պատկերելու, որպես վերջինիս խորհրդանշան կիսակամարներ են արված նրանց գլուխների վրա։ Կանանց դեմքերը միանման են. արտաքին հատկանիշներն այստեղ սահմանափակվում են միայն մազերի ձևերով, որոնք նույնպես քիչ են տարբերվում։ Հատկապես շեշտված է ձախից երրորդ դիմաքանդակը, որն ունի կանոնավոր, բավական լայն լուսապսակ։ Նշենք, որ համանման մշակում ունեցող երկու տղամարդու դիմաքանդակ տեղավորված է ոչ հեռու, տաճարի հյուսիսային կողմի աշտարակաձև ելուստից անմիջապես աջ, ներս ընկած խորշի վերին մասում, քիվի տակ։ Այս դիմաքանդակների՝ հետ (հատկապես կանանց պատկերող դիմաքանդակների՝ հետ) սերտորեն առնչվում են արևմտյան ճակատում, նույն քիվերի արևմտյան եզրերին տեղավորված երկու համեմատաբար մեծ, նույնպես կանացի դիմաքանդակներ։ Նրանց մենք հիշատակեցինք վերը, արևմտյան ճակատի պատկերագրական հորինվածքի տեսության ժամանակ։ Մեր կարծիքով, այստեղ պատկերվել են Գագիկ Թագավորի մայրը՝ իշխանուհի Սեդան և նրա կինը՝ Թադուհի Մլքեն։

Աղթամարում դիմաքանդակներ հանդիպում են նաև որթատունկի գոտում։ Ավելին, մի քանի դիմաքանդակ տեսնում ենք նաև թմբուկի վերին եզրը գոտկող կենդանավազքի գոտում։ Տարակույս չի կարող լինել, որ տարբեր գոտիներում պատկերված այս դիմաքանդակները հավասարանշանակ չեն եղել, և ամեն դեպքում նրանք պայմանավորվել են տվյալ գոտու նշանակությամբ։ Սակայն այս ամենի հետ միասին կարող ենք ասել, որ նրանցից և ոչ մեկը սրբաքանդակ չէ, բոլորն էլ ներկայացրել են աշխարհիկ մարդկանց։ Որթատունկին նվիրված հատվածում տեսանք, որ այստեղ դիմաքանդակներն, ըստ էության, ներկայացրել են այն վերակացուներին ու պահակներին, որոնք աշալուրջ հետևել են այգուն, նրա պահպանությանը և այնտեղ կատարվող աշխատանքներին։ Որթատունկն, ըստ էության, ներկայացնում էր Վասպուրականն ամբողջությամբ, մի դրախտավայր, որն իր հողով ու ջրով պատկանում էր Արծրունյաց տոհմին, այդ է խորհրդանշում Գագիկ արքայի խնջույքն իր որդիների հետ միասին՝ պատկերված նույն որթագալարի արևելյան հատվածում։ Այս պայմաններում միանգամայն տրամաբանական էր այն վերակացուների և պահակների առկայությունը, որոնց դիմաքանդակներն էլ, որոշակի հեռավորության վրա, պատկերված են որթատունկի համարյա բոլոր հատվածներում։

Թերևս նույն նշանակությունն են ունեցել նաև ամենավերջին, թմբուկի քիվի տակ ձգվող կենդանավազքի գոտում պատկերված վեց դիմաքան-

[5] *И. А. Орбели*, նշվ. աշխ., էջ 392։

դակները։ Իշխանական կենցաղը խորհրդանշող որսատեղին, այնտեղ պատկերված կենդանիները պետք է որ շրջափակված լինեին հուսալի ցանկապատերով և պահպանվեին հուսալի պահակներով և պատահական չէ պահապանների դիմաքանդակների առկայությունը թմբուկը շրջանցող այս գոտում։

Ինչ վերաբերում է արևմտյան խաչաթևի հարավային և հյուսիսային ճակատներով ձգվող չուրջ երկու տասնյակ դիմաքանդակներին, ապա տարակույս չկա, որ նրանք բոլորն էլ աշխարհիկ մարդիկ են, ընդ որում, լուսապսակներ ունեցողները՝ թերևս նահատակներ։

Վերը նշվեց արդեն, որ այստեղ, ամենայն հավանականությամբ, պատկերված են Վասպուրականում տիրույթներ ունեցող թերևս Արծրունյաց վասալական իշխանական տների ներկայացուցիչներ, որոնք համերաշխ էին Գագիկ Արծրունու հետ, օգնում և օժանդակում էին նրան։

Բնականաբար հարց է առաջանում, ինչ հիմքեր կան նման ենթադրության համար։ Մեր կարծիքով, այս հարցն իր պարզաբանումն է գտնում ամբողջ գոտու, նրա բոլոր պատկերաքանդակների, ավելի ճիշտ գոտին կազմող երեք հատվածների կոմպլեքսային հետազոտության պայմաններում։ Վերը նշվեց, որ գոտին բաղկացած է երեք հիմնական մասերից. դրանք են արևմտյան խաչաթևի քիվերի երկայնքով ձգվող պատկերաքանդակները, տաճարի հիմնական ծավալի հորիզոնական քիվերի վրա տեղավորված բազմաթիվ տոհմանշանները, զինանշաններն ու հերալդիկ քանդակները և ճակատնապատերի թեքադիր քիվերի վրա պատկերված կենդանավազքի տեսարանները։ Դժվար չէ տեսնել, որ վերջին երկու հատվածներն իրենց բնույթով սերտորեն առընչվում են իշխանական վերնախավի խորհրդանշական պատկերման հետ, և, ինչպես տեսանք, գլխավոր գոտում հատկապես տոհմանշանները, զինանշաններն ու հերալդիկ կոմպոզիցիաներն էին անջատում Արծրունյաց տան անդամներին մնացած բոլոր աշխարհիկ պատկերաքանդակներից։ Նման մոտեցում ենք տեսնում նաև այստեղ, և ճիշտ նույն մեթոդը, ինչ կիրառել էր Մանուելը գլխավոր գոտում, որոշ ձևափոխություններով հարմարեցնելով գոտու տեղաբաշխման պայմաններին, կիրառված է այս նույն գոտում։ Մենք նկատի ունենք այն, որ արևմտյան խաչաթևի հորիզոնական քիվերի երկայնքով ձգվող պատկերաքանդակների անմիջական շարունակությունն են կազմում տաճարի հորիզոնական քիվերի վրա տեղավորված տոհմանշանները, հերալդիկ կոմպոզիցիաները և վիճանշանները, այսինքն նույն տիպի այն սիմվոլիկ տարրերը, որոնք հանդես են գալիս գլխավոր գոտում իշխանական դասին անջատողների դերում։

Սակայն եթե գլխավոր գոտում Մանուելը հնարավորություն ուներ ազատ կերպով առանձին-առանձին մշակելու ամեն մի կոմպոզիցիա, ամեն մի իշխանի պատկերաքանդակի մոտ տեղավորելով նրա տոհմանշանները ու զինանշանները, ապա այստեղ, քիվերի վրա այնքան քիչ էր տեղը, այնքան սահմանափակ էին հնարավորությունները, որ նման տեղաբաշխումը չէր կարող որևէ արդյունք տալ։ Եվ, իսկապես, դիմաքանդակները, ցրված ամբողջ քիվի երկարությամբ, պարզապես կկորչեին անհամեմատ ավելի մեծ ու դինամիկ խորհրդանշանների շրջապատում և մեծապես կնվազեր նրանց արտահայտչականությունը։ Մինչդեռ համախմբված երկու հատվածում, Գագիկ Թագավորի կտիտորական կոմպոզիցիայի մոտ, այս դիմաքանդակներն անմիջապես իրենց վրա են բևեռում դիտողի ուշադրությունը։ Այս նույն քիվի շարունակության վրա էլ դասավորված են նրանց տոհմանշաններն ու զինանշանները։

Պատկերաքանդակների, որմնանկարների դասավորությունը հորիզոնական գոտիներով Հայաստանում ունի դարերի խորքը գնացող ավանդություններ։ Մի կողմ թողնելով ուրարտական որմնանկարչության օրինակները, հելլենիստական շրջանից հայտնի ձևերը (Գառնի), նշենք, որ IV—VII դդ. պատկերաքանդակների հորիզոնական դասավորության օրինակներ լավ հայտնի էին արդեն Աղցում, կոթողների պատվանդանների վրա, իսկ մոնումենտալ կառույցներում՝ Զվարթնոցում, Աթենիում, Սիսավանում։

Այս առնչությամբ անհրաժեշտ է նշել, որ Աղթամարի պատկերագրական թեմաների համակարգը կարծես ամբողջացնում, ի մի էր հավաքում այն, ինչ լավ հայտնի էր վաղ միջնադարում։ Այդպես էր քրիստոնեության տարածման ցիկլի պատկերումը, որը լավ հայտնի էր VI դարում՝ Օձունում և որն այնպիսի յուրովի դրսևորում գը-

տավ Աղթամարի արևելյան ճակատում։ Այդպես էր կտիտորական պատկերաքանդակների պատկերումը Մրենում, Սիսավանում, Աթենիում, մի բան, որն իր հիանալի դրսևորումը գտավ Աղթամարի արևմտյան ճակատում։ Այս առումով ուշագրավ է, որ վաղ միջնադարում, բացի հիմնական կտիտորներից, պատկերվում են նաև բազմաթիվ այլ իշխաններ, որոնք այս կամ այն ձևով օժանդակել են հիմնական կտիտորին, համախոհ, զինակից եղել նրան։ Այս տեսակետից բնորոշ են Աթենիում պատկերված ամբողջ հասակով կանգնած մարդիկ, Զվարթնոցում՝ շինարարների գործիքները ձեռքերին սիմվոլիկ «շինարարները», իրականում այն իշխաններն ու հոգևորականները, որոնք օժանդակել են Ներսես Շինող կաթողիկոսին՝ կառուցելու իր մեծ տաճարը։ Այս պատկերաքանդակների հորիզոնական տեղաբաշխումը ևս, անշուշտ, իր որոշակի ազդեցությունն է ունեցել Աղթամարի դիմաքանդակների դասավորության հարցում[6]։

Ինչ վերաբերում է բուն դիմաքանդակների պատկերագրության ակունքներին, ապա նրանք որպես այդպիսին լավ հայտնի էին հին արևելքում, իսկ ավելի մոտ ժամանակներից կարելի է նշել Հատրայի հայտնի քանդակները։ Վաղ միջնադարյան Հայաստանում հայտնի են մեդալիոնների մեջ պատկերված բյուստեր (Պտղնի)։ Ավելի ուշ, IX—X դդ. սահմանագծում՝ Տաթևում, լուսամուտների պսակների վրա տեսնում ենք միայն դիմաքանդակներ։ Բյուստեր տեղավորելն այստեղ պարզապես հնարավոր չէր։ Այս մոտեցումն է ահա, որ երկու տասնամյակ հետո դրսևորվում է Աղթամարում, մեզ հետաքրքրող քանդակաշարքում։ Այստեղ ևս քիվի լայնությունը այնքան փոքր էր, որ հնարավոր էր տեղավորել միայն դիմաքանդակներ։ Բայց և այնպես, պատկերագրական առումով դիմաքանդակների օգտագործումն ուներ շատ լայն շրջանակներ և այս տեսակետից կարելի է նշել ռոմանական և ռուսական հուշարձաններում հանդիպող օրինակները, թեև համայն բոլոր հայտնի օրինակները թվագրվում են Աղթամարից ավելի ուշ ժամանակաշրջաններով։

Ուշագրավ են ռուսական հուշարձաններում հանդիպող դիմաքանդակները։ Այստեղ հանդիպում են բազմաթիվ, մեծ մասամբ կանանց միօրինակ դիմաքանդակներ (ս. Գևորգի տաճար Յուրիև-Պոլսկիում և այլ հուշարձաններ), որոնց պատկերագրական էությունն ուսումնասիրողների կողմից հիմնականում կապվում է Աստվածամոր խորհրդանշական կերպարի հետ[7]։ Ոչ պակաս հետաքրքիր են տղամարդկանց դիմաքանդակները, որոնք, ինչպես ենթադրվում է, ներկայացրել են իշխանական զորագնդի զորավարներին։ Սակայն այս ամենը շատ հեռու է Աղթամարի պատկերագրական համակարգի, նրա առանձին գոտիների և հատվածների կազմավորման նախադրյալները բացահայտելուց։

Ինչպես նշվեց, Աղթամարի դիմաքանդակների սեմանտիկան հնարավոր է պարզել ամբողջ գոտու կոմպլեքսային հետազոտության ֆոնի վրա միայն, դիտարկելով նրանց՝ դիմաքանդակներին անմիջապես հարող քիվերի վրա տեղ գտած պատկերաքանդակների հետ միասին։

Այսպես, հարավային ճակատում դիմաքանդակները ձգվում են մինչև աշտարակաձև բազմանիստ ելուստը, որի քիվի արևմտյան հատվածի վրա էլ առկա է առաջին խորհրդանշանը։ Այստեղ տեսնում ենք ոճավորված մի ծառ, որից աջ և ձախ, գլուխներն ուղղված դեպի ծառը, նստած են մի ցուլ և մի վայրի այծ։ Սրան հաջորդում է մեկ այլ խորհրդանշան, այստեղ կենտրոնում պատկերված է մի արծիվ, նրանից ձախ՝ մի եղնիկ, իսկ դեպի աջ՝ վազող մի առյուծ։ Քանդակագործին հաջողվել է պատկերել հզոր գազանի վազքի թափը, նրա երախը բաց է, մկանները՝ ճկուն, իսկ պոչը, որը սկզբում իջնում է ցած, իր վերջին մասով նորից վեր է խոյանում և ձգվում վազքի ուղղությամբ։

Մեզ հետաքրքրող խորհրդանշանները բնավ էլ հավաճ չեն միմյանց, նրանց բաժանում են կամ ոճավորված ծառերն ու բուսական զարդաձևերը, կամ վազող եղնիկներ ու այծեր։ Վերջիններիս քանակը մեծ չէ, մեկ-երկուսն են ընդա-

[6] Այս առումով դժվար է համաձայնվել Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանի հետ, երբ նա գրում է, որ Աղթամարի պատկերաքանդակների տեղաբաշխման հարցում «ներշնչման անմիջական աղբյուրը, անկասկած, հանդիսացել են օժանդակ ու սրբազան հուշակոթողները, իրենց շքեղ զարդաքանդակված ճակատներով» («Հայ արվեստը միջնադարում», էջ 95)։

[7] Г. К. Вагнер, Скульптура Древней Руси, М., 1969, стр. 77.

մենը, սակայն այս էլ բավական է գոտու հորիզոնական հատվածներին որոշ դինամիկա հաղորդելու համար, մինչև որ դիտողի հայացքը կհասնի ճակատնապատի թեքադիր քիվերին, նրանց վրա պատկերված սասանյան արվեստում այնքան լավ հայտնի «թռչող քառատրոփ վազքի» սլացիկ տեսարաններին։ Դառնանք սակայն մեզ հետաքրքրող խորհրդանշաններին։

Հաջորդ տոհմանշանը զգալիորեն տարբեր է վերը նշվածներից։ Այստեղ տեսնում ենք երկու «համբուրվող» թռչուններ, ընդ որում, առանձնակի ուշագրավ են նրանց վզերից կախված և մեջքերի երկարությամբ ծածանվող ժապավենները՝ սասանյան արվեստին այնքան բնորոշ «արքայական կենդանիներին» տարբերանշանները։

Հաջորդ նիստի վրա տեսնում ենք մեկ այլ խորհրդանշան։ Այստեղ ևս պատկերված են երկու թռչուններ, սակայն նրանք օրհասական կռվի մեջ են նրանց միջև գտնվող և գլուխը վեր բարձրացրած օձի հետ, երկուսն էլ իրենց ճիրանները մխրճել են օձի մարմնի մեջ։ Ավելի աջ, հարավային խաչաթևի ճակատնապատի ձախակողմյան թեքադիր քիվի հիմնատակը կազմող քարի վրա տակա է խիստ ուշագրավ բարձրաքանդակ, որը, դժբախտաբար, այժմ այնքան է եղծված, որ լուսանկարի վրա ոչինչ հնարավոր չէ տարբերել։ Այն զգալիորեն եղծված է եղել նաև Հ. Օրբելու այցելության ժամանակ, որի նկարագրության համաձայն այնտեղ պատկերված է գլխին թագ ունեցող մարդու գլխով մի թռչուն՝ բարձրացրած թևերով և պոչով։

Հաջորդ խորհրդանշանը, տեղավորված արդեն ճակատնապատի աջակողմյան մասում, առյուծի և ցուլի կռվի տեսարանն է, որտեղ ցուլը իջեցրել է գլուխը, առջևի ոտքերը համարյա թե կպել են գետնին և նա պատրաստվում է հարվածել հարձակվող առյուծին։ Ավելի աջ պատկերված են կռվի պատրաստ երկու աքաղաղներ։ Դժբախտաբար, որմածքի կարաններում եղած բուսականությունը հնարավորություն չի տալիս ինչպես հարկն է դիտելու այնքան ուշագրավ կոմպոզիցիան։ Սրան հաջորդում է վազող մի քարայծ, իսկ նրան էլ՝ դարձյալ առյուծի և ցուլի կռվի մի տեսարան։ Առյուծն ունի շքեղ բաշ, բացել է երախը, իջեցրել պոչը ետևի ոտքերի միջև։ Դժբախտաբար, այս ուշագրավ կոմպոզիցիան կիսով չափ ծածկվել է ավանդատների հետագայում բարձրացված ծածկի սալերով, ծածկ, որի տակ են մնացել նաև արևելյան խաչաթևի արևմուտքից արևելք ձգվող հորիզոնական քիվերի վրա եղած բոլոր պատկերաքանդակները։ Վերջիններիս գոյության մասին ևն վկայում այն բարձրաքանդակները, որոնք առկա են արևելյան ճակատնապատի թեքադիր քիվերի հիմնատակերը կազմող քարերի վրա։

Անցնենք այժմ հյուսիսային ճակատին։ Առաջին պատկերաքանդակը, տեղավորված արևմտյան բազմանիստ աշտարակաձև ելուստի վրա, դարձյալ լավ հայտնի կռվի տեսարանն է, թեև այնտեղ քանդակագործը հեռացել է կանոնիկ ձևերից։ Առյուծին փոխարինել է արդեն հովազը, որը հանկարծակիի է բերել ցուլին և բարձրացրած թաթով հարվածում է հանգիստ կանգնած կենդանուն։ Է՛լ ավելի ձախ միմյանց հաջորդում են երկու, ըստ էության, համանման հերալդատիպ կոմպոզիցիաներ՝ միմյանցից բաժանված ոճավորված ծառով։ Առաջինը մեջքերը միմյանց ուղղած երկու խոյեր են, իսկ երկրորդը՝ դարձյալ մեջքերով դեպի իրար կանգնած երկու եղջերուներ։

Հաջորդ տոհմանշանային կոմպոզիցիան տեղավորված է հյուսիսային խաչաթևի բուժ անկյան տակ հատվող երկու նիստերի հատման կետում և ներկայացնում է մարդու ու ցուլի կռիվը, որտեղ հաղթողը մարդն է։ Վերջինս իջել է աջ ծնկանը, դեմքը դարձրել դեպի դիտողը, երկու ձեռքով բռնել ցուլի եղջյուրներից, ոլորել նրա գլուխը դեպի աջ և պատրաստվում է գետնել նրան (նկ. 86)։ Ցուլը լարել է մարմինը, ամբողջ ուժով դիմադրում է մարդուն, սակայն ուժեղ է մարդը, կենդանու առջևի ոտքերն արդեն ծալվել են, ուր որ է նա գետին է տապալվելու։

Քանդակագործը մեծ հմտությամբ կարողացել է պատկերել կռվի այս լարված պահը՝ համեմատաբար ոչ մեծ մասշտաբի, ընդ որում, տեղի ոչ նպաստավոր պայմաններում. ֆիգուրներից ամեն մեկը գտնվում է մի նիստի վրա և նրանք միմյանց են մոտենում բուժ անկյան տակ։

Խիստ ուշագրավ է մարդու հագուստը. այն անտիկ շրջանին բնորոշ մի թիկնոց է, որն աջ թևի տակից անցնում է ձախ ուսի վրա և ծածանվում է մարդու մեջքին ուղղահայաց ուղղությամբ։ Հագուստի այս ձևը խիստ հեռու է միջնադարյան իշխանական աշխարհիկ հագուստների ձևերից, վկայում է հնավանդ պատկերագրական ավանդույթների, այս խորհրդանշանի հնության մա-

սին։ Բացառված չպետք է համարել, որ տոհմային ավանդությունների պատկերագրական ձևերը ժամանակի ընթացքում խորհրդանշական բնույթ են ստացել, հետագա սերունդների համար զինանշան ծառայել։ Այս առումով ուշագրավ է Սեբեոսի հրշատակությունը Սմբատ Բագրատունու (VI դարի վերջ) հերոսությունների մասին։ Նա գրում է, որ երբ Սմբատին տանում են կրկեսի հրապարակ, նա մենամարտում է արջի, ցուլի ու առյուծի հետ և հաղթում նրանց։ Մարդու և ցուլի մենամարտի մասին Սեբեոսը գրում է. «Երկրորդ անգամ արձակեցին ի վերայ նորա ցուլ։ Իսկ նորա բուռն հարեալ զեղջերացն ցլուն... և աղաղակ հզաւրին... և յաւգնեալ ցուլն ի մարտին՝ գելոյր զպարանոցն և խորտակէր զերկոսին եղջիւրսն ի վերա գլխոյն. թուլանայր ցուլն և յետս գնալով ի փախուստ դառնայր»[8]։

Մ. Աբեղյանը նշում է, որ «նման զրույցները... ծագում են բերանացի բանաստեղծական ավանդություններից»։

Տարակույս չի կարող լինել, որ մեզ հետաքրքրող պատկերաքանդակը տոհմային հնավանդ ավանդությունների մի հետաղարձ արձագանք է, ավանդություններ, որոնք, դատելով պատկերված մարդու հագուստից, գալիս էին դեռևս անտիկ շրջանից։ Մարդու և ցուլի պայքարը ներկայացնող քանդակից ավելի ձախ, բուսական ոճավորված ղարդերից այն կողմ, հյուսիսային ճակատնապատի աջակողմյան քիվի հիմնատակը հանդիսացող քարի վրա տեսնում ենք մի ուշագրավ եռաֆիգուր կոմպոզիցիա։ Կենտրոնում պատկերված է մի արմավենի՝ արմավների երկու մեծ, օվալաձև ողկույզներով, ձախ կողմում՝ մի արծիվ, իսկ աջ կողմում՝ մի եղջերու, որի գլուխը զարդարում են փնջաձև եղջյուրները։

Ճակատնապատի հակառակ կողմում, այս քարին սիմետրիկ դասավորություն ունեցող քարի վրա տեսնում ենք դարձյալ կովի մի տեսարան։ Ավելի ճիշտ, այստեղ ոչ թե կռիվ է, այլ հովազի կողմից եղնիկին հոշոտելու մի տեսարան, որն իր կոմպոզիցիոն լուծումով և ուժեղ էքսպրեսիայով ղգալիորեն անջատվում է Աղթամարում հայտնի բոլոր համանման հորինվածքներից։

Հովազը թռել է եղնիկի մեջքին, աջ թաթի ճիրաններով պատռում է նրա սլացիկ վիզը, իսկ եղնիկը, որի ոտքերը թուլացել են և ծալվել, վերջին ճիգերն է գործադրում ազատվելու ամեհի գազանից։ Այս ազդու կոմպոզիցիային հաջորդում են երկու հանգիստ քայլող կենդանիների՝ վարազի և եղջերուի ֆիգուրներ, որոնցից ավելի ձախ պատկերված է արդեն խիստ ստատիկ, հերալդիկայի բոլոր օրենքներին համապատասխանող մի հորինվածք։ Այստեղ տեսնում ենք երկու բադ, կտուցներում մի օղակ բռնած։ Այս հորինվածքն իր անմիջական զուգահեռն ունի Աղթամարի հարավային ճակատի արևմտյան մասում տեղավորված կոմպոզիցիայում, որտեղ ոճավորված ծառի երկու կողմերում նստած են երկու արծիվ՝ մի մեծ օղակ կտուցներում բռնած։

Հաջորդ հերալդիկ կոմպոզիցիան ներկայացնում է միմյանց նկատմամբ շրջված երկու աղավնի, որոնք հետ են դարձրել գլուխները և կարծես «համբուրում» են միմյանց։ Նման հորինվածք հնարավոր էր ստանալ միայն թռչունների համեմատաբար մոտ դասավորության ժամանակ և այդ է պատճառը, որ աջակողմյան աղավնու պոչը որոշ չափով ծածկում է ձախակողմյան աղավնու մարմինը։

Է՛լ ավելի ձախ, մի ոճավորված կենաց ծառի երկու կողմում, գլուխներն ուղղված դեպի ծառը, պատկերված են եղնիկ և երկար ու կեռ եղջյուրները մեջքի ամբողջ երկարությամբ ձգած վայրի այծ։

Այսպիսով, ակնհայտ է դառնում, որ ինչպես հարավային, այնպես էլ հյուսիսային ճակատում մարդկային դիմաքանդակներից հետո առավել արտահայտիչ պատկերաքանդակներն են հերալդիկ և հերալդատիպ հորինվածքները, որոնց տոհմանշանային և զինանշանային խորհրդանշանական բնույթը կասկած չի հարուցում (նկ. 62, 63, 64)։

Պատկերագրական տեսակետից ևս այս գոտին մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում։ Եթե գլխավոր գոտու և հատկապես որթագալարի գոտու նախատիպերն այս կամ այն չափով հայտնի էին V—VII դդ. հայկական քանդակագործության մեջ (Զվարթնոց), ապա այնպիսի կոմպոզիցիա, ինչպիսին հանդիպում է այստեղ, հայտնի չէ և ոչ մի տեղում։

Հայկական հուշարձաններում քիվերը սովո-

[8] «Սեբէոսի եպիսկոպոսի պատմութիւն», Երևան, 1939, էջ 57։

րարար մշակվում են երկրաչափական և բուսական զարդաձևերով, և եզակի հուշարձաններ կարելի է նշել, որոնց քիվերի վրա առկա են նաև բարձրաքանդակներ։

VII դարի վերջում կառուցված Սիսավանի տաճարի թմբուկի քիվի վրա չորս գլխավոր ուղղություններով տեղավորված են չորս ավետարանիչների կիսանդրիներ։ Ավելի ուշ շրջանում հրնավանդ այդ մոտիվը վերանում է լիովին, և քիվերը լավագույն դեպքում ծածկվում են բուսական զարդամոտիվներով, իսկ առանձին դեպքերում՝ նաև արձանագրություններով։

Բացառված չպետք է համարել, որ Աղթամարի այս յուրօրինակ հորինվածքն իր արմատներն ունի դարերի խորքից եկող կառուցողական ավանդույթներում։

Կոմպոզիցիոն տեսակետից խիստ բազմազան է մեզ հետաքրքրող գոտու թեմատիկան։ Դիմաքանդակները որպես այդպիսին լավ հայտնի էին V—VII դդ. հուշարձաններում (Սիսավան), իսկ տոհմանշանների ու զինանշանների առկայությունն իշխանական դասի մոտ հաստատվում է բազմաթիվ մատենագրական վկայություններով։ Աղթամարի այս գոտու պատկերագրական արտակարգ հարստությունը եզակի է հայ միջնադարյան արվեստում։

Թվում է, որ աշխարհիկ կյանքի հետ սերտորեն առնչվող այս խորհրդանշանները պետք է որ առավելապես հանդես գային թագավորական և նախարարական պալատական կառույցների պատերի վրա, զարդարեին նրանց ճոխ ինտերիերները։ Այս առումով միանգամայն ճիշտ է Հ. Օրբելին, որն անմիջական կապ է տեսնում Աղթամարի տաճարի պատկերագրական շատ մոտիվների և նույն Աղթամարում Գագիկ արքայի պալատական դահլիճի դեկորատիվ ձևերի միջև, դահլիճ, որի հիասքանչ նկարագրությունը մեզ է թողել շինարարությանը ժամանակակից պատմիչ Անանուն Արծրունին։

Հարուստ թեմատիկա ունեցող այս գոտին անվերապահորեն վկայում է, թե ինչպիսի զարդացման էր հասել հերալդիկան արդեն X դարի սկզբում և ինչպիսի մեծ հմտություն ու երևակայություն էին հանդես բերել հայ նկարիչներն ու քանդակագործները՝ հնավանդ, ավանդական կանոնիկ ձևերի նորանոր տարբերակներ մշակելու բնագավառում։

Այստեղ տեսնում ենք և դարերի խորքը գրնացող իսկական հերալդիկ կոմպոզիցիաներ, երբ միմյանց դիմաց հանդիսավոր դիրքով կանգնած են երկու կենդանիներ և կամ նույն կենդանիները ոչ պակաս հանդիսավորությամբ կանգնած են կենաց ծառի երկու կողմում։ Այս երկու կոմպոզիցիան էլ հին արևելյան արվեստի հանրահայտ մոտիվներն են՝ Հայկական լեռնաշխարհում լավ հայտնի դեռևս ուրարտական և վաղ հայկական ժամանակներից։ Այդ բանում համոզվելու համար բավական է վերհիշել ուրարտական որմնանկարչական արվեստում այնքան տարածված կենաց ծառի և նրա կողմերում կանգնած կենդանակերպ աստվածների թեման, կամ Տիգրան Երկրորդի ոսկեհուռ թագի վրա, արևի խորհրդանշանի երկու կողմում պատկերված արծիվների կոմպոզիցիան։

Սակայն խիստ բնորոշ է, որ Աղթամարի քանդակագործները որոշակիորեն խուսափել են հնավանդ ձևերի պարզ ընդօրինակումներից, ընդորում, նույնիսկ այնպիսի հանրահայտ և ավանդական մոտիվը, ինչպիսին է առյուծի և ցուլի մենամարտը, այստեղ գտնում է մի շարք նոր, մինչ այդ անհայտ տարբերակներ։ Այս տեսակետից ուշագրավ է առյուծի փոխարեն հովազի հանդես գալը, ցուլի փոխարեն եղնիկ պատկերելը, գազանի կողմից կենդանու գլխին թաթով հարվածելը և այլն։

Ոչ պակաս վերափոխումներ է ապրել նաև կենաց ծառի և նրա երկու կողմերում կանգնած ֆիգուրների է՛լ ավելի հնավանդ կոմպոզիցիան։ Այստեղ կենաց ծառը որոշ դեպքերում դարձել է արմավենի, իսկ որոշ դեպքերում էլ այն փոխարինվել է ոճավորված բուսական զարդաձևի։

Ոչ պակաս հետաքրքրություն է ներկայացնում, անշուշտ, հնավանդ հերալդիկ կոմպոզիցիաների հետ առնչվող կենդանիների հակառակ ուղղությամբ կանգնած լինելը և այն, որ առանձին դեպքերում կենդանիները բնավ էլ նույնը չեն, ինչ պահանջում էր կանոնիկ հերալդիկան։ Եղնիկի դիմաց հաճախ տեսնում ենք վայրի այծ, իսկ եղջերուի դիմաց՝ առյուծ։

Մի առանձին խումբ են կազմում թռչնային հերալդիկ մոտիվները, այդ թվում միմյանց դի-

մաց կանգնած ժապավենավոր «թագավորական կենդանիները», կտուցներում օղակ բռնած, կռվող կամ «համբուրվող» թռչունները։ Այս բոլոր մոտիվներն էլ ունեն իրենց պատկերագրական խոր արմատները, ընդ որում, իրենց զուգահեռներն ունեն Աղթամարի մյուս գոտիների պատկերաքանդակներում։ Այդպիսիք են միմյանց դիմաց կանգնած և կտուցներում մեկ օղակ բռնած արծիվները հարավային ճակատում, կամ կռվի պատրաստ աքաղաղները՝ տեղավորված հյուսիսային ճակատում, Աշոտ Արծրունու պատկերաքանդակից քիչ ձախ։

Մեզ հետաքրքրող գոտում յուրահատուկ տեղ է գրավում թռչունների կռիվը նրանց բնին մոտեցող օձի հետ, մի թեմա, որը լայնորեն ներկայացված է ժողովրդական բանահյուսության մեջ և ոչ պակաս վարպետությամբ պատկերված բազմաթիվ մանրանկարչական գործերում։

Հերալդիկ և տոհմանշանային ու զինանշանային այս հորինվածքների մեջ իր յուրովի տեղն ունի հյուսիսային ճակատի վրա տեղավորված մարդու և ցուլի մենամարտի տեսարանը։ Որ այն էլ սովորական «մենամարտի» դրսևորում չէ (ինչպես տեսնում ենք հարավային ճակատում, որթագալարի մեջ, որտեղ պահապանները դուրս են քըշում այգի մտած կենդանիներին), վկայում է մի խիստ ուշագրավ մանրամասն։ Բանն այն է, որ մարդը այստեղ մերկ է, հագին ունի միայն թիկնոց, որը և իր երկայնքով ծածանվում է նրա թիկունքում, շեշտելով կռվի ամբողջ էքսպրեսիան։

Անտիկ արվեստին խիստ բնորոշ այս մոտիվը վկայում է տվյալ խորհրդանշանի հնավանդ լինելու, նրա դարավոր արմատների, այն ակունքների մասին, որոնք դարեր հետո դեռևս անում են միջնադարյան պատկերագրությունը։

Այսպիսով, կարող ենք ասել, որ Աղթամարի տաճարի հիմնական ծավալները պսակող հորիզոնական քիվերի երկայնքով ձգվող գոտին թեմատիկ տեսակետից ներկայացնում է գլխավոր գոտու արձագանքը և այստեղ իր դրսևորումն է գտել Վասպուրականի իշխանական տների հավատարմության ու միասնության գաղափարը։

Եվ եթե գլխավոր գոտին կոչված էր մեծարելու Արծրունյաց նախարարական տունն ու իրեն՝ Գագիկ Թաոավորին, որթագալարի գոտին պետք է խորհրդանշեր Վասպուրականը՝ ստեղծված Արծրունիների ջանքերով, ապա իշխանների այս գոտին ցուցադրելու էր Վասպուրականի իշխանական տների համերաշխությունն ու հավատը Արծրունիների նկատմամբ, այն իշխանական տների, որոնց ավագանու դիմաքանդակներն էլ պատկերված էին տաճարի պատերին, և որոնց տոհմանշաններն ու զինանշաններն այնքան զգալի տեղ են գրավում այս ուշագրավ գոտում։

Այս հիմնական թեմայից որոշ չափով զատվում են խաչաթևերի թեքադիր քիվերի վրա պատկերված կենդանավազքի տեսարանները։ Ուշագրավ է, որ բոլոր ճակատոնապատերում էլ առկա են գիշատիչ կենդանիները (առյուծ և հովազ), որոնք հետապնդում են քիվերի թեքությամբ դեպի վեր վազող եղնիկներին, քարայծերին, նապաստակներին և այլ կենդանիների։ Խիստ բնորոշ է, որ ամեն դեպքում էլ շարժումը սկսվում է ներքևից և թեքադիր քիվերի երկայնքով սլանում դեպի վեր, դեպի ճակատոնապատի ամենավերին հանգույցը։

Կենդանավազքի թեման լավ հայտնի էր տարբեր ժողովուրդների արդեն բրոնզեդարյան շրջանի հուշարձաններում և, հիմնականում պահպանելով իր աշխարհիկ բնույթը, հարատևում է մինչև ուշ միջնադար։ Հայաստանում այս լավ հայտնի է բրոնզեդարյան անոթների ու բրոնզե գոտիների վրա, ուրարտական որմնանկարներում, հայկական ժողովրդական արվեստի բազմաթիվ հուշարձաններում։ Աշխարհիկ հուշարձաններից այն անցավ պաշտամունքային կառույցներին, և արդեն V դարում Բրդաձորում տեսնում ենք եղնիկներին հետապնդող առյուծներ։ Ավելի ուշ նույն թեման իր հոյակապ մարմնավորումն է գտնում Մշո Առաքելոց վանքի դռան եզրաքանդակներում (XII դ.), է՛լ ավելի ուշ, XIII դարում՝ Տիգրան Հոնենցի եկեղեցու կամարաշարի վրա և այլն։ Այս թեման լայն կիրառում ունի նաև մանրանկարչության մեջ։

Միանգամայն իրավացի է Հ. Օրբելին, երբ կենդանավազքի այս թեման սերտ առնչության մեջ է տեսնում իշխանական կենցաղի համար այնքան բնորոշ որսորդության հետ, հանգամանք, որը լիովին համահնչուն է մեզ հետաքրքրող գոտու «իշխանական» բնույթին։ Այստեղ առկա են և՛ իրենց՝ իշխանների դիմաքանդակները, և՛ նրանց բնորոշող ու տարբերող տոհմանշաններն ու զինանշանները և՛ թե նրանց կենցաղին այն-

րան բնորոշ երևույթը՝ որսորդությունը։

Կենդանավազքի այս թեման սերտորեն առընչվում է տաճարի թմբուկը զարդարող պատկերաշարի թեմայի հետ։

Հայկական ճարտարապետության մեջ գմբեթավոր կառույցների տարածական ձևերում արտակարգ նշանակություն ունի գմբեթը։ Արտապատկերվելով կապուտակ երկնքի ֆոնի վրա, թմբուկի թե՛ նիստերը, թե՛ նրանց ձևավորող կամարաշարերը, թե՛ քիվը միշտ էլ լավ երևում էին, և պատահական չէ, որ դեռևս վաղ միջնադարում հայ ճարտարապետներն այնքան մեծ ուշադրություն են դարձրել թմբուկի նիստերի և քիվերի մշակման վրա։ Վաղ միջնադարում թմբուկները մեծ մասամբ ութանիստ էին, թեև հանդիպում են 12 և 16 նիստ ունեցողներ։ Քիվերը որպես կանոն կրկնել են թմբուկի նիստերի բաժանումները, եղել են հորիզոնական։ Նրանք մշակվում էին երկրաչափական զարդաձևերով, և եզակի հուշարձաններ կարելի է նշել միայն, որտեղ քիվերի հարթությունների վրա եղել են սյուժետային պատկերաքանդակներ։ Վերը նշվեց արդեն չորս ավետարանիչների դիմաքանդակների պատկերումը Սիսավանի տաճարի (VII դարի վերջ) թմբուկի քիվի չորս հիմնական կողմերում։ Աղթամարի տաճարի լայնանիստ, 16 նիստ ունեցող թմբուկը, որի կոմպոզիցիան իր ընդհանուր ձևերով սերում է հռիփսիմեատիպ հուշարձանների ձևերից, ժամանակին, ինչպես նշում է Հ. Օրբելին, պսակված է եղել սֆերիկ, կղմինդրածածկ վեղարով։ Դարեր անց, ամենայն հավանականությամբ, XIV դարում քանդվել է հին ծածկը և փոխարինվել 16 նիստ ունեցող բրգաձև քարե ծածկով։ Այդ քարե ծածկն իր հերթին հենվում է ներքևից կիսաշրջանաձև կիսագլանով սահմանազատվող հարթ քիվի վրա։ Ահա այս քիվից ցած, թմբուկի որմածքի վերջին շարքի վրա էլ տեղավորված է մեզ հետաքրքրող գոտին, այնպես որ պատկերաքանդակները տեղավորված են ոչ թե քիվի վրա, այլ քիվի տակ։ Այս տեսակետից կենդանավազքի այս գոտին սկզբունքորեն տարբերվում է իշխանների գոտուց, որի բոլոր պատկերաքանդակները տեղավորված են քիվերի թեքադիր հարթությունների վրա, այդ պատճառով էլ որոշ թեքվածություն ունեն պատի հարթության նկատմամբ։

Կենդանավազքի գոտին, հար և նման գլխավոր գոտուն և հատկապես որթատունկի գոտուն, ամբողջ շրջանցում է թմբուկը և կարծես ուժեղ մի օղակ պահում է նրան վերևից։ Ունենալով բավական ուժեղ ռելիեֆ, ավելի ուժեղ, քան իշխանների գոտու ռելիեֆները, այն հիանալի դիտվում է օրվա բոլոր ժամերին, արևածագից մայրամուտ, ընդ որում, արևի շարժման հետ մեկտեղ միշտ նոր և նոր նիստեր, նոր պատկերաքանդակներ են լուսավորվում (նկ. 87)։

Թեմատիկ տեսակետից այս գոտին սերտորեն առնչվում է իշխանների գոտու հետ, կազմում նրա մի մասը։ Որ այդ իսկապես այդպես է, վկայում են ճակատնապատերի թեքադիր քիվերին պատկերված կենդանավազքի տեսարանները, որտեղ շարժումները, որպես կանոն, սկսվում են ներքևից, և կենդանիները սլանում են դեպի վեր, դեպի հակատնապատի քիվի գագաթը (նկ. 88)։ Հ. Օրբելին նշում է, որ այս թեքադիր քիվերի վրա և թմբուկի քիվի տակ ձգվող գոտում պատկերված են իշխանական կյանքին բնորոշ որսի տեսարաններ, որսատեղիների՝ կենդանիների վազքի տեսարաններ։ Այս տեսակետից ուշագրավ է Անանուն Արծրունու հիշատակությունը Գագիկ արքայի որսատեղիների մասին։ Նկարագրելով Վասպուրականի տարածքում նրա ձեռնարկած կառույցները, նա գրում է, որ Ճվաշոռոտ գավառի Գետն ավանում «շինեց վայելուչ խրախճատեղի։ Այս մի բլուր էր, որը շրջապատեց բազում տներ ունեցող շինություններով, որտեղից երևում էին ստորին կողմի դաշտավայրը, Երասխ գետի պրտույտները, ուր թափառում էին երեների, վայրի խոզերի հոտեր, ցիռերի երամակներ, այնտեղ կային և առյուծի բույներ։ Դրանք միշտ պատրաստ էին և ձեռքի տակ՝ որսի հաճույքների համար»[9]։ Բազմաթիվ և բազմատեսակ են պատկերված կենդանիները։ Այստեղ տեսնում ենք առյուծներ, հովազներ, եղջերուներ ու եղնիկներ, վայրի այծ ու նապաստակ, աղվեսներ, կաքավներ, քարայծեր։ Պատկերված կենդանիները քվով քառա-

---

[9] «Թովմա Արծրունի և Անանուն...», էջ 259։

Այստեղ ուշագրավ է առյուծների մասին եղած հիշատակությունը։ Պարզ է դառնում, որ X դարում Վասպուրականում այլ վայրի կենդանիների հետ մեկտեղ (արջ, հովազ և այլն) հանդիպել են նաև առյուծներ, և որթատունկի և կենդանավազքի գոտիներում նրանց պատկերումը բնավ էլ պատահական չէր։

սունն են, որոնցից տասը առյուծ է և երկուսը հովազ[10]։ Երկու տեղ շներ են պատկերված, ընդ որում, ակնհայտ է նրանց՝ տարբեր ցեղերի պատկանելը։ Մի դեպքում սովորական գամփռ է, իսկ մյուս դեպքում իսկական որսի շուն՝ պատկերված վայրի ժամանակ։

Որսատեղին, անշուշտ, ուներ նաև իր պահապանները։ Պատահական չէ, որ այս գոտու մեջ տեսնում ենք մարդկային վեց դիմաքանդակ։ Տարակույս չի կարող լինել, որ սրանք պահապաններ են, ինչպիսիք պատկերված են որթատունկի գոտում, պահապաններ, որոնք ոչ միայն աշալուրջ հետևում էին այգուն, այլև կռվի բռնվում բերքը հափշտակողների հետ։ Գիշատիչ կենդանիները (առյուծներն ու հովազները) համարյա հավասար տեղաբաշխված են ամբողջ պարագծով, ամեն մի առյուծի կամ հովազի առջևից վազում, փախչում են մի քանի եղնիկ կամ քարայծ։ Գիշատիչները պատկերված են սրընթաց վազքի ժամանակ, մի բան, որը միանգամայն հասկանալի է, նրանք էին շարժում հաղորդում ամբողջ կենդանավազքին, նրանք էին հետապնդում որսի կենդանիներին։ Սակայն ուշագրավ է, որ ոչ բոլոր դարդագոտիներն են մշակված կենդանավազքի տեսարաններով։ Այսպես, հարավարևմտյան հինգ նիստերի վրա կենդանիները պատկերված են հանդիստ, նստած դրությամբ, այդ թվում նաև առյուծը, թեև բոլորի գլուխներն էլ շրջված են դեպի աջ ընդհանուր շարժմանը, վագքին համընթաց։

Ուշագրավ է բուսական որևէ մոտիվի բացակայությունը։ Այն ժամանակ, երբ իշխանների գոտում բավական հաճախ հանդիպում են ոճավորված ծառեր և բուսական կոմպոզիցիաներ, այստեղ նրանց բացակայությունը, մանավանդ որսատեղ ներկայացնող քանդակաշարքում չի կարող նկատելի չլինել։ Սակայն թվում է, որ քանդակագործը այդպես է վարվել խիստ որոշակի նկատառումներից ելնելով։ Իշխանների գոտում բուսական մոտիվները բաժանում էին հեբալդիկ ու տոհմանշանային կոմպոզիցիաները, սահմանազատելով միմյանցից տարբեր տեսարաններ ու թեմաներ։ Մինչդեռ այստեղ նման բաժանումը կխախտեր, կխաթարեր ամբողջ շարժումը, և կենդանավազքի գոտին կվերածվեր մասնատված առանձին հատվածների շարքի։

Ի վերջո, նշենք ևս մի ուշագրավ հանգամանք։ Տաճարը գոտկող պատկերաքանդակային գոտիների համեմատական ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ մշակված է եղել գոտիների ռելիեֆների և շարժումների մի ուշագրավ սիստեմ, որն ընդգրկում է, բացի ուժեղ ելուստ ունեցող խորհրդանշանների գոտուց, մյուս բոլոր գոտիները։ Պարզ է դառնում, որ դեպի վեր ուժեղանում է ռելիեֆը, և, մյուս կողմից, նույն օրինաչափությամբ ուժեղանում է գլխավոր գոտում արդեն նկատելի շարժման ինտենսիվության աճը։ Սվ եթե այդ շարժումը գլխավոր գոտում հազիվ նկատելի է, և համարյա չի ուժեղանում որթատունկի գոտում, շատ ավելի ակնհայտ է իշխանների գոտու մասերը կազմող ճակատնապատերի քիվերի երկայնքով ձգվող հատվածներում, և այն իր գագաթնակետին է հասնում թմբուկի քիվի տակ ձգվող կենդանավազքի գոտում։

Թմբուկի բազմանիստ ծավալները պարփակող այս գոտին պսակում է տաճարի պատկերագրական համակարգը և մի վերջին, արտակարգ հնչեղությամբ տոգորված ակորդ հանդիսանում հուշարձանը շրջանցող հինգ գոտիների սիստեմում։

ՏԱՃԱՐԻ ԻՆՏԵՐԻԵՐԻ ՄԾԱԿՈՒՄԸ

Տաճարի գեղարվեստական արտահայտչականության հարցում արտակարգ նշանակություն ունեն ինտերիերը ձևավորող սյուժետային պատկերաքանդակները և հատկապես որմնանկարները։ Նրանց մասին հիշատակում է արդեն Անանուն Արծրունին։ Նկարագրելով Մանուելի գործունեությունը, պատմիչը գրում է, որ «Խորանի հարավային կողմից, եկեղեցու դռան ետևում, հորինեց գահի տեղ, որը բարձրից դեպի ներքև է իջնում կամարաձև աստիճաններով, որպեսզի դառնա թագավորի աղոթքի տեղը, հեռու մարդկան-

[10] Հ. Օրբելին իր նկարագրական ցուցակում նշում է երկու ավանակ և մեկ ձի։ Ելնելով ընդհանուր կոնտեքստից, կարելի է ենթադրել, որ դրանք ոչ թե ընտանի կենդանիներ են, այլ նրանց վայրի ցեղակիցները, վայրի ավանակներ, ցիռեր։

յից, որով նա կլինի իր մտքերի հետ և անկրա-
պատես կխոսի աստծո հետ»[1]։

Թագավորական գահավորակը տեղավորված է հարավային աբսիդում, տաճարի հատակից 5 մ բարձրության վրա, ընդ որում, նրան հենարան է ծառայում ավելի ցած գտնվող գմբեթարդը (նկ. 50)։

Գահավորակի հյուսիսային եզրն ամբողջությամբ վրաղեցրել է մոտ 1,5 մ բարձրություն ունեցող բազրիքը, որի դեպի տաճարի ներսը ուղղված հարթությունը մշակված է եղել մեծ հետաքրքրություն ներկայացնող բարձրաքանդակներով։ Այն ամբողջովին կործանված է և քանդակների մասին կարելի է խոսել միայն հին լուսանկարների հիման վրա։ Գահավորակի այս եզրապատը մասնատված է եղել հինգ, ձգված համաչափություններ ունեցող բաց կամարներով, որոնց միջնապատերի և բազրիքի եզրամասերի վրա քանդակված են եղել ուժեղ ելուստ ունեցող պահպանիչ խորհրդանշաններ՝ երկու ցուլի, երկու քարայծի, փղի և առյուծի գլուխներ։ Վերջիններս տեղավորված են միջնակամարային հատվածների ներքևում, իսկ գլուխներից վեր բարձրացող բուսազարդերը (հիմնականում նռան ծառի ճյուղեր) շրջանցում են կամարները և միանում միմյանց։

Տարակույս չի առաջացնում այս քանդակների իմաստաբանական նշանակությունը։ Նրանք ոչ այլ ինչ են, քան պահպանիչ խորհրդանշաններ, որոնց տարբերակները շրջանցում են տաճարն ամբողջությամբ, և որոնք «պահպանում են» Գագիկ Արծրունուն տաճարի արևմտյան (ցուլ և առյուծ) և արևելյան ճակատներում (առյուծ և արծիվ)։

Ինչպես նշվեց վերը, պաշտամունքային կառույցների ներսում պահպանիչ խորհրդանշանների հանդես գալը կապված է դարերի խորքից եկող ավանդույթների հետ։ Նրանց տեսնում ենք Աղցում, ավելի ուշ՝ Աթենիում, Զվարթնոցում և այլուր։ Պատմական հաջորդ շրջանից նրանց հանդիպում ենք Անիի պալատական եկեղեցում, Սանահնի Աստվածածնի եկեղեցում, կառույցներ, որոնց թվագրությունները հեռու չեն Աղթամարի կառուցման ժամանակից։ Աշխարհիկ կյանքի զարգացումը նախապայմաններ ստեղծեց աշխարհիկ մտածողության ներթափանցման համար կյանքի շատ ոլորտներում, և աշխարհիկ թեմատիկայի, սյուժեների հանդես գալը պալատական ու պաշտամունքային կառույցներում բնավ էլ արգասիր չէ արտաքին գործոնների և արաբական արվեստի ազդեցության։ Այս առումով թվում է, որ դժվար է համաձայնվել Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանի հետ, երբ նա գրում է. «Արաբների հետ շփման մեջ գտնվող և նրանց արվեստին ծանոթ իշխանների կառուցած Աղթամարի և Կապելլա Պալատինայի այս երկու պալատական եկեղեցիների զարդանախշման մեջ ներմուծվել են պալատական ցիկլի տեսարաններ»[2]։

Այսպիսով, ակնհայտ է դառնում տաճարի արտաքին ճակատների պատկերագրական համակարգի սերտ առնչությունն ինտերիերի գեղարվեստական ձևավորման հետ, և քրիստոնեական հավատի դոգմաների հետ անմիջականորեն չառընչվող թեմաների ի հայտ գալը նաև տաճարի ներսում։ Այս հանգամանքը խիստ ուշագրավ է և հետաքրքիր, մանավանդ որ մեզ հայտնի չէ բնավ, եղել են նման այլ բարձրաքանդակներ տաճարի ներսում, թե ոչ և արդյոք նրանք հետագայում չեն ոչնչացվել։ Չէ՞ որ այժմ այս բազրիքն էլ չկա, և մեզ ոչինչ հայտնի չէր լինի այն ձևավորող քանդակների մասին, եթե չլինեին հին լուսանկարները։ Մյուս կողմից, մենք բոլոր հիմքերն ունենք ենթադրելու, որ աշխարհիկ թեման տաճարի ինտերիերում հազիվ թե սահմանափակվեր միայն բազրիքի քանդակներով, և, ամենայն հավանականությամբ, առաջին հերթին թագավորական գահավորակի շրջապատում, հարավային աբսիդում և թերևս վերջինիս դիմաց պետք է որ տեղավորված լինեին նաև աշխարհիկ որմնանկարներ։ Չպետք է մոռանալ, որ տաճարի շինարարության և որմնանկարների կատարման մեջ, ըստ էության, չի եղել ոչ մի զգալի ընդմիջում։ Անանուն Արծրունին գրում է, որ Մանուելը «սուրբ խորանի ներսի կողմը հրաշալիորեն կարգավորեց նկարապաճույճ դույներով, արծաթապատ դռներով և լի ոսկեհուռ ղարդերով, ոսկեզօծ պատկերներով, պատվական ակներով, մարգարտահյուս զարդերով և պեսպես, երևելի ու պայծառ սպասքով»[3]։ Այսպիսով, կարող ենք ասել, որ Մանուելի, այդ նշանավոր

[1] «Թովմա Արծրունի և Անանուն...», էջ 301։

[2] Ս. Տեր-Ներսեսյան, նշվ. աշխ., էջ 94։

[3] «Թովմա Արծրունի և Անանուն...», էջ 301։

մարդու ստեղծագործական հետաքրքրությունների շրջանակներն ընդգրկել են ոչ միայն ճարտարապետությունն ու քանդակը, այլև որմնանկարչությունն ու կիրառական արվեստը։

Դժբախտաբար, որմնանկարների տեղում հանգամանալից հետազոտությունը այժմ բացառված է և նրանք դուրս են սույն ուսումնասիրության շրջանակներից։ Այս բնագավառում մեծ և շնորհակալ գործ են կատարել Հ. Օրբելին և Ս. Տեր-Ներսեսյանը։ Հ. Օրբելին[4] դեռևս 1912 թ. տեղում նկարագրել է նրանց ըստ տեղաբաշխման և պատկերագրական թեմաների, Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանը, ձեռքի տակ ունենալով անհրաժեշտ լուսանկարներ, հանգամանորեն վերլուծում է բոլոր գոտիների որմնանկարները, ինչպես և թրմբուկի պատերի վրա եղածները[5]։ Այստեղ մենք բերում ենք միայն նրանց պատկերագրական տեղաբաշխումը, հենվելով Հ. Օրբելու և Ս. Տեր-Ներսեսյանի նյութերի վրա (նկ. 89)։

Արևելյան աբսիդի որմնանկարներից մեզ է հասել միայն միջին շերտը, ամբողջ պատն այդ շերտից վերև և ներքև ծածկված է սպիտակավուն ներկով։ Կենտրոնական լուսամուտի երկու կողմերում պահպանվել են ամբողջ հասակով կանգնած երեքական առաքյալների դիմանկարներ։ Ս. Տեր-Ներսեսյանը գրում է. «Ավետարանային ցիկլը սկսվում է հարավային աբսիդի վերին գոտուց և շարունակվում արևմտյան և հյուսիսային աբսիդների երկարությամբ՝ ժամանակագրական կարգով, բայց առանց մեկը մյուսից որոշակի անջատվելուն[6]։ Ապա նա նշում է, որ հարավային աբսիդի առաջին գոտում պատկերված է ավետման տեսարանը, Մարիամի ու Եղիսաբեթի հանդիպումը և ծնունդը։ Արևմտյան աբսիդի առաջին գոտում որմնանկարները խիստ վնասված են։ Այստեղ նշմարվում է Հովսեփի երազը, փախուստը Եգիպտոս, ապա՝ մանկանց կոտորածը։ Հյուսիսային աբսիդի առաջին գոտում պատկերված է մկրտությունը, այլակերպությունը, հարսանեկան խրախճանքը կանայում։ Արևմտյան աբսիդի երկրորդ գոտում տեսնում ենք Քրիստոսի քարողը, մուտքը Երուսաղեմ, Քրիստոսի օծումը Բեթանիայում, առաքյալների ոտնալվայի արարողությունը։ Հյուսիսային աբսիդի երկրորդ գոտում պատկերված է խաչելության տեսարանը, ապա սուրբ կանայք գերեզմանի մոտ, Քրիստոսը դժոխքում, Քրիստոսը երևում է Մարիամ Մագթադինացուն, սուրբ կույսի ննջումը։ Զգալի քանակով որմնանկարներ եղծված են և պարզապես հնարավոր չէ որոշել նրանց կոմպոզիցիաները։ Այնուհետև Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանն անցնում է որմնանկարների ոճական և պատկերագրական վերլուծությանը, առաջ քաշելով մի շարք դրույթներ։ Կանգ առնենք միայն երկուսի վրա։ Համեմատելով ճակատները ձևավորող պատկերաքանդակները տաճարի ինտերիերի որմնանկարների հետ, նա որոշակի ոճական ընդհանրություն է նկատում նրանց միջև, գրելով, որ «բավական է դիմապատկերները դիտել համապատասխան բարձրաքանդակների հետ միատեղ, որպեսզի իսկույն բացահայտվեն նրանց ոճական սերտ ընդհանրությունները[7]» (նկ. 91)։

Նա պատկերագրական որոշակի առնչություն է տեսնում արևմուտքի հետ, գրելով, որ «Աղթամարի ցիկլի և տարբեր տեսարանների համարյա յուրաքանչյուր մանրամասնության հատկանշական գծերի սերտ զուգահեռները գտնում ենք XII դարի սիցիլիական խճապատկերների մեջ՝ Պալերմոյի Կապելլա Պալատինայում, Մոնրեալի Մայր տաճարում և այլուր»[8]։

Նշանավոր գիտնականի այս դիտողությունները մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում։ Բնականաբար հարց է առաջանում, ինչո՞վ բացատրել այս հանգամանքը։ Ինքը՝ Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանն անվերապահորեն ընդունում է որմնանկարների՝ տաճարի շինարարությանը ժամանակակից լինելու հանգամանքը[9], և միայն մի դեպքում՝ «Փախուստ դեպի Եգիպտոս» տեսարանում չի բացառում նրա վերանկարված լինելը[10]։

Սակայն փաստերը ցույց են տալիս, որ մենք այստեղ գործ ունենք շատ ավելի բարդ իրադրության հետ, և ոճական ու պատկերագրական նկատելի երկվությունը, ճակատների քանդակագործական համակարգի հետ ունեցած որոշ հակադրությու-

---

[4] Н. А. Орбели, նշվ. աշխ., էջ 418։

[5] Ս. Տեր-Ներսեսյան, Հայ արվեստը միջնադարում, էջ 102։ AGHTAMAR, Documents of Armenian Architecture, № 8, Milan, 1974, p. 111.

[6] Ս. Տեր-Ներսեսյան, նշվ. աշխ., էջ 104։

[7] Նույն տեղում, էջ 102։

[8] Նույն տեղում, էջ 109։

[9] Նույն տեղում, էջ 102։

[10] Նույն տեղում, էջ 105։

նր չէր կարող պատահական լինել։ Եվ իրապես, ինչպես տեսանք վերը, ճակատները շրջանցող պատկերաքանդակների մեջ գերիշխում էր աշխարհիկ թեման։ Նույնը տեսնում ենք ինտերիերի թագավորական վերնահարկի բազրիքի վրա պատկերված քանդակաշարում։ Սակայն Գագիկ արքայի տոհմային տաճարի ներսում չկա աշխարհիկ ո՛չ մի որմնանկար և ո՛չ մի սյուժե (նկ. 92)։ Միանգամայն բնական էր սպասել, որ նույն Գագիկ արքայի հոյակերտ պալատի որմնանկարները պետք է իրենց արձագանքը գտնեին նաև այստեղ՝ տաճարի ներսում։ Այս երևույթը լավ հայտնի էր և՛ բյուզանդական արվեստում և՛ կոպտական հուշարձաններում։ Համանման պատկեր տեսնում ենք XI դարում, Կիևի Սոֆիայի տաճարում, որտեղ առկա են հեծյալների, լարախաղացների, որսորդների, պարուհիների, գազանների որմնանկարներ։

XII դարում աշխարհիկ թեմաները հանդես են գալիս Պալերմոյի Կապելլա Պալատինայում, իսկ XIII դարում՝ Անիում, Տիգրան Հոնենցի եկեղեցում տեսնում ենք Տրդատ թագավորի երթը հարեվան երկրների թագավորների հետ, Տրդատ թագավորի դատը և այլն։

Այս ամենից հետո, երբ նորից ենք անդրադառնում Աղթամարին, ապա չեն կարող զարմանք չպատճառել տաճարի էքստերիերի և ինտերիերի միջև եղած այս սկզբունքային տարբերությունները։ Համարձակ կարելի է ասել, որ Աղթամարը ամբողջ հայ ճարտարապետության և արվեստի մեջ միակ հուշարձանն էր, որտեղ այնքան ցայտուն էր դրսևորվել աշխարհիկ թեմատիկան։ Այս եկեղեցու ներքին տարածությունների մշակման ժամանակ բացի թագավորական գահավորակի բազրիքից, տեղ չի գտնվել և ոչ մի աշխարհիկ սյուժեի համար։ Բնականաբար հարց է առաջանում, ինչո՞վ բացատրել այս տարօրինակ երեվույթը։

Այս առնչությամբ ուշագրավ է Հ. Օրբելու եզրակացությունը տաճարի որմնանկարների շերտագրման մասին։ Ուսումնասիրելով որմնանկարները տեղում, նա գրում է. «Իր հազարամյա պատմության ընթացքում Աղթամարի տաճարը մի շարք անգամներ վերանորոգվել է և ներսից երկրորդ անգամ սվաղվել, տարբեր ժամանակներում նորից զարդարվել որմնանկարներով։ Ընդորում, այդ իրականացվել է ոչ պակաս, քան երկու տարբեր շրջաններում։ Օրինակ՝ թագավորական գահավորակի դմբեթարդում սվաղի վերին շերտի անջատման հետևանքով բացվել է ներքևի շերտը, որը նույնպես ծածկված է եղել որմնանկարներով»[11]։ Այսպիսով, ակնհայտ է դառնում, որ տաճարի որմնանկարների թվագրության հարցում մեծ դժվարություններ կան և ոչ մի դեպքում չի կարելի նրանց անվերապահորեն համարել X դարի առաջին քառորդի գործեր և այդ հիման վրա կառուցել նրանց պատկերագրական հետազոտությունը։ Ուշագրավ են Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանի նշած Աղթամարի որմնանկարների և արևմուտքի ավելի ուշ շրջանի հուշարձանների միջև եղած առնչությունները, որոնք, թերևս, բնավ էլ պատահական չէին։ Անվերապահորեն ընդունելով Աղթամարի որմնանկարները X դարի առաջին քառորդի գործեր, նա այդ առնչությունները փորձում է բացատրել մի ընդհանուր սկզբնաղբյուրի առկայությամբ, գրելով, որ «X դարի հայկական սույն որմնանկարների և XII դարի արևմտյան օրինակների միջև այս սերտ համապատասխանությունը, վերջին հաշվով, կարելի է բացատրել միայն նրանով, որ նրանք ծագել են մի ընդհանուր սկզբնաղբյուրից»[12]։ Սակայն թվում է, որ այս հարցը սերտորեն առնչվում է այն սոցիալ-քաղաքական իրադրության հետ, որը ստեղծվել էր երկրում X դ. երկրորդ կեսում և XI դ. սկզբում։

Վերը, պատկերաքանդակների մոտ եղած մակագրություններին անդրադառնալիս նշեցինք, որ նրանք բոլորն էլ կատարվել են հետագայում, երբ չկար Գագիկ Արծրունու հզոր թագավորությունը, նահանգը մասնատված էր առանձին թագավորությունների միջև, իսկ Աղթամարի տաճարը ընկել էր հոգևորականների տիրապետության տակ, վիրածվելով մի սովորական վանքի։

Այս շրջանում էլ արվում էր ամեն ինչ խաթարելու աշխարհիկ պատկերաքանդակների հրնչեղությունը։ Մյուս կողմից, այս շրջանում նեղվելով արաբական, ապա սելջուկյան հարձակումներից, Վասպուրականի իշխանները ապավինում են Բյուզանդական կայսրությանը, այնտեղ տեսնելով միակ ուժը, որը կարող էր փրկել երկիրը։

---

[11] *Н. А. Орбели*, նշվ. աշխ., էջ 79։

[12] Ս. Տեր-Ներսեսյան, *Հայ արվեստը միջնադարում*, էջ 109։

Սակայն հավատարիմ իր ննդ քաղաքականությանը, կայսրությունն աստիճանաբար ուժեղացնում է իր դիրքերը Վասպուրականում այնքան ժամանակ, մինչև նահանգն ամբողջապես ընկնում է բյուզանդացիների տիրապետության տակ։

Այս պայմաններում էական դժվարություններ են առաջանում որմնանկարների ուսումնասիրության և նրանց թվագրության հարցում։ Մի կողմից, ակնհայտ ընդհանրությունները որմնանկարների և տաճարը շրջանցող զարդաքանդակների միջև (վաղ միջնադարյան հայկական որմնանկարչական արվեստի արձագանքները) և, մյուս կողմից, ոչ պակաս ակնհայտ է, ինչպես նշում է Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանը, պատկերագրական առնչությունները և «սերտ համապատասխանությունը» արևմուտքի հետ։ Սրանք հարցեր են, որ ամենասերտ կերպով առնչվում են որմնանկարների երկրորդ շերտի հետ։ Թեև Հ. Օրբելին անվերապահորեն նշում է, որ տաճարի պատերը նորից են սվաղվել և նորից ծածկվել որմնանկարներով։ Բացառված չպետք է համարել, որ առանձին հատվածներ պահպանվել են նախկին տեսքով և վերանկարվել են միայն այն թեմաներն ու սյուժեները, որոնք անթույլատրելի են համարվել տաճարի նոր տերերի կողմից։ Բնականաբար, հարց է առաջանում, ի՞նչ սյուժեներ են եղել դրանք և ի՞նչն է ստիպել նրանց այսպիսի աշխատանքներ ձեռնարկել։

Մեր կարծիքով, այստեղ ևս դրսևորվել են այն գործոնները, որոնք պայմանավորել էին մատկագրությունների ավելացումը որմնաքանդակների մոտ, պայմանավորել աշխարհիկ կերպարները որևէ կերպ պաշտամունքային թեմատիկայի հետ կապելու ցանկությունը։

Աղթամարի տաճարը կառուցվում էր որպես տոհմային պալատական եկեղեցի՝ փառաբանելու համար Արծրունյաց տոհմն ու Գագիկ արքային։ Այն կառուցվում էր հանճարեղ Մանուելի կողմից, և մենք ոչ մի հիմք չունենք ենթադրելու, որ տաճարի ճակատները ձևավորող պատկերաքանդակների հիանալի, միասնական համակարգի առկայության պայմաններում, որտեղ այնքան ուժեղ է Արծրունիներին փառաբանելու միտումը, տաճարի ինտերիերի ձևավորումը շեղված լիներ այդ հիմնական ուղղությունից և պարփակվեր միայն պաշտամունքային թեմաների շրջանակներով և այնտեղ չլիներ ոչ մի աշխարհիկ որմնանկար։ Ակն հանապատանքը, որ արքայական վերնահարկը ձևավորել են հզոր պահպանիչ խորհրդանշաններ, և Գագիկ արքան իր արքայական կամքով տաճարի ինտերիեր է տարել առյուծների, քարայծերի, ցուլերի, փղերի քանդակներ, ոչ մի տարակույս չի թողնում, որ աշխարհիկ որմնանկարները պետք է ծածկեին ոչ միայն վերնահարկի պատերն ամբողջությամբ, այլև զգալի տեղ պիտի գրավեին տաճարում առհասարակ։ Աշխարհիկ մարդկանց, իշխանների պատկերաքանդակները տաճարների ներսում տեղավորելը լավ հայտնի էր դեռևս վաղ միջնադարում։ Նշենք Սիսավանի տաճարի ներսում, թմբուկի վրա պատկերված Կոհազատ իշխանի պատկերաքանդակը։ Դարեր հետո Տիգրան Հոնենցի եկեղեցում որմնանկարչական ամբողջ կոմպոզիցիաներ ենք տեսնում Տրդատ արքայի դիմանկարներով։ Տարակույս չի մնում, որ Գագիկ Թագավորի դիմանկարը ևս իր արժանավույն տեղը պետք է գտներ տաճարի ներսում, և նրան թերևս ժամանակին զուգակցել են բազմաթիվ այլ աշխարհիկ թեմաներ։ Եվ, միանդամայն տրամաբանական է, որ այն տարիներին, երբ հոգևորականները ձգտում էին մոռանալ այն ամենը, ինչ կապված էր տաճարը պալատական կառույց լինելու, Գագիկ արքայի ու եկեղեցու դոգմաներից շեղվող աշխարհիկ թեմատիկայի հետ, այս պայմաններում կարո՞ղ էին նրանք հանդուրժել աշխարհիկ որմնանկարների առկայությունը տաճարի ներսում, որմնանկարներ, որոնք, ի տարբերություն պատկերաքանդակների, այնքան հեշտ էր սվաղել և նորից վերանկարել։

Իհարկե, ոչ։ Թերևս այս ճանապարհով են անհայտացել տաճարի աշխարհիկ որմնանկարները, և ինտերիերի պատերը նորից են սվաղվել ու վերանկարվել։

Այս ամենը, անշուշտ, չի անցնում ենթադրությունների շրջանակներից։ Սակայն դրա հետ միասին թվում է միանգամայն հնարավոր և տրամաբանական է որմնանկարների առաջին շերտի հնարավորությունը, որտեղ, ելնելով տաճարի գեղարվեստական մշակման ընդհանուր սկզբունքներից, խիստ որոշակի տեղ պետք է գրավեր աշխարհիկ թեմատիկան։

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

X—XI դդ. պատմաքաղաքական նոր պայմանները կանխորոշեցին հայկական ճարտարապետության և արվեստի զարգացման ոճական նոր ուղղության օրինաչափությունները և սկզբունքային նոր ճանապարհով ընթացավ արտահայտչական միջոցների մշակումը։

Երկրի ֆեոդալական մասնատվածության պայմաններում շինարարությունը հիմնականում սահմանափակված էր համեմատաբար փոքրածավալ շենքերի կառուցողական պրակտիկայի շրջանակներում։ Այս շրջանում պալատների և եկեղեցիների բացարձակ չափերը զգալիորեն փոքրանում են, համաչափությունները դառնում նրբագեղ ու սլացիկ, իսկ որմնաքանդակներն ու զարդաձևերը՝ ավելի հարթային։ Ոճական նոր ուղղությունը համակում է մոնումենտալ արվեստի բոլոր բնագավառները։

Դարաշրջանի ճարտարապետության զարգացման առանձնահատկություններից էր շինարարության ծավալումն առանձին թագավորությունների մայրաքաղաքներում, իշխանական ու պաշտամունքային կենտրոններում։

Երկրի նշանավոր կենտրոններն էին Հարավում՝ Վասպուրականի մայրաքաղաք Աղթամարը, հյուսիսում՝ Բագրատունյաց մայրաքաղաք Անին։ Այդ երկու քաղաքներում էլ, շուրջ կես դար տարբերությամբ, իրենց գործունեությունն էին ծավալել այնպիսի նշանավոր ճարտարապետներ ու քանդակագործներ, ինչպիսիք էին Մանուելն ու Տրդատը, վարպետներ, որոնց գործերը դարեր շարունակ ուղենիշներ էին հայկական մոնումենտալ արվեստի զարգացման բնագավառում։ Երկրի հյուսիսային շրջանները դեռևս ռազմի թատերաբեմ էին, երբ Վասպուրականը լիովին ազատագրվեց արաբական տիրապետությունից։ X դարի առաջին քառորդում այստեղ՝ Վանա լճի հարավային ափերի մոտ տեղավորված Աղթամար կրոցում հիմնադրվեց Արծրունյաց տոհմի համանուն մայրաքաղաքը։

Ժամանակակից պատմիչների տեղեկությունները Արծրունիների տիրույթներում ծավալված շինարարության և հատկապես նրանց պալատական համալիրների մասին տարակույս չեն թողնում, որ այդ շենքերը պատկանել են դարաշրջանի ամենանշանավոր կառույցների թվին, աչքի ընկել իրենց ճարտարապետական ձևերով և ինտերիերների արտակարգ հարուստ, շքեղ ձևավորումով։

Աղթամարի միջնաբերդի պալատական համալիրի կենտրոնը կազմող ընդարձակ քառակուսի դահլիճը՝ պսակված որմնանկարներով ծածկված լայնանիստ գմբեթով, ակնհայտորեն վկայում է մի կողմից հնավանդ, վաղ միջնադարյան ավանդույթների կենսունակության, մյուս կողմից՝ ճարտարապետության զարգացման մեջ տեղի ունեցած այն տեղաշարժերի մասին, որոնք այնքան բնորոշ էին տվյալ դարաշրջանին։

Տարբեր հետազոտողներ տարբեր կարծիքներ են հայտնել այս նշանավոր կառույցի հնարավոր ձևերի մասին, տարբեր սկզբունքներով վերակազմել այն։ Մեր կարծիքով, պալատական համալիրի կենտրոնական քառակուսի դահլիճն առանցքային ուղղություններով ուժեղացված է եղել բոլորաձև աբսիդներով, հարելով դեռևս վաղ միջնադարում լավ հայտնի «Մաստարայի տիպ» կոնստրուկտիվ լուծմանը, ընդ որում, այս տիպը հանդիսանալով պարզ խաչաձև հորինվածքների զարգացման հաջորդ աստիճանը հայկական ճարտարապետության մեջ հայտնի էր VI և X դդ., պաշտամունքային և աշխարհիկ կառույցներում։ Մեզ չի հասել որևէ վավերագիր պալատի հեղինակի մասին։ Սակայն պատմիչների տեղեկությունների համեմատական վերլուծության հիման վրա հնարավոր է եզրակացնել, որ ինչպես տաճարը, այնպես էլ պալատը կառուցել է Մանուելը։ Ելնելով արքայի անմիջական ցուցումներից՝ կրկնել, վերարտադրել Զորադիրի ս. Խաչ եկեղեցու ձևերը, Մանուելը սակայն չի գնացել այդ հնավանդ հորինվածքի պարզ ընդօրինակման ճանապարհով։ Ճիշտ այդպես էլ, երեք քառորդ դար հետո, ելնելով հնավանդ լուծումներից, իր նոր կառույցներն էր բարձրացնում ճարտարապետ Տրդատը, այս անգամ արդեն Բագրատունյաց մայրաքաղաք Անիում։

Տրդատի շենքերը ևս չկրկնեցին ավանդույթներով և ժամանակով սրբագործված ձևերը, թեև թագավորական նման ցուցումների մասին ունենք պատմիչների ուղղակի վկայությունները։

Աղթամարի եկեղեցին վեր բարձրացավ որպես ոճական նոր ուղղություն բնորոշող մի կառույց, ընդ որում ճարտարապետական մի շարք ձևերով (խորշերի լուծումը արևմտյան և արևելյան ճակատներում, գմբեթատակ փոխանցումների և բուն գմբեթի կառուցողական առանձնահատկությունների, թագավորական վերնահարկի առկայությունը) այն զգալիորեն տարբերվում է IX—X դարերում մինչ այդ կառուցված հուշարձաններից։ Սակայն տաճարի առավել յուրահատուկ հատկանիշն էր նրա ծավալների արտակարգ մասնատվածությունը, հանգամանք, որն անթերկբայորեն թելադրված էր տաճարը գոտկող քանդակաշարերի տեղաբաշխման պահանջներից, այն պատկերագրական համակարգով, որը կոչված էր լինելու տաճարի ամենահիմնական, ամենագլխավոր արտահայտչական գործոնը։ Պատկերագրական համակարգը հինգ գոտիների ձևով շրջանցում է տաճարը տարբեր բարձրությունների վրա, ներքևից մինչև թմբուկի քիվը։ Համակարգն ամբողջությամբ ներշնչված է որոշակի պատմականությամբ։ Սակայն պատմականությունն այստեղ էպիկական լուսաբանում է ստացել, պատկերվել պոետական լեզվով։ Մանուելը չի բացահայտում կոնկրետ իրադրությունները։ Նա պատկերում է կոնկրետ հերոսներ և նրանց միջոցով՝ տոհմային պատմության ընթացքը։ Մանուելի պատմականության հենքն է կազմում Արծրունյաց թագավորական տան, Վասպուրականում հաստատված այլ իշխանական տների և նույն Վասպուրականի ժողովրդի միասնության գաղափարը։ Սակայն, եթե Արծրունիները խիստ անհատականացված են, իշխանական տները՝ մասամբ, ապա ժողովուրդը ներկայացված է ամբողջական գծերով, որպես ընդհանուր մի զանգված։ Մանուելը առաջինն էր, որ ստեղծեց Արծրունյաց տոհմի ալեգորիկ հերոսների կերպարներ։ Մի դեպքում դրանք դարեր առաջ զոհված հերոսներ են, նահատակներ, մեկ այլ դեպքում անտիկ շրջանին բնորոշ հագուստներով ավանդական հերոսներ՝ ասյուծամարտի պահին, մեկ այլ տեղ ժամանակակից զորավարի սիմվոլիկ պատկերն է՝ մարտի ելած ամեհի գազանի դեմ և այլն։ Հայկական ժողովրդական բանահյուսությունից և ժողովրդական դյուցազնավեպերից է գալիս պատկերագրական համակարգի այդ հիպերբոլիզմը, որն այնքան բնորոշ է Մանուելի այս մեծ գործին։ Դրա հետ միասին նրա պատկերաշարերն ունեն իրական պատմական հիմնատակ և բնորոշվում են իրականության խոր ընկալումով։

Մանուելի արվեստի ուժն էլ այն է, որ նա կարողացավ շոշափել ժամանակի զարկերակը, կարողացավ քանդակի լեզվով ցուցադրել նոր զարգացող և ամրապնդվող թագավորության ուժեղացման պրոցեսը, հիմնավորել Արծրունիների՝ դարերի խորքից եկող իրավունքն Արշակունյաց հարստության ժառանգորդը լինելու մասին։ Արծրունիներն էին, որ առաջին քրիստոնյա նախարարական տունը եղան, և Քրիստոսն ինքն այնտեղ ուղարկեց Թադեոս և Բարդուղիմեոս առաքյալներին, Արծրունի նախարարները, անտիկ հերոսների կերպարանքով մարտի էին ելել Քըշնամիների դեմ, դարեր հետո Արծրունի իշխաններն էին անձնազոհ մարտեր մղել արաբների դեմ, և, ի վերջո, Արծրունյաց թագավորության տունն էր, Գագիկ Արծրունու գլխավորությամբ, այլ իշխանական տների օգնությամբ, դուրս վռնդել Վասպուրականից օտար նվաճողներին, երկիրը դարձրել դրախտավայր իր ժողովրդի համար։ Այս էր ահա պատկերագրական համակարգի հենքը։ Սակայն դրա հետ միասին Մանուելը պատկերեց նաև ժողովրդի կյանքն ու առօրյան, ընդ որում, ժողովրդին նվիրված գոտին, որթատունկի խորհրդանշական ձևերով լի, իր արտահայտչականությամբ բնավ չի զիջում Արծրունիներին և իշխաններին նվիրված գոտիներին։

Աղթամարի տաճարը կառուցվում էր որպես ապագա Հայաստանի, Արծրունյաց թագավորության մայրաքաղաքի տաճար, և Մանուելը, դուրս գալով նեղ շրջանակներից, առաջ է քաշում կենտրոնական ուժեղ թագավորություն ունենալու գաղափարը։ Անկախ այն բանից, որ այս ամենն Արծրունիներին է վերաբերում, այդ գաղափարն ինքնին պրոգրեսիվ երևույթ էր, մանավանդ որ այստեղ ակնհայտ էր ժողովրդին հատկացված մեր դերը։

Եվ չնայած որ վերը նշվածը, ըստ էության, Արծրունիների, ժամանակի «սոցիալական պատվերն» էր, Մանուելը պատկերագրական համակարգը հասցրեց արվեստի բարձրագույն աստիճանի, տարբեր գոտիները պատկերելով հատկա-

սկես նրանց բնորոշ, նրանց համար մշակված միջոցներով։

Աղթամարի պատկերագրական համակարգն ամբողջությամբ շաղախված է ֆեոդալական վերնախավի գաղափարախոսությամբ, նրան բնորոշ աշխարհընկալումով, և, միաժամանակ, այնտեղ իր լիարժեք դրսևորումն են գտել ժողովրդի կյանքի առանձին դրվագները։

Սակայն այս ամենի հետ միասին համակարգի պատկերագրական առանձին հարցեր մինչև այժմ էլ մնում են չպարզաբանված։ Այդ հատկապես վերաբերում է Արծրունյաց տան ներկայացուցիչներին զուգորդող խորհրդանշանների, զինանշանների, հերալդիկ քանդակների կոնկրետ նշանակությանը, մանավանդ այն խիստ անհատականացման պայմաններում, երբ ամեն մի իշխանի, ամեն մի նահատակի կամ հերոսի մոտ պատկերված են միայն և միայն նրան բնորոշ խորհրդանշաններ, որոնք չեն կրկնվում այլուր։ Խորհրդանշաններն առաջին հերթին կոնկրետացնում էին տվյալ պերսոնաժին, միջոց հանդիսանում ներկայացնելու և արժեքավորելու տվյալ անձնավորությանը։

Այդ մոտեցումը հայտնի էր հայկական միջնադարյան գրականությանը, երբ այլաբանական պատկերների միջոցով բնութագրվում էին առանձին անձանց, հերոսների կամ թագավորների գործունեությունը, ցույց տալով նրանց ուժն ու կորովը, նրանց գործի ամբողջ մեծությունը։ Կարելի է ենթադրել, որ ամեն մի խորհրդանշան ինչ-որ իրադրություն էր ներկայացնում, պատկերված անձնավորության մի ինչ-որ կոնկրետ հատկանիշ. այսպես, նրանցից մեկը կարող էր քաջության սիմվոլ լինել, մյուսը՝ բարության, մի երրորդը՝ խորամանկության և այլն, և այլն։

Այս ընդհանուր իդեան տարբեր տեղերում տարբեր երանգավորում ու իմաստ է ստացել, տարբեր ձևերով արտահայտվել։

Ջպետք է մոռանալ, որ մեզ համար շատ դեպքերում առեղծվածային թվացող սիմվոլիկ կերպարներն ու խորհրդանշանները լավ հայտնի էին միջնադարյան մարդուն, քանզի սիմվոլիկայով էր ներշնչված միջնադարյան ամեն մի պատկերաքանդակ։

Դիտողին հիացմունք է պատճառում համակարգի էպիկական շունչը, ընդգրկված թեման բացահայտելու լայնությունն ու խորությունը, այլաբանական խորհրդանշանների բազմազանությունը։

Պատկերների մի մասի սիմվոլիկ բնույթը բնավ չի խանգարել համակարգի գաղափարական նպատակասլացությանը, ընդհակառակը, ավելի ընդգծվել, հանդիսավոր ու խորհրդավոր է դարձել այնքան անսովոր, այնքան բարդ այդ կոմպոզիցիան։

Մանուելն այն վիթխարի տաղանդներից էր, որի խառնվածքի համար հարազատ էր մի կողմից՝ էպիկական ընդգրկումը (Սամսոնի, Դավթի ու Գողիաթի պայքարի պատկերումը), մյուս կողմից՝ քնարերգությունը, խաղաղ աշխատանքը այգու մեջ (եղջերուի և նրա ձագի նրբակերտ քանդակները)։ Վիթխարի թափով քանդակագործը նկարագրում է Արծրունյաց իշխանական տան մեծ հավատն ու վճռականությունը, խիզախությունն ու հաստատակամությունը։ Նրա քանդակաշարերից մեծ ուժով է հորդում առօրյա կյանքի իմացությունը, որն այնքան բնորոշ է ժողովրդին նվիրված տեսարաններում։

Ջերմ հույզերով են հագեցված որթատունկի մեջ տեղ գտած պատկերները։ Այստեղ տեսնում ենք այգեբացը, խաղողի մշակումը, բերքահավաքը, գինի պատրաստելը, վայրի գազաններին այգուց վռնդելը, դեռատի կնոջը՝ այգում աշխատողներին ուտելիք տանելիս և այլն։

Մանուելի այս անմոռաց գործը բարձրացավ միջնադարյան հայ նշանավոր պատմիչների գործերի մակարդակին։ Նա քանդակի պատկերավոր լեզվով կարողացավ բացահայտել Արծրունիների մեծագործությունների դարավոր պատմությունը, և, թերևս, հետևելով տոհմային ինչ-որ ավանդական դյուցազնավեպի, պատկերել հերոսների սխրանքները, նրանց հավատն ու ուժը։

Ջարգացած միջնադարի սահմանագծում Արծրունիները ջանք չէին խնայում դառնալու Արշակունյաց հարստության ժառանգորդը, և Աղթամարը պիտի դառնար նրանց ապագա հզոր իշխանության մայրաքաղաքը։ Պատահական չէր, որ պալատական տաճարը վերհուշ էր վաղ միջնադարյան տոհմային դամբարանային եկեղեցու հորինվածքի, և նրա ճակատները գոտկող քանդակազարդ գոտիներում կարծես ի մի էին հավաքվել պատկերագրական այն կոմպոզիցիաները, որոնց նախատիպերը հայտնի էին դեռևս վաղ միջնադարում։ Սակայն այս ամենի հետ միասին

նոր դարաշրջանը՝ աշխարհիկ մտածողության ներթափանցումը կյանքի բոլոր ոլորտները, այստեղ էլ խիստ որոշակի նշանակություն ունեցավ, և եթե վաղ միջնադարում խոսք չէր կարող լինել տաճարների պատերին հասարակ ժողովրդի, գյուղացիների պատկերման մասին, այստեղ՝ Աղթամարում ժողովրդի կյանքին ու ապրելակերպին է նվիրված տաճարը գոտկող ամենատպավորիչ գոտիներից մեկը՝ որթատունկի գոտին։

Ոչ պակաս ուշագրավ է տաճարի ինտերիերի մշակումը։ Աշխարհիկ թեման, աշխարհիկ պատկերացումների հետ առնչվող սիմվոլիկան այստեղ էլ իր դրսևորումն է գտել, արտահայտվելով թագավորական վերնահարկի բազրիքը ձևավորող պահպանիչ խորհրդանշանների ազդու ձևերով։

Որմնանկարչական հորիզոնական գոտիները շրջանցում են տաճարի ինտերիերն ամբողջությամբ, մարմնավորելով Հին և Նոր կտակարանների ամբողջ ցիկլեր։ Որոշակի հիմքեր կան ենթադրելու, որ որմնանկարների մի մասը ավելի ուշ շրջանի գործ են, և, ի սկզբանե, ինչպես տաճարի արտաքին ճակատներում, այնպես էլ այստեղ թերևս իր որոշակի տեղն է ունեցել աշխարհիկ թեմատիկան։

Աղթամարի պատկերագրական համակարգը կյանքի էր կոչվել ոչ թե կանոնիկ կամ սուբյեկտիվ մտածողության հետևանքով, այլ այն հասարակական մի երևույթ էր, կյանքի կենսական պահանջի արգասիք։ Համակարգում հայ ժողովրդի պատմական բախտն ու իրադարձությունները պատկերված են Վասպուրականի, Արծրունյաց նախարարական տան ճակատագրի տեսանկյունից։

Իսկ ավելի լայն համակարգի պատմական հենքը հայ ժողովրդի պայքարն էր օտար բռնակալության դեմ, ժողովրդի հույզերի և երազանքի պատկերումը։ Այստեղ արդեն Մանուելի ներշընչանքի աղբյուրն էր հարազատ երկրի ազատ և խաղաղ կյանքը։ Նրա դարավոր ավանդություններն ու շրջակա բնությունը, որը նա այսպիսի սիրով պատկերել է համակարգի առավել գեղարվեստական՝ որթատունկի գոտում։ Ակնհայտ է այստեղ ժամանակի հումանիստական իդեաների դրսևորումը, սերը դեպի մարդը, շրջապատի բնությունը։ Այդ այն յուրովի տենդենցն էր, որ իր ակունքներն ունենալով ֆեոդալական հասարակարգի ընդերքում, հետագայում պետք է բերեր վերածննդի գաղափարներին։ Սակայն Աղթամարն ամբողջությամբ, նրա զարմանահրաշ համակարգը լիովին մնում է որպես ավատական շրջանի արվեստի արգասիք։ Մանուելի որթատունկի գոտու թեմաները մոտ կես դար հետո կարծես նորից են վերակենդանանում ալեգորիաներով և այլաբանություններով ներշնչված նարեկացու անմահ տողերում։

Սակայն, որպես քանդակագործական արվեստի գործ, Մանուելի համակարգը մնաց անկրկնելի այնպես, ինչպես անկրկնելի էին նրա մեծ տաղանդը, այն ներշնչող ժամանակը։

РЕЗЮМЕ

Во второй половине IX в., когда силы арабского халифата пришли в упадок, армянскому народу удалось восстановить свою государственность. Мирные условия и безопасность передвижения значительно способствовали оживлению международной торговли, что, в свою очередь, стимулировало развитие ремесла и городской жизни. В IX—XI вв. армянская культура переживает новый подъем. Тем не менее феодальная раздробленность страны наложила определенный отпечаток на все развитие архитектуры и искусства. Не случайно, что именно в IX—XI вв. в различных княжествах формируется ряд архитектурных школ—Сюникская, Васпураканская, Арарат-Ширакская, каждая из которых имела вполне определенные, характеризующие ее черты.

Хотя архитектура этой эпохи базировалась на богатой и в стилистическом отношении единой архитектуре IV—VII вв., все же новое уже ясно и четко проявляется в целом ряде памятников X в., когда широкое распространение получают изящные, устремленные ввысь, сравнительно небольшие сооружения и разрабатывается соответствующий им декор.

Новые социальные условия, развитие городов и, в связи с этим, светского мышления, постепенно выдвигают на первый план гражданскую архитектуру. Более того, можно уловить определенное влияние светского зодчества на культовую архитектуру. Дальнейшее развитие и новые формы получает синтез искусств.

Наиболее выдающимся представителем художественной школы Васпуракана X в. был зодчий и скульптор Мануэл. К сожалению, современные ему авторы не сообщают ничего о его жизни. Известно лишь, что он был автором дворца и храма на о-ве Ахтамар, сооружений, занимавших исключительное место во всей истории армянской архитектуры и искусства.

Этот интересный ансамбль был возведен на западной стороне острова, теперь заброшенного и безлюдного; но не таким был он в X в.—здесь находилась блестящая столица Васпураканского царства. Развитие города Ахтамара, и особенно формирование его Вышгорода как единого архитектурного комплекса, было целиком предопределено той исторической ситуацией, которая сложилась в Васпуракане на рубеже IX—X вв.

Почти не уступая Багратидам своей мощью, Арцруниды всеми силами стремились к независимости, к созданию своего собственного царства. Более того, именно себя они считали наследниками царей Аршакидов, и именно царя из рода Арцрунидов мечтали видеть с короной царя «Всея Армении».

На пути к этой цели они не останавливались даже перед сотрудничеством с арабами. В этих условиях не случайно, что молодой царь Гагик Арцруни основывает свою столицу в таком надежно защищенном месте, как остров Ахтамар—здесь он возводит свой прекрасный дворец и знаменитую дворцовую церковь Св. креста, искусственную гавань и множество других сооружений.

Город постепенно разрастался, здесь возводили свои дворцы не только приближенные царя, но и вассальные князья и именитые люди.

Однако время и нашествия иноземных завоевателей разрушили все эти творения; исчезли все гражданские, коммунальные и инженерные постройки, и теперь даже неизвестно, где же размещался сам дворец.

Армянские средневековые историки весьма скупо и сдержанно описывают архитектурные памятники.

Историк X в. Фома Арцруни составляет редкое исключение: в условиях, когда до нас не дошли и следы дворца, подробное его описание устами очевидца представляет огромную ценность.

Понятно, что дворцовая церковь не могла быть создана сразу, и она не является единственным творением Мануэла. В Васпуракане строительство велось в основном под эгидой Арцрунидов, сохранился целый ряд сведений о предпринятом ими строительстве в различных городах дворцов и храмов.

Анализ исторических сведений показывает, что именно Мануэл руководил всеми основными строительными начинаниями Арцрунидов. Это подтверждается сопоставлением архитектурных комплексов и дворцовых сооружений двух городов—Востана и Ахтамара.

О дворце города Востана Фома Арцруни пишет следующее: «Вершина крепости обращена к морю и весьма привлекательна: когда море волнуется от ветров, волны, переливаясь всеми цветами радуги, увлекательно красивы. И если погода благоприятная, всех влечет наблюдать их размах и движение. Поэтому и государь построил там дворцы и покои и улицы со всевозможными украшениями и подделками, такие чудесные, что я не в силах их описать. Обнес он берег со стороны моря мощными стенами, заложив фундамент невообразимой глубины, а на вершине стены, против моря, соорудил дворец, украшенный золотом и расцвеченный разнообразными красками, солнцу подобными лучезарными росписями—для утехи глаз и на радость сердечную себе и себе достойным. И двери устроил в виде арок, пропускающих воздух, несущих прохладу, а также окна лучезарные, которые при восходе и при закате солнца, блестя и сверкая на море, заливают светом сердце «середину дворца...»[1].

Но венцом строительной деятельности Мануэла стал город Ахтамар, город, заложенный Гагиком Арцруни как столица будущего царства. И даже единственного сооружения, дошедшего до нас от города, дворцовой церкви, достаточно, чтобы представить всю былую роскошь сооружений Вышгорода и увериться, что описания историка не являются преувеличением.

Хотя Фома Арцруни и не конкретизирует имя автора дворца, тем не менее анализ оставленных им сведений не допускает сомнений, что и дворец, и храм возведены Мануэлом.

Описание историка имеют не только архитектурно-строительное значение. Здесь ясно ощущается, как современники воспринимали архитектурные сооружения вообще и что на них оставляло наиболее сильное впечатление.

Он пишет, что царь поручил «...архитектору, мужу одаренному и мудрому...» «построить дворец четырехугольный, имеющий меру ширины и длины в сорок локтей, подобно же и в вышину. Ширина его стены простирается на три больших шага, это слиток чистой извести и камня, смешанных между собой, подобно сплаву олова и меди». Далее он описывает отдельные части дворца и особенно главный его купол, «ибо изображены в нем украшенные золотом троны, на которых представлен царь, восседая в изысканной роскоши, имея вокруг себя светозарных юношей, служителей пира, а также сонмы гусанов и хороводы дев, достойные изумления; там и отряды воинов с обнаженными мечами и бой борцов; там и множество львов и других зверей, там и стаи птиц, украшенные разнообразными уборами. Если кто-либо пожелает пересчитать, сколько там есть всего, то великого труда это потребовало бы и от него, и от слушателей. И роскошь дворца подавляет, устрашает и изумительна»[2].

Возможное композиционное решение дискутировалось рядом исследователей. Основательнее всех разработал эту проблему И. А. Орбели, по мнению которого центральный зал дворца имел перекрытие на перекрещивающихся арках.

Наши исследования показывают, что в армянском зодчестве перекрещивающиеся арки появляются гораздо позже, и квадратный дворцовый зал, по всей вероятности, был перекрыт конструктивной системой по типу храма, генетически связанного со светским зодчеством Сасанидского Ирана (Бишапур) — армянского храма типа Мастара (VI в.), системой, хорошо известной и в культовом, и в светском зодчестве.

В непосредственной связи с комплексом, созданным Мануэлом, находилось и интереснейшее инженерное сооружение эпохи—ис-

[1] Перевод текста Фомы Арцруни приводится по книге В. К. Чалояна «Армянский ренессанс», М., 1963, стр. 150.

[2] Перевод приводится по работе И. А. Орбели. См. Избранные труды, М., 1968, стр. 35.

кусственная гавань, обеспечивающая укрытие судов во время штормовой погоды. Историк пишет: «Повелел многим мастерам и бесчисленным людям, вырубив тяжелые и трудноперенесимые глыбы скалы, низвергнуть их и бросить на дно моря в неимоверные глубины. И с течением времени ... выступила из волн и выросла выстланная камнем гряда и стала над уровнем морских волн на высоту пяти локтей... А на нем, протянув шнур, он закладывает стену ограды, окружностью около пяти ристалищ. Стена эта чудносозданна, с ужасающими восемью высокими широкосидящими контрфорсами, и украшена возвышающимися башнями. А концы стены, доведя до обрыва труднодоступного, скалистого утеса, сближает между собою... ставит у берега моря на глубочайшем основании ворота, устрашающие взор, толстые скрепленные гвоздями. Прирезав этим некоторую часть моря к острову, он создал нечто чудесное, устроив тихую и спокойную гавань для многих судов»[3].

К сожалению, как от этой искусственной гавани, так и от всех гражданских зданий комплекса ничего не сохранилось. По предположению И. А. Орбели, остатки плотины поглощены поднявшимися водами озера.

Единственное, дошедшее до нас в сравнительно удовлетворительном состоянии здание,—это дворцовая церковь Св. креста, возведенная Мануэлом в 915—921 гг.

По своему плановому решению она примыкает к разработанному в армянском зодчестве раннего средневековья типу храмов Авана—Рипсиме (VI—VII вв.), причем непосредственной предшественницей, несомненно, является церковь Зорадир, возведенная к юго-востоку от озера Ван еще в VII в. и долгое время служившая часовней при родовом кладбище Арцрунидов.

Объемная композиция церкви создана в соответствии с пространственными принципами крестообразных центричных строений, причем многогранность выступов отдельных ее частей была непосредственно продиктована системой размещения сюжетных рельефов. Они пятью поясами огибают церковь, придавая памятнику исключительную выразительность. Размещенные на всех фасадах, в условиях различной освещенности, рельефы как бы находятся в непрерывном движении. Когда часть из них еще ярко освещена, другая часть, находясь в затенении, кажется, ждет поворота солнца, чтобы снова возникнуть на теплом, оранжево-красном фоне стены. Но состояние это длится недолго, меняются направления лучей, в тень уходят только что освещенные прямыми лучами солнца рельефы, и вперед выступают новые изображения, новые сюжеты. И так постоянно, с утра до вечера. Именно эта динамика освещенности, исключительное богатство сюжетов и форм создают уникальность этого памятника.

Принципиально различны рельефные пояса. Первый, главный пояс, размещен на высоте 3 метров, и изображения здесь как бы опираются на узкую орнаментированную полосу, огибающую все фасады храма.

Рельефы главного пояса наиболее выразительны, высота их достигает двух метров. Второй пояс, размещенный выше, состоит в основном из расположенных на определенном расстоянии сильно выступающих изображений голов и протом различных животных. Еще выше размещен пояс виноградной лозы, где в почти круглых завитках ветвей изображены человеческие фигуры.

Следующий пояс рельефов протянут под всеми карнизами здания, причем рельефы размещены как на горизонтальных участках, так и на наклонных карнизах щипцов. И, наконец, последний пояс размещен на карнизе барабана купола.

Конечно, основную смысловую и декоративную нагрузку несут рельефы главного пояса. Исследование их показывает, что назначение пояса—героизировать деяния рода Арцрунидов, царствующего дома, самого царя Гагика Арцруни. Наиболее ярко и образно это представлено на западном фасаде храма. Здесь почти всю его длину занимает большая, прекрасно выполненная ктиторская композиция; царь Гагик, изображенный во весь рост, с моделью возведенного им храма в руках, преподносит его стоящему напротив Христу.

Прославлению предков Арцрунидов посвящена вся композиция восточного фасада; почти всю его площадь (на уровне главного пояса) занимает многоярусная композиция, отображающая историю распространения христианства в Васпуракане. Здесь слева и справа размещены две огромные фигуры апостолов Фаддея и Варфоломея—по преданию, именно они были первыми проповедниками новой религии в Армении,—и рядом

[3] *И. А. Орбели*, указ. соч., стр. 27

с ними видим фигуры предков Арцрунидов, первых мучеников и религиозных деятелей, внесших свой вклад в дело распространения христианства.

Если тематика композиции этих фасадов в основном ясна, то композиции северного и южного фасадов до сих пор не нашли четкого определения, правда, высказывались мнения о религиозном характере рельефов, представляющих якобы своего рода отзвук раннехристианских заупокойных молитв. Основанием для такой идентификации служило наличие целого ряда библейских сцен, занимавших значительное место на обоих фасадах. Между тем наше исследование показывает, что композиции продольных фасадов вовсе не отходят от главной идеи, и что так же, как на торцовых фасадах, и здесь все направлено на прославление Арцрунидов.

Рельефы можно подразделить на три основные группы: светские рельефы, символико-геральдические рельефы и библейско-евангельские образы. Исследование показывает, что основным идейным ядром являются именно светские рельефы и сопровождающие их символико-геральдические изображения. Из светских рельефов южного фасада особо выделяются изображения князей Саака и Амазаспа Арцруни, погибших еще в VIII в. во время борьбы с арабами. На северном фасаде изображены два брата царя—Ашот, основатель царской династии, получивший царский титул от арабов и несущий поэтому на голове чалму, и младший—Гурген, храбрый полководец, изображенный в сцене борьбы со львом. На том же северном фасаде представлены легендарные герои—предки Арцрунидов, в античных одеяниях, опять-таки в сценах борьбы со львами.

Выделяются две фигуры юношей в античном одеянии, борющихся со львами. Исследование показывает, что здесь мы имеем, по всем данным, изображение героев-предков Арцрунидов, легенды о которых, своего рода родовые предания, дошли до X в.

Мануэл ясно и четко отделял Арцрунидов от других светских героев. Как правило, рядом со всеми рельефами Арцрунидов видны их родовые, геральдические символы—чего нет ни у одного светского лица из библейского цикла (царь Ниневии, царь Саул и др.).

Что касается самих библейских сцен и персонажей, то группировка их по характеру их деяний не оставляет сомнений, что здесь мы имеем дело с выраженным через аллегории принципом сравнения, широко распространенным в средневековой литературе—деяния царей, полководцев, героев постоянно сравниваются и сопоставляются с деяниями библейских героев. Именно этим можно объяснить тот факт, что на западном рукаве сосредоточено все, что связано с религиозными представлениями, а на восточном—все, что связано с борьбой против врагов. Так, например, на западном рукаве представлена многофигурная композиция, рассказывающая историю Ионы и жертвоприношения Авраама (с юга), тогда как с севера—сцены Даниила во рву львином и Трех отроков в пещи огненной. В центре же северного фасада—Адам и Ева—также ввиду спасения их впоследствии из Ада.

А на восточном рукаве—сцены борьбы Давида и Голиафа (с юга), избиение Самсоном филистимлян—с севера. Не забыты также наиболее яркие евангельские темы—изображения Христа и Богоматери, святые воины. Мы считаем, что все это не что иное, как аллегории веры и борьбы, аллегории безмерной веры Арцрунидов и их неудержимой отваги, сравнимые лишь с деяниями библейских героев.

Однако не трудно заметить, что две трети всей площади главного пояса занимают изображения самих Арцрунидов и аллегории борьбы и героических подвигов, значительно меньше места отведено аллегориям веры и борьбы за нее.

Появление такой целеустремленной, сложной композиции не могло быть случайным явлением, связанным с творческими поисками одного, хотя и гениального, мастера. Не остается сомнений, что здесь нашла свое отражение та историческая обстановка, которая сложилась в Васпуракане на рубеже IX—X вв. неудержимое стремление Арцрунидов добиться признания своей самостоятельности и их притязаний на наследование короны армянских царей Аршакидов.

Как увидим ниже, именно эти обстоятельства и предопределили тематику вышележащих поясов, где главными являются уже идеи единения царствующего дома Арцрунидов с народом и вассальными князьями.

В декоративной системе храма очень интересен виноградный пояс. Если главный пояс должен был символизировать великую

веру в неустрашимость Арцруниды, то виноградный пояс со множеством сцен народного труда и веселья символизировал ту мирную жизнь, которую создали Арцруниды для Васпуракана, для страны в целом. Примечательно, что и здесь не были забыты царь и его окружение—именно в наиболее выразительном отрезке пояса, в самом центре восточного фасада представлена сцена пирующего царя—символическое изображение единения правителя с народом.

Виноградный пояс отображает все стороны жизни народа. Это первый скульптурный ряд в армянском средневековом искусстве, где представлена реальная жизнь народа, его труд и веселье, охота и сбор урожая. Создание его было предопределено всем ходом развития армянского искусства данной эпохи, следствием тех кардинальных перемен, которые в то время охватили все области армянской культуры с проникновением светского мышления туда, где, кажется, еще недавно безраздельно господствовала церковь. В этом отношении творчество Мануэла находит прямую аналогию в песнопениях великого поэта эпохи—Григора Нарекаци.

Нетрудно заметить, как созвучны рельефы виноградного пояса с лирическими строками Нарекаци, посвященными человеку и окружающей природе. С другой стороны, рельефы пояса и по своей пластике, и по технике исполнения перекликаются с образами народного искусства. Народная стихия, народные верования ярче всего представлены в поясе оберегов, размещенных между главным и виноградным поясами. Здесь, на определенном расстоянии друг от друга, находятся сильно выступающие, почти круглые изображения голов и протом ряда диких зверей и домашних животных. Исследование показывает, что данное явление не что иное, как отзвук древних, языческих верований, нашедших свое отражение еще в скульптуре древнего мира, в изображениях оберегов, которые были призваны охранять дворцы и храмы от всякого зла, от темных сил. Верования эти были так сильны, что христианство, не в силах уничтожить их, освятило их, и они в течение всего средневековья были неотъемлемой частью декора культовых и светских сооружений.

Рельефы сильно повреждены, изображения этого пояса долгие годы служили завоевателям мишенью для упражнений в стрельбе.

Четвертый, подкарнизный пояс, наиболее сложный по композиции. Исследование показывает, что здесь, по всей вероятности, представлены князья, находящиеся в вассальной зависимости от Арцруниды, помогавших им и поддерживающих их начинания. Только этим можно объяснить то, что под карнизами западного рукава (где внизу находится огромная ктиторская композиция с царем Гагиком) высечены двенадцать «портретных» изображений к которым непосредственно примыкает (на горизонтальных участках карнизов) целый ряд изображений княжеской геральдики и родовых знаков. Примечательно, что на наклонных карнизах щипцов изображены сцены звериного гона—характерная символика княжеской охоты.

Звериный гон охватывает и весь карниз многогранного барабана купола—это последний, пятый пояс всей декоративной системы храма. Здесь изящные, стремительные фигуры звериного гона как бы создают цельное, упругое кольцо, охватывающее многогранные объемы барабана.

Не менее интересен интерьер храма. Все стены покрыты росписью, которая тремя поясами охватывает его стены. И. А. Орбели отмечает наличие второго слоя росписи. В росписи можно видеть отзвук стенной живописи раннесредневековой Армении (Аруч, Лмбат), однако, с другой стороны, здесь ясно и четко проявляется то новое стилистическое направление, которое охватило все разделы армянского искусства развитого средневековья.

Нет определенных сведений об исполнителях этих замечательных росписей, представляющих полный христологический цикл. Однако стилистическая общность и характер размещения, особенности изображения ряда фигур дают все основания для предположения, что Мануэл был причастен и к разработке интерьера храма. Эта связь как бы подчеркивается и богатыми рельефами, размещенными на передней стенке царской ложи, которая была размещена под южной конхой храма и имела специальный арочный вход снаружи.

Более чем одно тысячелетие стоит на о-ве Ахтамар храм св. Креста и, к счастью, он не подвергался каким-либо серьезным реконструкциям. Лишь в XVIII в. убрали ведущую в царскую ложу внешнюю лестницу и на этом месте возвели высокую колокольню.

Ахтамарский храм в целом и, особенно, его рельефы—исключительное явление во всей истории архитектуры и искусства средневековой Армении, он уникален и для всего христианского мира.

Рельефы храма имели определенное значение для развития армянской скульптуры последующих веков, с ними, в частности, связаны рельефы Бхено Нораванка, Санаина: образы, созданные здесь, нашли свое отражение в работах Васпураканской школы миниатюры XII—XIV вв. Ахтамарский храм остался неповторимым, как была неповторима: историческая эпоха, предопределившая его возведение, разработку его сложной, отмеченной глубиной содержания и высоким художественным качеством декоративной системы.

BY. S. MNATZAKANIAN

AKHTAMAR

SUMMARY

In the second half of the 9th century, with the weakening of the Arab Caliphate, the Armenian people restored their political power. Peaceful conditions and safe roads stimulated considerably international trade, which in its turn fostered the speedy growth of craftsmanship and urban life. In the 9—11th centuries Armenian culture begun to bloom anew. However, the feudal partition of the country left a certain imprint on the development of architecture and arts on the whole. It was no mere chance that the same 9—11th centuries gave rise to a number of architectural schools in various principalities. Those were Siunik, Vaspourakan, Ararat — Shirak schools; each of them showing distinguished features of its own.

Though the architecture of that period was based upon the stylistically rich legacy of the 4—7th centuries, many of the 10th-century monuments displayed certain novel conceptions—more widely spread graceful upward constructions, small in size and with a corresponding refined decor.

The new social conditions, the prosperity of towns and the resulting lay mentality had pushed civil architecture into the foreground. Moreover, a certain influence of secular architecture upon the ecclesiastical one can easily be discerned. The synthesis of arts developed further and took new forms.

The most renowned representative of the Vaspourakan artistic school of the 9th century was Manuel, an architect and sculptor. Unfortunately his contemporary authors gave no information of his life. All we know is that he had put up a palace and a temple on the island of Akhtamar which rank among the most brilliant constructions in the entire history of Armenian building art.

This interesting complex was built in the western part of the island, now forlorn and deserted. Akhtamar was quite different in the 9—11th centuries, as here was the magnificent capital of the Vaspourakan Kingdom. The growth of the city of Akhtamar, and especially the formation of its citadel as a single architectural complex was predetermined by the historic conditions of Vaspourakan at the turn of the 9th century.

The Artsrouni was as powerful as the Bagratouni dynasty and yearned for independence as well as for a kingdom of its own. What is more, the Artsrouni considered themselves heirs apparent of Arshakounis and dreamed of an Artsrouni to enjoy the „All-Armenia" Crown.

To achieve that they went as far as collaborating with the Arabs. Little wonder that under those circumstances the young king-Gagulk

Artsrouni founded his capital in such an impregnable place as the island of Akhtamar, where he built his splendid palace and the famous church of Sourb Khatch (Holy Cross), as well as a man made harbour and many other constructions.

The city gradually grew, palaces were built here not only by the king's retainers but also by vassal princes, distinguished people and rich merchants.

But the time and the invasion of foreign conquerors wrought a great ruin upon all the civil, municipal and engineering constructions. They were razed to the ground so that nobody knows today where the palace itself was situated.

The medieval Armenian historians are chary of descriptions of architectural monuments.

Thovma Artsrouni, a 9th—century historian, is a rare exception; with no traces of the palace survival, his detailed eye-witness account proves invaluable.

The palace church could not possibly be built in a day and it was not Manuel's only work. In Vaspourakan all building was done under the patronage of the Artsrouni; ample evidence is found about the construction of palaces and temples undertaken by them in various cities.

The analysis of the historic reports shows that it was Manuel who headed the Artsrouni principal building projects. Comparing the architectural complexes and palace constructions of two cities—Vostan and Akhtamar-proves this fact.

Thovma Artsrouni wrote about the city of Vostan: „The top of the fortress overlooks the sea and is extremely attractive. When the wind ruffles the sea, the waves fascinately shine with all the colours of the rainbow. And when the weather is good people love to watch their motion and grandeur. That is one reason why the sovereign built there palaces and apartments and streets with all kinds of decorations and adornment, so beautiful that they evade description. He put up thick wall round the shore having laid an incredibly deep foundation for it. On the top of the wall, opposite the sea he built a palace decorated with gold, and painted it in gay colours, sunbright and radiant murals for the eyes to feast on and for the joy of his heart. He made the doors archlike to let air and cool in. He made luminous windows which at the sunrise and sunset flooded the middle of the palace with light..."

But the crowning glory of Manuel's creative activity was the city of Akhtamar, founded by Gagulk Artsrouni as capital of the future kingdom. The only surviving building—the palace church—is enough to present the former brilliancy of the Citadel and to have us believe that the historian's description is in no way an overstatement.

Although Thovma Artsrouni does not mention the builder's name, the analysis of the records leaves no doubt about Manuel's authorship in constructing both the palace and the church.

The historian's description is not merely of architectural value. It also reveals the way his contemporaries would perceive architectural structures in general, and what made the deepest impression on them.

He writes that the king charged "...the architect who was gifted and wise..." „...to build a quadrangular palace 40 cubits long, wide and high. The width of its wall is three long steps. It is an ingot of lime and stone smelted like an alloy of tin and copper...". Further he describes some fragments of the palace, especially the main dome „...for painted in it are gold-made thrones, with the king sitting on them amidst exbuisite luxury, surrounded by fine youths attending the feast, assemblies of gousans and rounds of marvellous maidens; here are groups of warriors with taken up swords; here are lions and other animals, here are flocks of birds in various attires. If one tried to count all that is depicted here it would require a great effort both from him and from the listener. And the magnificence of the palace is

crushing and terrifying and amasing".

Likely compositional devices have been discussed by teams of investigators. They have been most thoroughly elaborated by I. A. Orbeli who is of the opinion that the central hall of the palace had a roofing on crossing archs.

Our studies show that the crossing archs appear in Armenia much later, and the square palace hall was most probably roofed by the constructive system of the type genetically connected with the secular architecture, a system widely known both in the cult and secular constructions, such as the palace of Bishapour in Sassanian Iran or the 6th-century Armenian church in Mastara.

Closely connected with the complex built by Manuel was the most interesting engineering construction of the period—the man-made harbour sheltering the ships in stormy weather. The historian's record runs: „...Ordered many a master and countless people to cut huge and heavy blocks of rock and throw them in the incredible depths of the sea.

In the course of time a stone ridge emerged from the waves and stood out above the sea level for five cubits. And on it, stretching a cord, he lays a fence wall of five stadiums in circumference. This miraculous wall has eight appalling counterforts, high and wide—set, and is decorated with rising towers. And both ends of the wall meet on the precipice of an inaccessible cliff... on the shore, on a very deep foundation he places a terrifying gate, thick and set with nails. Thus cutting off part of the sea he builds a miracle —a calm and quiet harbour for many a ship".

Unfortunately neither the harbour nor any of the civil conctructions of the complex have survived. According to I. A. Orbeli, the remains of the dam have been swallowed up by the uprisen waters of the lake.

The only building that has come down to us in a comparatively good state of preservation is the palace church of St. Cross put up by Manuel in 915—921.

In its design it is very close to the Avan —Hripsimé type of cathedrals so widely practiced in early medieval Armenian architecture (6—7th centuries). Its fore-runner was evidently the church of Zoradir which was built in the south-east of Lake Van in the 7th century and served as chapel for the family burial-vault of the Artsroyni family.

The spatial arrangement of the church corresponds to the principles of cruciform centric constructions. The polygonal projections of some parts were called forth by the system of placing the plot reliefs, which encircle the church like five belts imparting unusual expressiveness to the monument. Placed on all the facades and under different light the reliefs look as if they were constantly moving. When some of them are yet brightly lit others which are in shadow seem to be waiting for the sun to turn, and then they again come to view against the warm orange-red background. But the scene does not last long for the direction of the rays changes, and the now bright reliefs go into the shade giving way to new images, new plots, this continuing from morning till night. It is this dynamics of light and the exceptional richness of the plot that make the monument quite unique.

The relief belts are basically different. The first belt, which is the main one, is at the height of three metres, and the pictures look as though they were resting on a narrow ornamented band going round all the facades of the temple.

The reliefs of the main belt are the most expressive, their size reaching two metres. The second belt placed higher, consists of greatly projecting heads and protoms of various animals depicted at a certain distance from one another. Still higher is a belt of vines with a human figure in each scroll of the ornament.

The next belt relief stretch under all the cornices of the building. The reliefs are placed both in horizontal areas and the sloping cornices of the gable. And finally comes the last belt which is on the cornice of the dome drum.

The reliefs of the main belt are naturally of the greatest value by their plot and expressiveness of the ornament. Their study shows that the belts are meant to glorify the heroic deeds of the Royal Dynasty of Artsrouni and king Gagulk Artsrouni himself. The most picturesque and eye-appealing representation of it shows the western facade of the church. It contains a perfectly executed composition of the founder of the church-king Gagulk, full-length and holding in his hands the model of his church which he is presenting to Christ standing opposite him.

The whole composition of the eastern facade represents scenes glorifying the Artsrouni ancestors. Almost all of it (at the level of the main belt) is covered by a multi-stage composition depicting the history of the promulgation of Christianity in Vaspourakan. To the belt and right of the composition there are two huge figures of apostles Bartholomew and Thaddeus who are supposed to have been the irst preachers of the new religion in Armenian. By their sides we see the images of the Artsrouni ancestors—the first martyrs and religious figures who had contributed greatly to the promulgation of Christianity. The composition fthemes of these facades are, on the whole clear; those of the northern and southern facades so far evade determination, though there have been opinions of the religious nature of the reliefs which seem to be echoing the early-Christian requiems. The numerous biblical scenes which hold a special place on both facades can serve as ground for such identification. Meantime our studies show that the compositions of the lengthwise facades do not at all digress from the main subject; here too every possible device is meant to glorify the Artsrouni dynasty.

The reliefs can be divided into three main groups: secular reliefs, heraldic-symbolic reliefs and biblical-evangelical reliefs. The investigation shows that the main reliefs are the secular ones accompanied by heraldic and symbolic images. Of the secular reliefs of the southern facade more prominent are the figures of the princes—Sahak and Hamazasp Artsrouni—who fell in the combat with the Arabs in the 8th century. Represented on the northern facade are the two brothers of the king—Ashot, the founder of the royal dynasty, who accomplished the crown from the Arabs, and for that reason is wearing a turban, and his younger brother—Gourgén—a courageous general, fighting a lion. This northern facade shows also the ancestors of the Artsrouni, renowned heroes in antique attires, again fighting lions.

Particularly prominent are the figures of two youths, in antique costumes, fighting lions. The investigation shows that they must be the heroic ancestors of the Artsrouni family, legends of whom reached the 10th century.

Manuel definitely and distinctly separates the members of the Artsrouni family from all the secular characters. In all the reliefs with representatives of the Artsrouni, we see their family heraldic symbols which are not to be found with any secular personage of the biblical series (king of Nineveh, king of Saul and others).

As for the biblical scenes and personages, their grouping by the nature of their acts leaves no doubt that by way of allegories, so wide-spread in medieval literature, the acts of kings, generals and heroes are constantly compared with the acts of the characters in the Bible. This comparison could possibly explain the fact that the western arm represents scenes of religious nature and the eastern one—scenes connected with struggle against the enemy. Thus the composition of many figures on the western arm gives the story of Ionah and of Abraham's sacrifice (from south), and from the north—the scenes of Daniel in the lions' den and of the three men in the burning fiery furnace. Represented in the centre of the northern facade are Adam and Eve.

The eastern arm shows the combat between David and Goliath (hunting), and from the north—the slaughter of the Philistines by Samson. The most typical gospel scenes haven't been overlooked either: the section of „faith"

represents Christ and the Virgin, the section of struggle depicts holy wars. In our opinion these are nothing but allegories of faith and fight, allegories of the Artsrouni immeasurable faith and irresistible gallantry which can be compared only with the acts of biblical characters.

However, it is evident that the two thirds of the main belt picture the Artsrouni themselves, their struggle and heroic deeds, while the allegories of faith and fight cover a considerably smaller area.

Such a meaningful and complicated composition could not be a chance phenomenon nor could it be the result of the creative quest of a single master, no matter how great. It clearly reflects the historical situation in Vaspourakan in the 9—10 centuries, the strivings of the Artsrouni afor independence, their claims for the Crown of the Armenian kings of Arshakouni.

As we shall see further, these were the circumstances that called forth the themes of the upper belt representing ideas of uniting the royal family and the Artsrouni with the people and vassal princes.

* * *

In the decorative design of the church of great interest is the vine belt. If the main belt was meant to sympolize the belief in the Artsrouni fearlessnes, the vine band with numerous scenes of people's work and festivities was to-symbolize the peaceful life that the Artsrouni had secured for Vaspourakan. It is noteworthy that here too the king and his environment have not been forgotten. In the most prominent section of the belt, in the centre of the eastern facade, there is a scene representing the feasting king—a symbol of the close unity of the sovereign and his people.

The vine belt depicts all the aspects of people's life. It is the first sculptural group in Armenian medieval art that presents the real life of the people, their work and festivities, hunting and harvesting of grapes. The appearance of this sculptural group was predetermined by the whole course of development of the Armenian apt in the given period, by the cardinal changes in all the spheres of Armenian culture with lay mentality penetrating where not long ago church seemed to be having complete dominion. In this respect Manuel's works are analogous to the hymnes of the greatest poet of the period—Grigor Narekatsi.

It should be noted that the high reliefs of the vine band are in perfect tune with the lyric lines by Narekatsi about man and nature. On the other hand by their plasticity and technique those reliefs have much in common with the images of folk art. People's traditions and popular beliefs are best of all represented in the band of charms and amulets between the main belt and the vine band. Here at a certain distance are highly protruding round heads and protoms of numerous wild and domestic animals. The study shows that it is but an echo of ancient pagan traditions that found reflection in ancient sculptures, in charms supposed to protect palaces and temples against all kind of injury or evil. Those beliefs were so strong that Christianity being unable to do away with them declared them sacred, and during the whole medieval period they had been integral part of the decor of ecclesiastic of secular constructions.

The reliefs are heavily damaged as for many years they had served as target for conquerors to practice shooting.

The fourth belt that is under the cornice is the most complicated in its composition. The study shows that it most probably represents a different social group—princes in the Artsrouni vassalage who assisted them and backed up all their undertakings. Only this can account for the twenty „portrait" images under the cornice of the western arm (which bears a huge composition with king Gaguik, the founder) and adjoining them on the horizontal sections of the cornice, the heraldic devices and coats of arms. It is noteworthy that

represented on the inclined cornices of the gables are scenes of chase symbolizing the princely hunt.

Those scenes cover also the cornice of the polyhedral drum of the dome, which is the fifth and last belt of the decorative design of the church. The graceful and dynamic figures in hunting scenes form a kind of complete elastic ring encircling the polyhedral surfaces of the drum.

Of no less interest is the interior of the church. All the walls are covered with frescoes which form three belts round the walls. I. A. Orbeli notes the presence of the second layer of painting. The frescoes are reminiscent of the murals in early medieval Armenia (Arouch, Lmbat) though, on the other hand, they clearly show the novelty of style that penetrated in all the spheres of Armenian art in the well-developed Middle Ages.

There are no records as to the authorship of those splendid paintings which form a complete Christological series. But the common style and the way the figures are placed and rendered make us think that Manuel must have a hand in designing the interior of the church. This connection is emphasized by richness of reliefs decorating the front wall of the king's box below the southern concha; the box had a special arched entrance from outside.

" " "

For more than a thousand years has stood the church of St. Cross on the island of Akhtamar. Fortunately it has not undergone any serious restoration It was only in the 8th century that the stairs leading to the king's box were removed and replaced by a tall bell-tower.

The Akhtamar church and its high reliefs in particular are an unprecedented phenomenon in the whole history of architecture and art of medieval Armenia; it is also quite unique in the entire Christian world.

The reliefs of the church influenced considerably the development of Armenian sculpture of the following centuries, especially the closely related reliefs of Bkheno Noravank and Sanahin. The images represented here were later widely used in the Vaspourakan school of miniature of the 13—14th centuries. The Akhtamar church has remained unique, as unique were the historic period and social and political conditions that predetermined its erection and called forth its intricate decorative design so highly artistic and deeply profound.

ՑԱՆԿԵՐ*

ԱՆՁՆԱՆՈՒՆՆԵՐ

Աբաս Բագրատունի, թագ. 7
Աբեղյան Մ. 140
Աբրահամ, բիբ. 49, 51, 59—61, 78, 80, 81, 84, 100
Աբուսահլ Համազասպ Արծրունի, թագ. 102
Ադամ, բիբ. 62, 73, 76, 77, 81, 82, 84, 99, 100, 105, 112, 115
Ազարյան Լ. 16
Ամատունի իշխաններ 75
Ամատուններ 5
Ամատունի Մանուել 75
Ամատունի Պարգև 75
Անահիտ աստվ. 120
Անանիա Շիրակացի 120
Անանուն Արծրունի, պատմիչ 7, 20—25, 28—33, 37, 38, 53, 141, 143—145
Անձևացիք 5
Աշոտ Արծրունի 5, 6, 35, 47, 56, 57, 59, 61, 62, 65, 66, 68—70, 72, 73, 75, 84, 90, 91, 94, 95, 97, 105, 142
Աշոտ Բագրատունի 5
Աշոտ երկաթ 6, 7, 22, 66, 67
Աստվածամայր, բիբ. 43, 49, 51, 55, 61, 83, 101, 106, 138
Ատրներսեհ, թագ. 65, 67
Արա Գեղեցիկ 74
Արիստակես Լաստիվերտցի 47, 67
Արծրունի պատմիչներ 21
Արծրունի նախարարներ 150
Արծրունիներ 5—7, 18, 20, 35, 41, 42, 47, 49, 51, 55, 59, 62, 70, 74, 77, 84, 87, 88, 90, 91, 94, 96, 97, 99, 102—106, 118, 122, 134, 135, 137, 142, 148—152
Արծրունյաց եպիսկոպոսներ 50, 74
Արծրունյաց իշխաններ 5, 47, 48, 58, 61, 64, 68, 74—76, 83, 85, 86, 88, 89, 94, 95, 104, 150
Արծրունյաց նահապետներ 103
Արծրունյաց տոհմ 44, 56—58, 61, 63, 69, 74, 76, 83, 91, 94, 101, 103, 136, 149
Արշակունիներ 55, 94, 103, 116, 150, 151
Արշակունի թագավորներ 55, 94, 118
Ափշին, էմիր 5, 6, 65—67

Բագրատունի արքաներ 66
Բագրատունիներ 5—7, 26, 42, 55, 56, 64, 66—68, 93, 149
Բախման Վ. 9
Բարդուղիմեոս, բիբ. 74, 96, 97, 101, 103, 104, 150

Գաբրիել, բիբ. 51
Գագիկ Ապուսմրվան 5
Գագիկ Արծրունի, թագ. 6—11, 13, 17, 20, 22—25, 30—33, 35—37, 41—44, 46—59, 61—65, 68, 69, 72, 76, 77, 80, 82—85, 88, 89, 92, 97, 98, 100—106, 109, 111, 112, 117, 118, 120, 122, 123, 135—137, 141—143, 145, 147, 148, 150
Գագիկ Բագրատունի 63, 66
Դողիաք, բիբ. 47, 49—51, 61, 62, 64, 69, 76, 77, 83—87, 151
Գոյան Գ. 25, 111, 134, 135
Գրիգոր Լուսավորիչ 58, 96, 103
Գրիգոր Նարեկացի 8, 133, 152
Գրիգոր Սուփան, իշխան 65
Գուրգեն Արծրունի 6, 35, 47, 54, 59, 68—70, 72, 75, 84, 87, 88, 90, 94, 104
Գուրգեն Բագրատունի 63, 64, 66, 92, 135

Դանիել, բիբ. 47, 50, 62, 72, 76—79, 81, 84, 87, 103, 115
Դավիթ, բիբ. 47, 49, 51, 61, 62, 64, 69, 70—73, 75—78, 83—87, 97, 103, 151
Դավիթ Բաղիշեցի 33
Դերենիկ Արծրունի, իշխան 5, 20, 22, 35, 48, 59, 61
Դուրնովո Լ. 15, 16, 96, 111

Եզեկիա, թագ. 62, 63, 97
Եզիդ, ոստիկան 57
Եզր մարգարե 80
Եղիա մարգարե 96, 97, 101
Եղիսաբեթ, բիբ. 146
Եսայի մարգարե 63
Եվա, բիբ. 62, 76, 77, 81, 82, 84, 100, 105
Եվսեբիոս Կեսարացի 96

Ջաքարե, իշխան 37, 67

Թադեոս առաքյալ 74, 96, 97, 101—104, 150

* Կազմեց Ա. Հ. Շաղգամյանը

Թեոդորոս Իշտունի 22
Թովմա Արծրունի 7, 20—22, 29—31, 35, 47, 51, 53, 57, 73, 74, 80, 102, 111, 112, 122, 134
Թորոս Իոսլին 60

Ժամհայր, ճարտ. 29

Իպշիրօղլի Մ. 17
Իսահակ, բիբ. 47, 60, 76, 77, 80, 81, 83
Իվանե, իշխան 37, 67

Լալայան Ե. 9, 63, 71, 73, 96, 99, 107
Լայարդ Ա. 8
Լեո 6, 59, 96
Լինչ Հ. 9, 111
Լևոն Գ, թագ. 55, 60
Լևոն Դ, թագ. 54
Լևոնյան Գ. 10, 111

Խալփախչյան Հ. 26
Խոսրովիդուխտ 103
Խուրան, նահապետ 102

Մերուն, նկարիչ 68

Կամսարական տոհմ 103
Կեռան, թագուհի 55, 60
Կերստներ 88
Կիրակոս, անհայտ 97
Կիրակոս, փորագրիչ 62
Կոհազատ, իշխան 148
Կոնստանդին, կայսր 55
Կունեո Պաոլո 34

Հաբակուկ մարգարե 79
Հակոբ, բիբ. 60
Համազասպ Արծրունի 11, 15, 44, 47, 54, 55, 57, 58, 60, 61, 63, 69, 80, 84, 89—91, 95, 98, 110, 111, 117, 120
Հովհաննես Դրասխանակերտցի 47, 65
Հովհաննես Մկրտիչ 96, 97, 101, 105
Հովնան, բիբ. 47, 49, 50, 61, 76—80, 82, 84, 85, 100, 103
Հովսեփ, բիբ. 60, 146
Հոխփսիմյաններ 103
Հուստինիանոս, կայսր 55

Ղուկաս, բիբ. 105

Մանուել, ճարտ. 8, 10, 18, 19, 23—25, 30, 32, 33, 35, 39, 41, 46—53, 57, 60, 70, 73—80, 84, 85, 88, 95, 97, 100, 101, 103, 106, 107, 109, 111, 118, 124, 133, 137, 144, 145, 148—152
Մաո Ն. 30, 31, 42, 66, 67, 81, 93
Մատթեոս, բիբ. 105
Մարզպետներ 5
Մարիամ, իշխանուհի 37
Մարիամ Մագթաղինացի, բիբ. 146
Մարկոս, բիբ. 105
Մեսրոպ Մաշտոց 15, 96
Մերուժան Արծրունի 92, 113
Մելուժան, եպիսկ. 96
Մհեր, Մհերա 73
Մինա խաթուն 56
Միքայել, բիբ. 51
Մլքե, թագուհի 56, 57, 59, 120, 136
Մհեր, դից. 73, 74
Մնացականյան Աս. 112
Մովսես, դից. 59, 60
Մովսես Խորենացի 75, 94

Յուսուֆ, էմիր 6, 66, 67

Ներսես Գ, կթղ. 28, 138

Շամիրամ, թագուհի 74
Շուշան, իշխանուհի 56, 57

Պուրյաններ 93

Ջալալ Դոլա, իշխան 56

Ռարուկե, վանական 9, 11, 77, 84, 111
Ռեբեկա, բիբ. 60
Ռշտունիներ 5, 20

Սահակ Արծրունի 11, 15, 44, 47, 49, 55, 57, 58, 60, 61, 63, 69, 80, 84, 89, 90, 94, 95, 98, 110, 111, 117, 120
Սամսոն, բիբ. 47, 50, 62, 70—73, 75—78, 83, 84, 87, 103, 105, 151
Սանատրուկ, թագ. 96
Սավուղ, բիբ. թագ. 48, 49, 63, 64, 85—87
Ս. Սարգիս 84, 87, 38, 104
Սարեպտա, բիբ. 96
Ս. Գևորգ 87, 88, 104
Սերեոս, պատմիչ 22, 76, 140
Սեդա, իշխանուհի 136
Ս. Թեոդորոս 87, 88, 104
Սմբատ Արծրունի 54
Սմբատ Բագրատունի 6, 63—66, 76, 92, 135, 140
Սմբատ I 66, 67
Սմբատ II 66
Սոփի, իշխանուհի 35, 56
Սոփոնիաս 80
Ստեփանոս, եպս. 102
Ստեփանոս Նախավկա 80
Ստեփանոս Տարոնացի 47
Ստրժիգովսկի Ի. 9, 59, 69, 77, 83, 111
Սուսաննա, բիբ. 84

Վագներ Գ. Կ. 93
Վահան, կթղ. 102
Վաչուտյաններ 93

Վասակ Սյունի, իշխան, 5, 65
Վարդանյան Վ. 20, 26

Տալբոտ Ռեյս Դավիթ 17
Տարսայիճ, իշխան 56
Տեր-Ներսեսյան Ս. 10, 12, 16, 41, 54, 63, 69, 70, 73, 77, 84, 86, 87, 96, 99, 105, 112, 122, 134, 138, 145—148
Տիգրան Երկրորդ 119, 141
Տոկարսկի Ն. Մ. 8, 26
Տրդատ, թագ. 58, 103, 147, 148
Տրդատ, ճարտ. 149

Փավստոս Բուզանդ 92

Քալանթար Լ. 26
Քուրուլ, իշխան 58
Քրիստոս 9, 43, 49, 51—53, 55, 59—61, 80, 81, 83, 92, 96, 98, 100, 101, 103, 105, 106, 115, 116, 146, 150

Օրբելի Հ. 8, 12—15, 24—27, 31, 36—38, 40, 41, 48, 53, 54, 59, 60, 63, 68—73, 79, 82, 85—87, 89, 94, 96—100, 107, 108, 112—115, 119, 120, 122, 123, 125—130, 132, 134, 136, 139, 141—144, 146—148
Օրբելյան Ստ. 65

Ֆրատադոկի Թոմազո 34, 35

ՏԵՂԱՆՈՒՆՆԵՐ, ԱՇԽԱՐՀԱԳՐԱԿԱՆ ԱՆՈՒՆՆԵՐ

Աղբակ, գավառ 34
Աղթամար 6—8, 20, 22, 24, 27, 30, 42, 149
Աղթամար, կղզի 20, 22, 40, 42, 149
Աղձնիք, նահանգ 32, 33
Ամատունյաց տիրույթներ 75
Ամրական 20
Անի 27, 31, 41, 42, 55, 63, 64, 66, 67, 93, 102, 119, 135, 147, 149
Առաջավոր Ասիա 31, 54, 58
Ասորեստան 91
Ասորիք 96
Ատրպատական 5, 42, 64, 65
Արարատ 41, 42
Արարատյան դաշտավայր 22, 125
Արաքս, գետ 22
Արծրունյաց թագավորություն 7, 18, 35, 42, 44, 47, 48, 57, 61, 62, 65, 68, 70, 83, 88, 90
Արծրունյաց տուն 51, 59, 75, 87, 102, 103, 118, 135, 137, 142, 148, 150—152
Արշակունյաց թագավորություն 5, 42, 103, 116, 118, 150, 151
Աստազ, գավառ 6
Արևմտյան Հայաստան 41
Աքեմենյան Իրան 91

Բագրատունյաց թագավորություն 5, 54, 64—66
Բագրևանդ, գավառ 6
Բեթանիա 146
Բյուզանդական կայսրություն 22, 67, 147
Բյուզանդիա 10, 16, 77

Գետն, ավան 143

Եդիպտոս 146
Եվրոպա 16
Երասխ, գետ 143
Երուսաղեմ 68, 119, 146

Իրան 10, 16, 28, 29, 31, 131
Իրաք 31

Խաչեն, գավառ 56

Կանա 146
Կենտրոնական Ասիա 16, 17
Կիև 147
Կոգովիտ, գավառ 6
Կոտոմ, գյուղ 32

Հաղամակերտ 6
Հաղբատ 67, 68, 135
Հայաստան 9, 11, 15, 18, 25, 27—29, 31, 36, 42, 54, 64, 66—69, 77, 84, 86, 88, 89, 91, 93, 96, 97, 101—103, 112, 120, 137, 142
Հայկական լեռնաշխարհ 21, 74, 141
Հարավային Ամերիկա 113
Հարավսլավիա 77

Ճվաշոտ, գավառ 143

Մասիս, լեռ 22
Մասյացոտն, գավառ 6
Միջագետք 8—10, 111
Մոկս, գավառ 12
Մոնրեալ 146

Յուրիև-Պոլսկի 138

Նախճավան 6
Նեղոս, գետ 120
Նինվե 48, 64, 79, 80, 85, 100

Շիրակ 6, 41, 42

Ոստան 6, 20, 21, 25, 42

Պալերմո 146, 147
Պաղեստին 68
Պարսկահայաստան 68
Պարսավ 57
Պողպորիցա տե՛ս Տիտոգրադ

Սանահին 135, 145
Սասանյան Իրան 28, 31
Սիրիա 31
Սյունիք 5, 6, 67

Սևան 36
Սևանա կղզի 22

Վան 6
Վանա լիճ 6, 20, 32, 33, 42, 96, 149
Վասպուրական 5—8, 13, 18, 20, 22, 31, 34, 41, 42, 44, 46, 47, 53, 56, 57, 59, 60, 65, 68, 73—75, 77, 86, 96, 101—103, 111, 122, 127, 132—134, 136, 137, 142, 143, 147—150, 152
Վրաստան 25, 29

Տաշիր-Ձորագետ 41, 42, 64
Տարոն 102
Տիտոգրադ 77

Ուրարտու 91

ՀՈՒՅԱՐՁԱՆՆԵՐ

Ագարակ 57, 119
Աքենի 53, 55, 116, 117, 119, 137, 138, 145
Ալաման 56
Աղթամար 7—21, 24, 27, 29, 30, 32—36, 39, 41—43, 45, 46, 48, 51, 52, 54—58, 61, 62, 64, 65, 68—86, 88, 89, 91—93, 95, 98, 100—107, 111—120, 122, 129, 133—138, 140—143, 145—152
Աղթամարի պալատ 21, 22, 24, 26—29, 31
Աղց 48, 75, 78, 91, 92, 116, 118, 137, 145
Աղուդի եկեղ. 39
Ամբերդ 114
Ամբերդի պալատ 21, 22, 26
Ամենափրկիչ 135
Անի 21, 28, 42, 56, 81, 88, 91, 145
Անիի դահլիճ 21, 29
Անիի Մայր տաճար 41
Անիի պալատ 21, 22, 26, 31, 114
Առաքելոց եկեղ. 36
Աստվածածին (Սանահնում) 145
Ավան 77—79
Արատես 56
Արթիկ 28
Արծվաբերդ 34
Արծվանիստ 119
Արուճ 21, 28, 77
Արուճի պալատ 27

Բագավան 56
Բիշապուրի պալատ 28, 29, 31
Բյուրականի եկեղ. 41
Բրդաձոր 57, 142

Գագկաշեն 30, 41, 55, 64
Գայանե 42
Գանձասար 56
Գառնահովիտ 81, 119
Գառնի 137
Գեղուտիի պալատ 29
Գելարդավանք 93

Դամագան 28
Դվին 22, 28, 88
Դվինի պալատ 21, 27

Եղեգիս 56, 67
Երերույք 42, 81, 116, 118

Ձորադիր 8, 30, 34—36, 58, 91, 149
Ձորավոր 118
Ձվարթնոց 21, 25, 28, 30, 35, 42, 45, 51, 116—119, 125, 137, 138, 140, 145

Էջմիածնի Մայր տաճար 101

Թալին 58
Թեփե-Հիսար 28

Լմբատ 83, 88, 104

Խորանաշատի դավիթ 117

Կապելլա Պալատինա 145—147
Կասր-ալ-Հայրի համալիր 31
Կարմիր բլուր 116
Կարմիր վանք 93
Կարս 27, 28, 30
Կողբ 77, 81, 129
Կոշ 118
Կոտրոմ, ամրոց 111
Կուսեյր-Ամրայի պալատ 31

Հաթրա 28
Հաղբատ 27, 55, 56, 63, 64, 66, 92
Հառիճ 27, 28, 37, 77, 78
Հովվի եկեղ. 27
Հռիփսիմե 25, 30, 33—35, 101

Մակարավանք 68
Մաղասաբերդ 26
Մաստարա 25, 28—31, 118, 149
Մարիամ Աստվածածին 20
Մարմաշեն 41, 93
Մշատտայի պալատ 31
Մշո Առաքելոց վանք 142
Մոնրեալի Մայր տաճար 146
Մրեն 54, 92, 103, 104, 119, 138

Ներքին Թալինի ամրոց 28
Նորավանք 39, 67

Շիրակավան 27, 30, 41

Ոսկեպար 28, 118
Ոստանի պալատ 21, 22

Պեմզաշեն 55, 61, 101, 105
Պտղնի 30, 54, 58, 69, 75, 78, 91, 119, 129, 138

Ջվարի 25, 58, 61
Ջրվեժ 116, 134

Սանահին 41, 54, 55, 56, 63, 64, 92, 119
Սանահնի գավիթ 29
Ս. Գևորգի տաճ. 138
Սերվիստան 28
Սիսավան 98, 104, 116, 134, 137, 138, 141, 143, 148
Ս. Նշան 135
Սոֆիայի տաճ. (Կիևում) 147
Սուրբ Խաչ վանք (Աղթամարում) 33, 35
Սուրբ Խաչ եկեղ. (Չորադիրում) 58, 149
Սևանի եկեղ. 27, 30

Վահանավանք 40
Վանի միշնաբերդ 20
Վանք-խարաբա 58
Վարագավանք 34, 56, 120

Տաթև 27, 48, 56, 57, 119, 138
Տեկոր 42
Տիգնիս, ամրոց 26
Տիգրան Հոնենցի եկեղ. 93, 119, 142, 147, 148

Փարոս 77, 78

Քասաղ 36, 118, 119

Օձուն 39, 55, 57, 58, 77, 79, 83, 91, 103, 137
Օղուզլի 41, 55, 61, 105

Ֆիրուզաբադ 28

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Цветные слайды

1. Общий вид храма с северо-запада.
2. Западный фасад храма.
3. Озеро, остров и храм.
4. Юго-восточный угол храма.
5. Ландшафт острова и храм.
6. Южный фасад храма.

Чертежи

1. План храма и примыкающих к нему сооружений
2. План церкви Зорадир (VII в.)
3. Поперечный разрез храма
4. Реконструкция царского входа в храм по И. А. Орбели.
5. Продольный разрез храма.
6. План острова.

Черно-белые фотографии

1. Общий вид храма с юга-запада.
2. Северный фасад храма.
3. Западный фасад храма.
4. Западный фасад, ктиторская композиция Гагика Арцруни.
5. Западный фасад, рельеф царя Гагика с моделью храма в руках.
6. Западный фасад, портретное изображение Гагика Арцруни.
7. Западный фасад, модель храма
8. Западный фасад, рельеф Христа.
9. Западный фасад, рельеф лика Христа.
10. Западный фасад, центральная часть, ктиторская композиция.
11. Западный фасад, правосторонний ангел сцены вознесения креста.
12. Западный фасад, рельеф херувима.
13. Южный фасад, рельефы Исаака и Амазаспа Арцруни.
14. Южный фасад, рельеф Амазаспа Арцруни.
15. Южный фасад, рельеф Саака Арцруни.
16. Геральдические знаки.
17. Грифон и геральдический знак.
18. Южный фасад, западный сектор центрального участка.
19. Южный фасад, рельеф человека, направляющегося к Христу и Богоматери.
20. Южный фасад, окно многогранного выступа, геральдический знак и ангел.
21. Северный фасад, рельеф Ашота Арцруни
22. Северный фасад, геральдические знаки у рельефа Ашота Арцруни.
23. Северный фасад, рельеф Гургена Амрцруни и святые воины.
24. Северный фасад, геральдические знаки у рельефа Гургена Арцруни.
25. Северный фасад, восточная часть, сцена борьбы человека со львом
26. Северный фасад, западная часть, сцена борьбы человека со львом.
27. Северный фасад, карниз центральной части, сцена борьбы человека с быком.
28. Северный фасад, западная часть.
29. Северный фасад, рельефы Даниила во рву львином и трех отроков в пещи огненной.
30. Южный фасад, западная часть.
31. Южный фасад, Иона и царь Ниневии.
32. Южный фасад, сцена сбрасывания Ионы в море.
33. Южный фасад, рельеф царя Ниневии.
34. Южный фасад, жители Ниневии.
35. Южный фасад, сцена жертвоприношения Исаака.
36. Южный фасад, рельеф Авраама.
37. Северный фасад, центральная часть.
38. Ева и змий у древа добра и зла.
39. Северный фасад, Адам и Ева.
40. Северный фасад, крона древа добра и зла.
41. Южный фасад, Христос на троне.
42. Южный фасад, Богоматерь на троне.
43. Южный фасад, рельеф ангела.
44. Южный фасад, Давид и Голиаф.
45. Южный фасад, рельеф Голиафа.
46. Южный фасад, изображение быка у ног Давида.
47. Северный фасад, рельеф Самсона, убивающего филистимлянина.
48. Северный фасад, рельеф св. Теодороса.
49. Южный фасад, геральдические орлы.
50. Южная апсида, ложа царя Гагика.
51. Северный фасад, геральдическая композиция.
52. Восточный фасад, северная часть.
53. Восточный фасад, южная часть.

54. Восточный фасад, рельеф коленопреклоненного человека.
55. Восточный фасад, центральное окно.
56. Восточный фасад, рельефы святых по обеим сторонам окна.
57. Восточный фасад, погрудное изображение человека в медальоне.
58. Восточный фасад, символы обереги по обеим сторонам медальона.
59. Восточный фасад, рельефы леопарда и горного козла.
60. Восточный фасад, рельеф горного козла.
61. Восточный фасад, один из львов геральдической композиции.
62. Восточный фасад, евангелист Иоанн.
63. Северный фасад, евангелист Марк.
64. Западный фасад, евангелист Матфей.
65. Северный фасад, рельефы святых.
66. Северный фасад, рельеф святого.
67. Южный фасад, рельефы святых.
68. Восточный фасад, центральная часть.
69. Восточный фасад, виноградный пояс, царь Гагик с сыновьями.
70. Западный фасад, центральная часть, виноградный пояс.
71. Западный фасад, северная часть, виноградный пояс.
72. Западный фасад, южная часть виноградного пояса.
73. Южный фасад, виноградный пояс, изображение давильни винограда и сцены сбора урожая.
74. Южный фасад, сцена борьбы.
75. Южный фасад, виноградный пояс.
76. Южный фасад, виноградный пояс.
77. Южный фасад, виноградный пояс.
78. Южный фасад, виноградный пояс, сцена единоборства.
79. Южный фасад, западная часть, виноградный пояс.
80. Общий вид храма с юго-востока.
81. Южный фасад, виноградный пояс, сцена охоты.
82. Южный фасад, виноградный пояс на многогранном выступе.
83. Северный фасад, центральная часть, виноградный пояс.
84. Северный фасад, виноградный пояс, сцена обработки земли.
85. Южный фасад, западная часть «княжеского» пояса.
86. Северный фасад, «княжеский» пояс, сцена борьбы человека с быком.
87. Карниз барабана купола, сцены звериного гона.
88. Интерьер храма, вид купола снизу.
89. Восточная апсида, апостолы.
90. Западная апсида, вход в Ерусалим
91. Северо-западный пилон, изображение апостола.

LIST OF ILLUSTRATIONS

Colour Slides

1. A general view of the temple from the north-west.
2. The western facade of the temple.
3. Lake, island and temple.
4. The south-western corner of the temple.
5. A landscape of the island and the temple.
6. The southern facade of the temple.

Drawings

1. The plan of the temple and adjoining constructions.
2. The plan of the temple Soradir.
3. The cross-section of the temple.
4. The reconstruction of the royal entrance to the temple according to I. A. Orbeli.
5. The longitudinal cross—section of the temple.
6. The plan of the island.

Black-and-white photographs

1. A general view of the temple from the south-west
2. The northern facade of the temple.
3. The western facade of the temple.
4. The western facade, a composition with Gagulk Artsrouni, the founder of the temple.
5. The western facade, a relief of king Gagulk with the model of the church in his hands.
6. The western facade, a portrait image of Gagulk Artsrouni.
7. The western facade, the model of the church.
8. The western facade, a relief of Christ.
9. The western facade, a relief of Christ's face.
10. The western facade, the central section, a composition with the founder of the temple.
11. The western facade, the right-side angel in the scene of Ascension of the Cross.
12. The western facade, a relief of a cherub.
13. The southern facade, relief of Sahak and Hamazasp Artsrouni.
14. The southern facade, a relief of Hamazasp Artsrouni.
15. The southern facade, a relief of Sahak Artsrouni.
16. Heraldic symbols.
17. A griffin and a heraldic symbol.
18. The southern facade, the western fragment of the central section.
19. The southern facade, a relief of a man moving toward Christ.
20. The southern facade, a window of a polyhedral projection, a heraldic symbol and an angel.
21. The northern facade, a relief of Ashot Artsrouni.
22. The northern facade, heraldic symbols by the relief of Ashot Artsrouni.
23. The northern facade, a relief of Gourguén Artsrouni.
24. The northern facade, heraldic symbols by the relief of Gourguén Artsrouni.
25. The northern facade, the eastern part, a scene of combat between man and lion.
26. The northern facade, the western part, a scene of combat between man and lion.
27. The northern facade, the cornice of the central part, a scene of combat between man and bull.
28. The northern facade, the western part.
29. The northern facade, relief of Daniel in the lion's den and the three man in the burning fiery furnace.
30. The southern facade, the western part.
31. The southern facade, Ionah and the king of Nineveh.
32. The southern facade, the scene of throwing Ionah into the sea.
33. The southern facade, a relief of king of Nineveh.
34. The southern facade, inhabitants of Nineveh.
35. The southern facade, the scene of Isaac's sacrifice.
36. The southern facade, a relief of Abraham.
37. The northern facade, the central part.
38. Eve and the snake by the tree of knowladge of good and evil.
39. The northern facade, Adam and Eve.

40. The northern facade, the crown of the tree of kno ledge.
41. The southern facade, Christ on a throne.
42. The southern facade, the Virgin on a throne.
43. The southern facade, a relief of an angel.
44. The southern facade, David and Goliath.
45. The southern facade, a relief of Goliath.
46. The southern facade, a bull at David's feet.
47. The northern facade, a relief of David killing a Philistine.
48. The northern facade, á relief of St. Theodorus.
49. The southern facade, heraldic eagles.
50. The southern facade, the box of king Gaguik.
51. The northern facade, a heraldic composition.
52. The eastern facade, the northern part.
53. The eastern facade, the southern part.
54. The eastern facade, a relief of a kneeling man.
55. The eastern facade, the central window.
56. The eastern facade, reliefs of saints on either side of the window.
57. The eastern facade, a bust in a medallion.
58. The eastern facade, charms and amulets on either side of the medallion.
59. The eastern facade, reliefs of a leopard and a goat
60. The eastern facade, a relief of a goat.
61. The eastern facade, one of the lions of the heraldic composition.
62. The eastern facade, evangelist John.
63. The northern facade, evangelist Mark.
64. The western facade, evangelist Matthew.
65. The northern facade, reliefs of saints.
66. The northern acade, a relief of a saint.
67. The southern facade, reliefs of saints.
68. The eastern facade, the central part.
69. The eastern facade, the vine band, king Gaguik with his sons.
70. The western facade, the central part, the vine band
71. The western facade, the northern part, the vine band.
72. The western facade, the southern part of the vine band.
73. The southern facade, the vine band, scene of wine pressing and vintage.
74. The southern facade, a scene of combat.
75. The southern facade, the vine band.
76. The southern facade, the vine band.
77 The southern facade, the vine band.
78. The southern facade, the vine band, a scene of single combat.
79. The southern facade, the western part, the vine band.
80. A general view of the temple from the south-east
81. The southern facade, the vine band, a hunting scene.
82. The southern facade, the vine band on the polyhedral projection.
83. The northern facade, the central part, the vine band.
84. The northern facade, the vine band. a scene of cultivating soil.
85. The southern facade, the western part of the belt representing princes.
86. The northern facade, the belt representing princes, a scene of a combat between man and bull.
87. The cornice of the dome drum, chasing scenes.
88. An interior of the church, a view of the dome from below.
89. Eastern apse apostols.
90. The western apse, the entrance to Jerusalem.
91. The north—western pilon. Picture of apostol.

ԼՈՒՍԱՆԿԱՐՆԵՐ

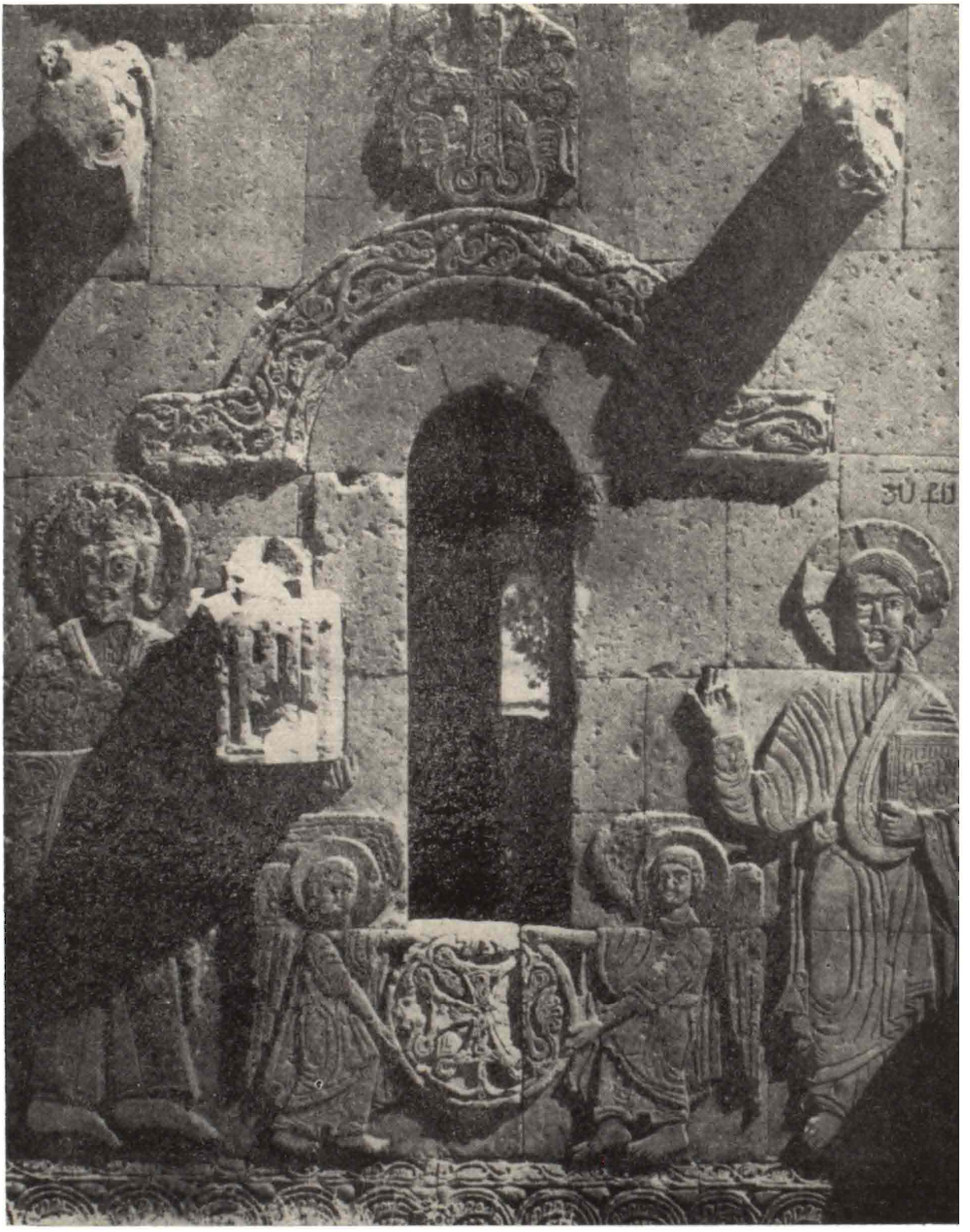


1. Տաճարի ընդհանուր տեսքը հարավ-արևմուտքից





3. Տաճարի արևմտյան ճակատը. հատված



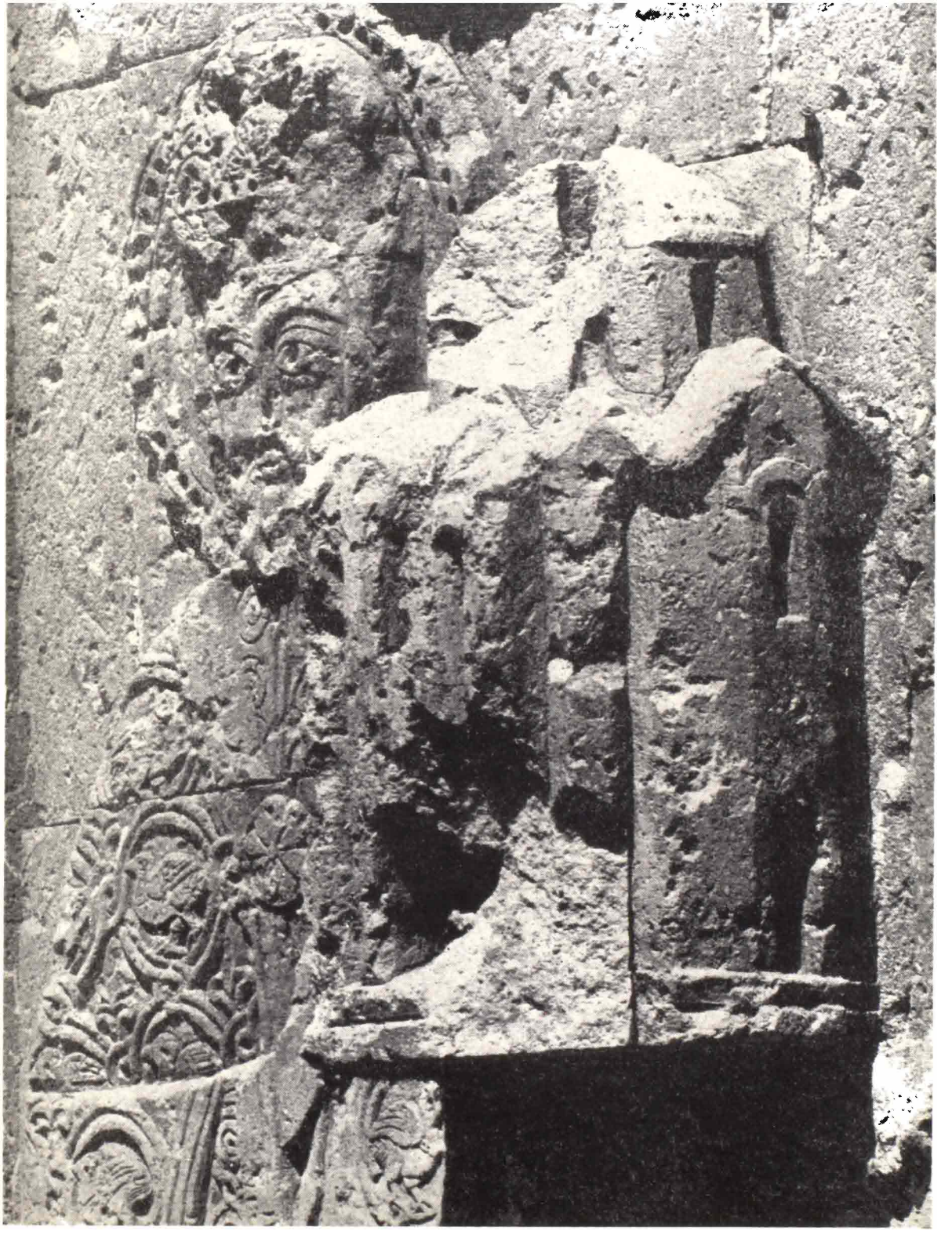
4. Արևմտյան ճակատ. Գագիկ արքայի կտիտորական կոմպոզիցիան



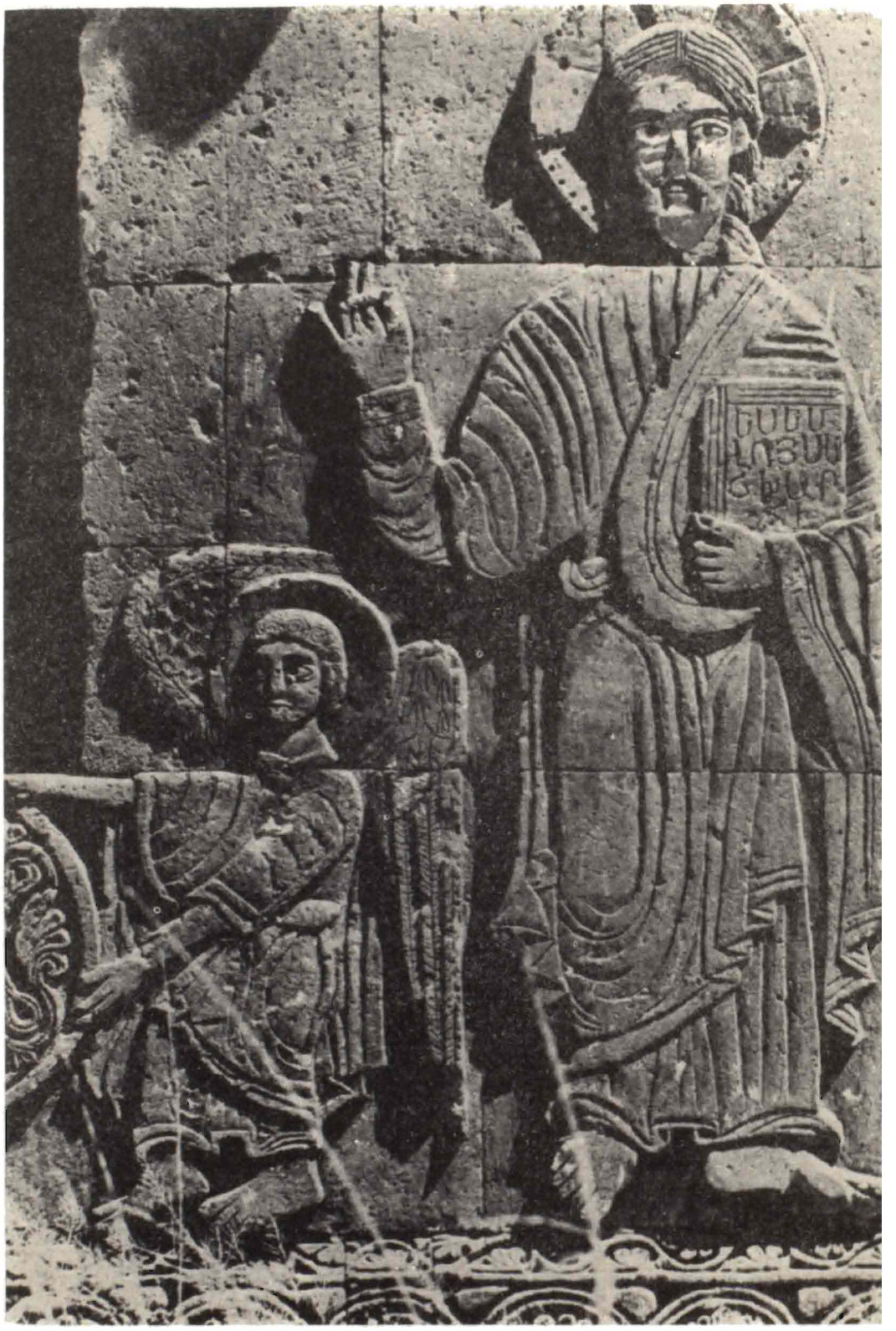
5. Արևմտյան ճակատ. Գագիկ արքան՝ տաճարի մանրակերտը ձեռքին



6. Արևմտյան ճակատ. Գագիկ Արծրունու դիմաքանդակը



7. Արևմտյան ճակատ. տաճարի մանրակերտը



8. Արևմտյան ճակատ. Քրիստոսի պատկերաքանդակը



Արևմտյան ճակատ. Քրիստոսի դիմաքանդակը

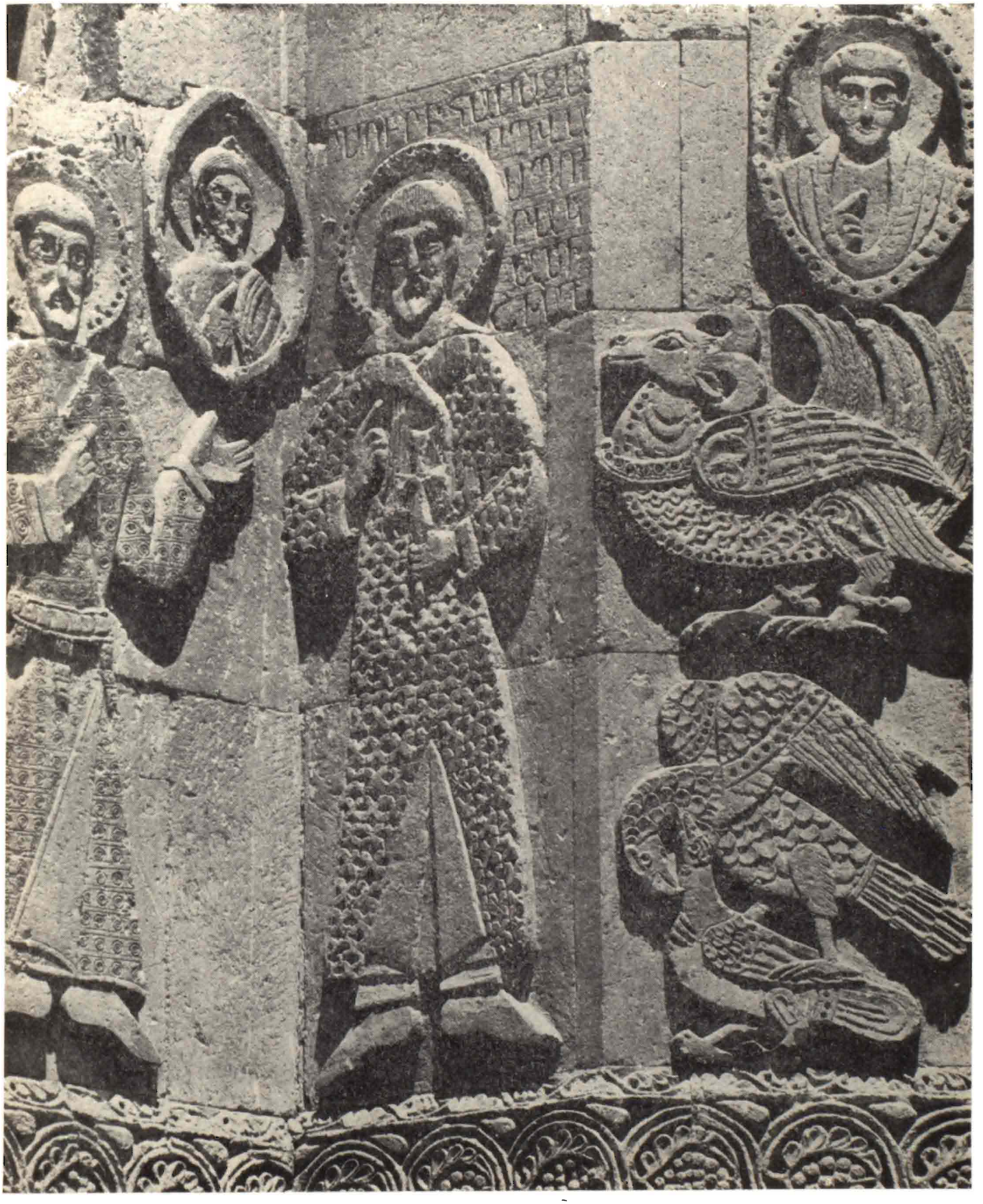




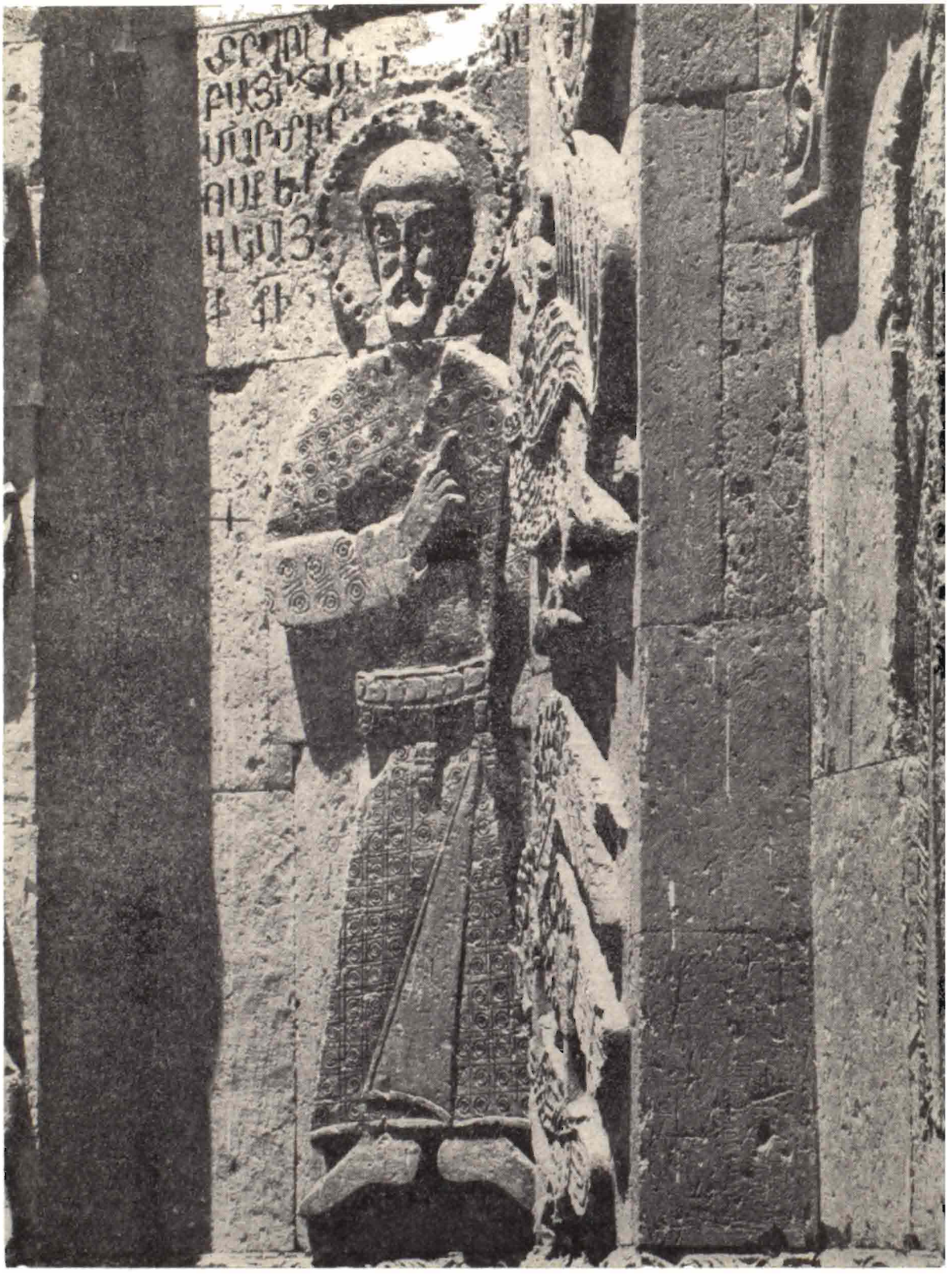
11. Արևմտյան ճակատ. հարավային կողմի հրեշտակի դիմաքանդակը



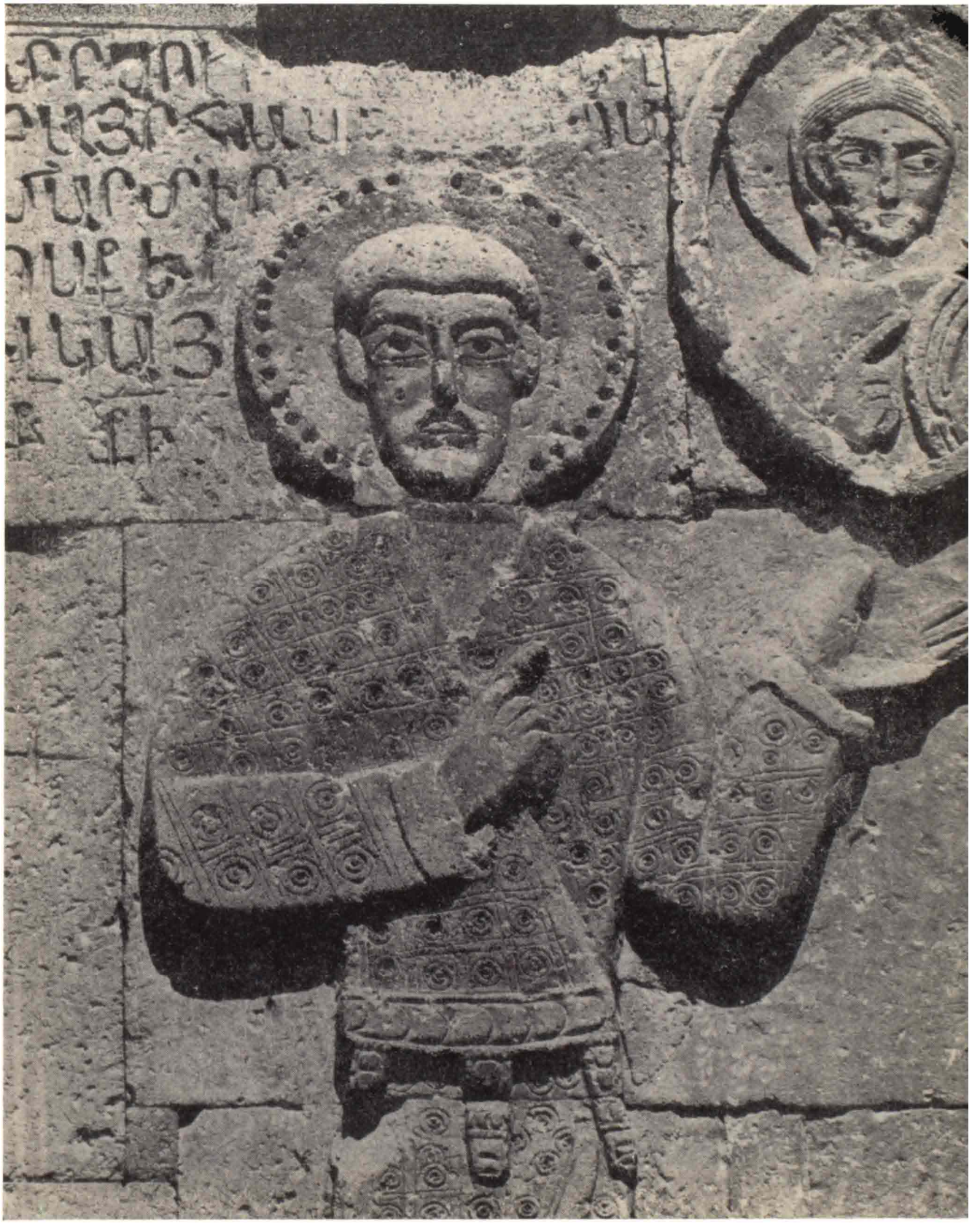
12. Արևմտյան ճակատ. հարավային կողմի Քերովբեն



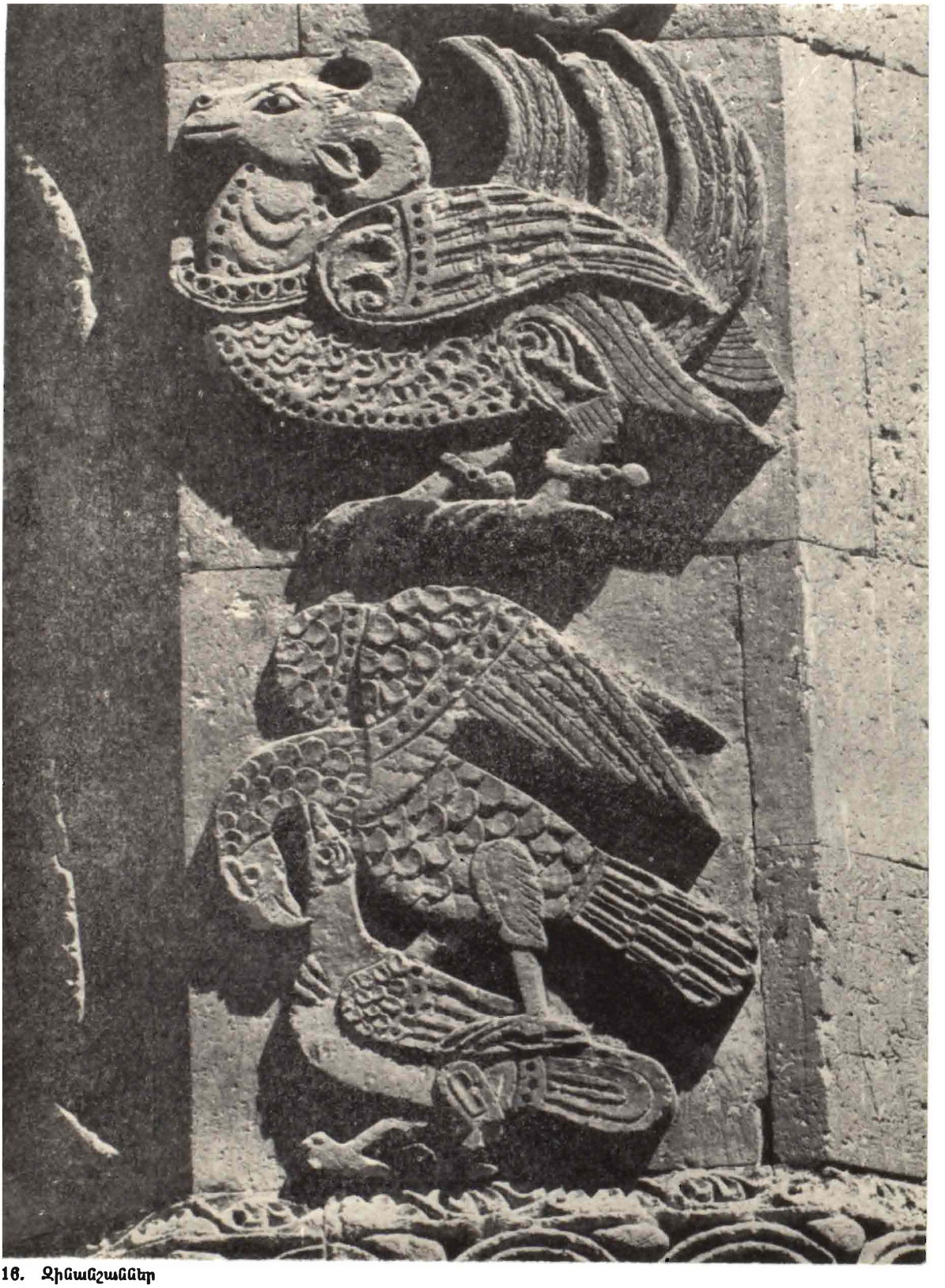
18. Հարավային ճակատ. Սահակ և Համազասպ Արծրունիների պատկերաքանդակները



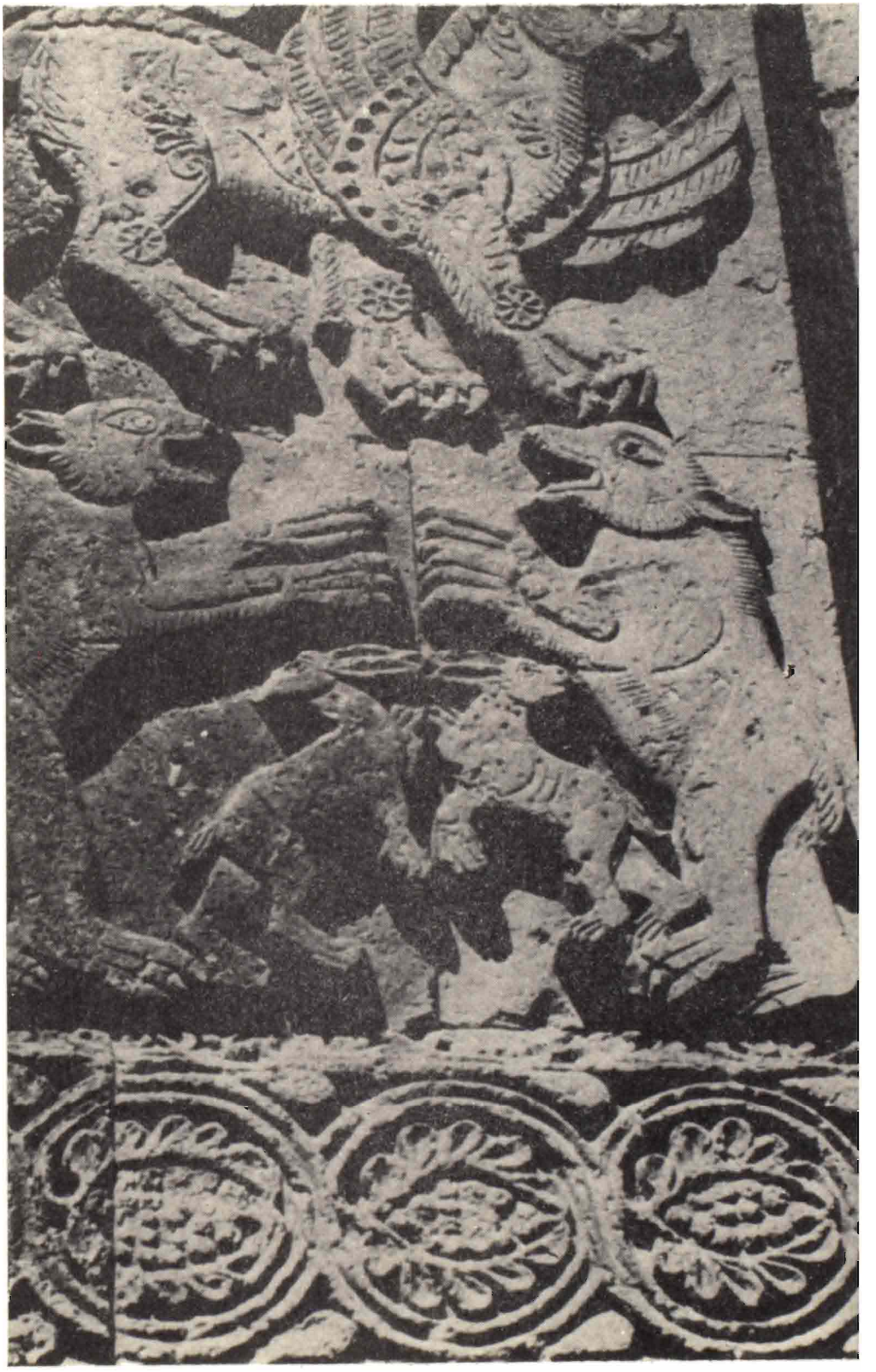
14. Հարավային ճակատ. Համազասպ Արծրունու դիմաքանդակը



15. Սահակ Արծրունու դիմաքանդակը



16. Ջիգանշաններ



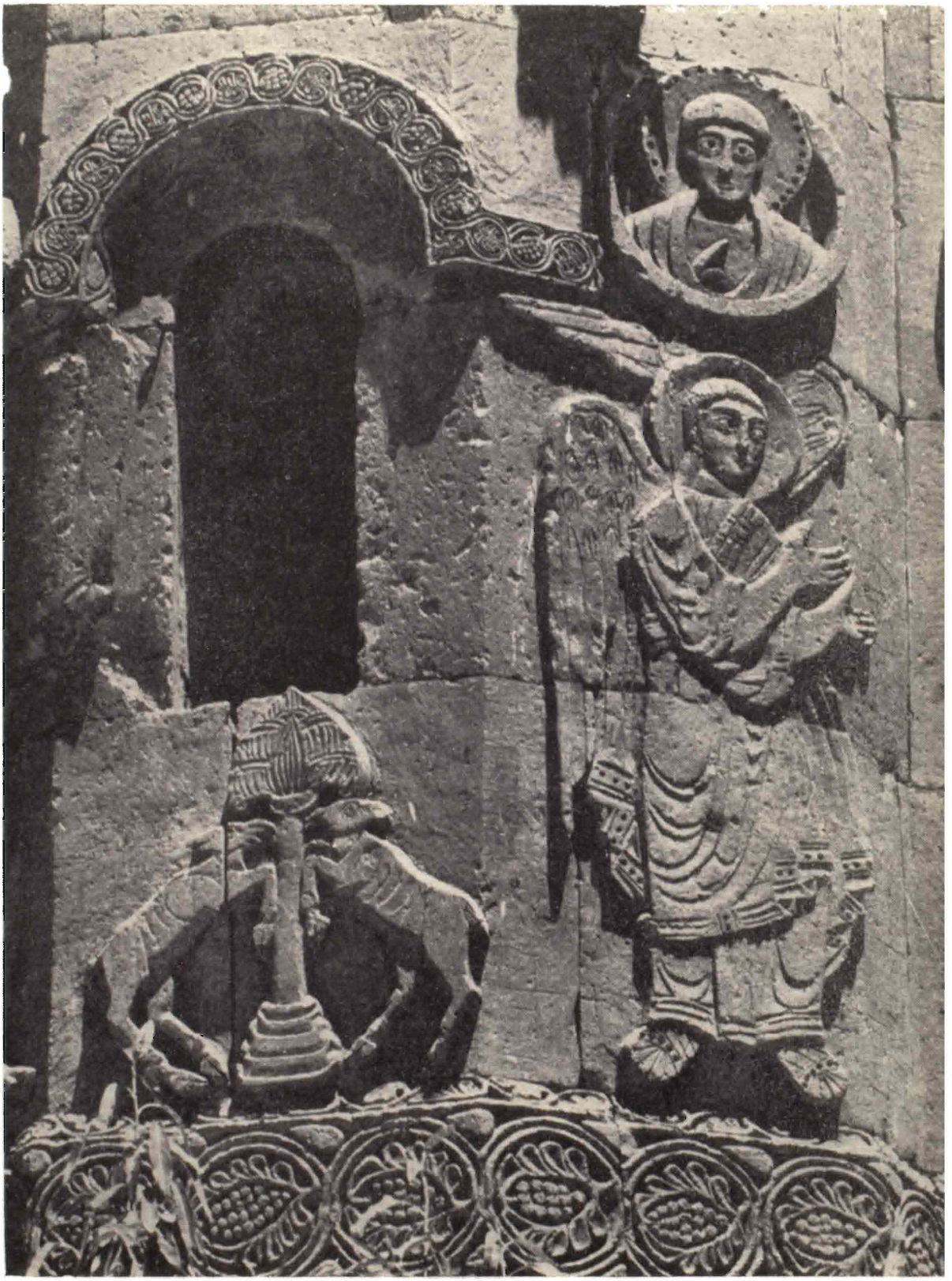
17. Գրիֆոն և զինանշան



8. Հարավային ճակատ. կենտրոնական մասի արևմտյան հատվածը



9. Հարավային ճակատ. Քրիստոսին և Աստվածամորը դիմող մարդու պատկերաքանդակը



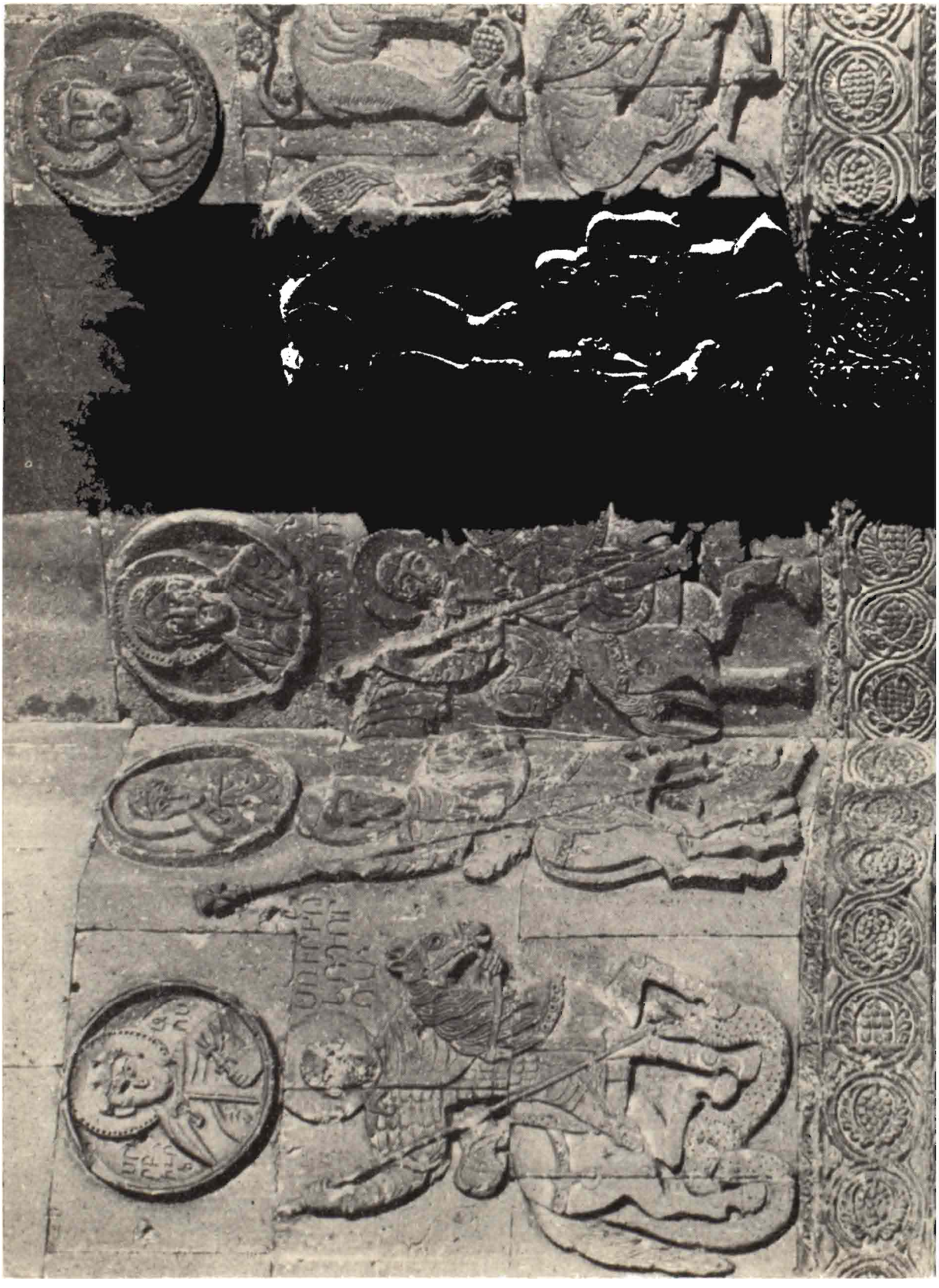
20. Հարավային ճակատ. բազմաճիտ ելուստի լուսամուտը. գինաճշաճը և հրեշտակը

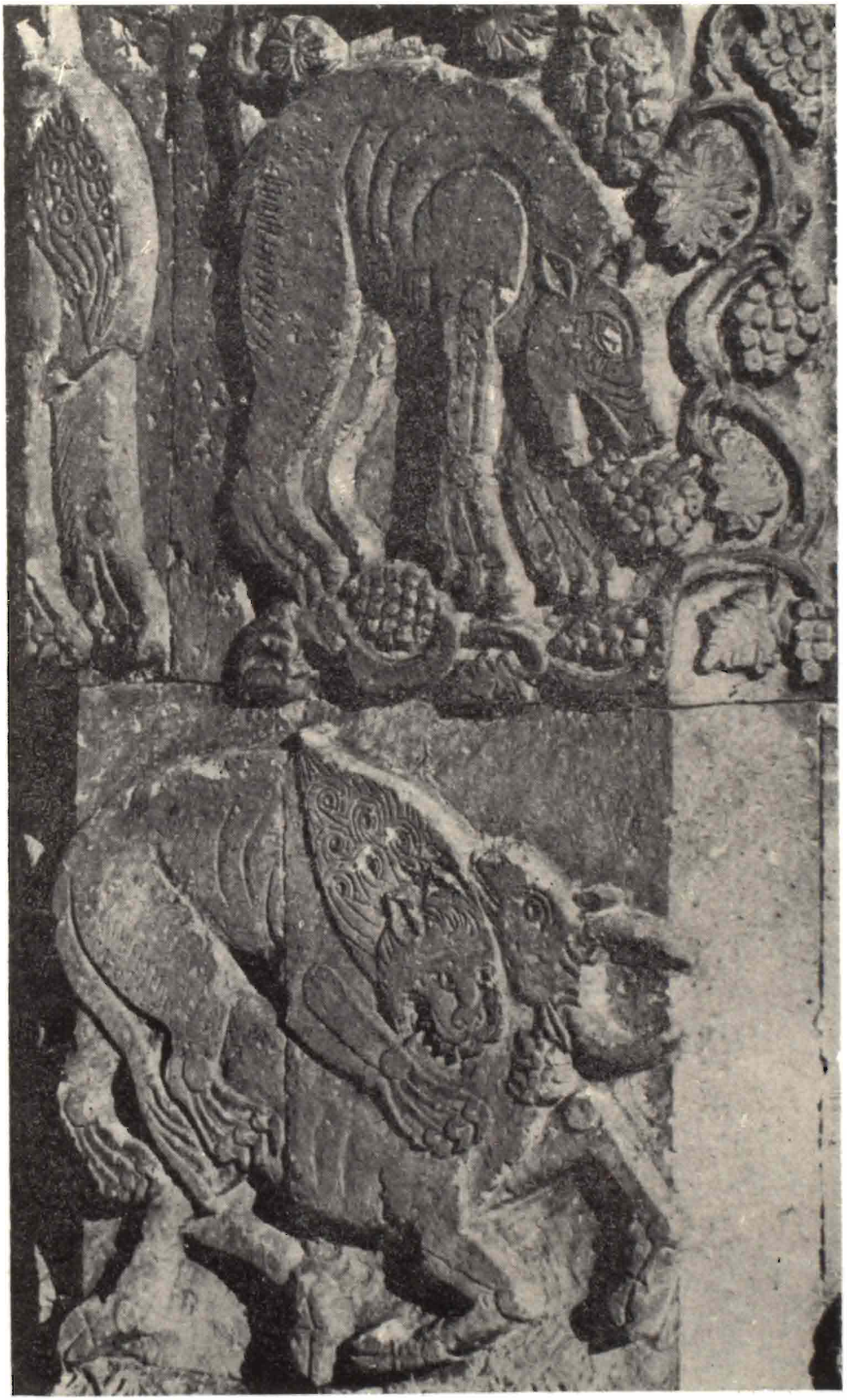


21. Հյուսիսային ճակատ.
Աշոտ Արծրունու պատկերաքանդակը



22. Հյուսիսային ճակատ. հերալդիկ պատկերաքանդակները
Աշոտ Արծրունու քանդակի մոտ

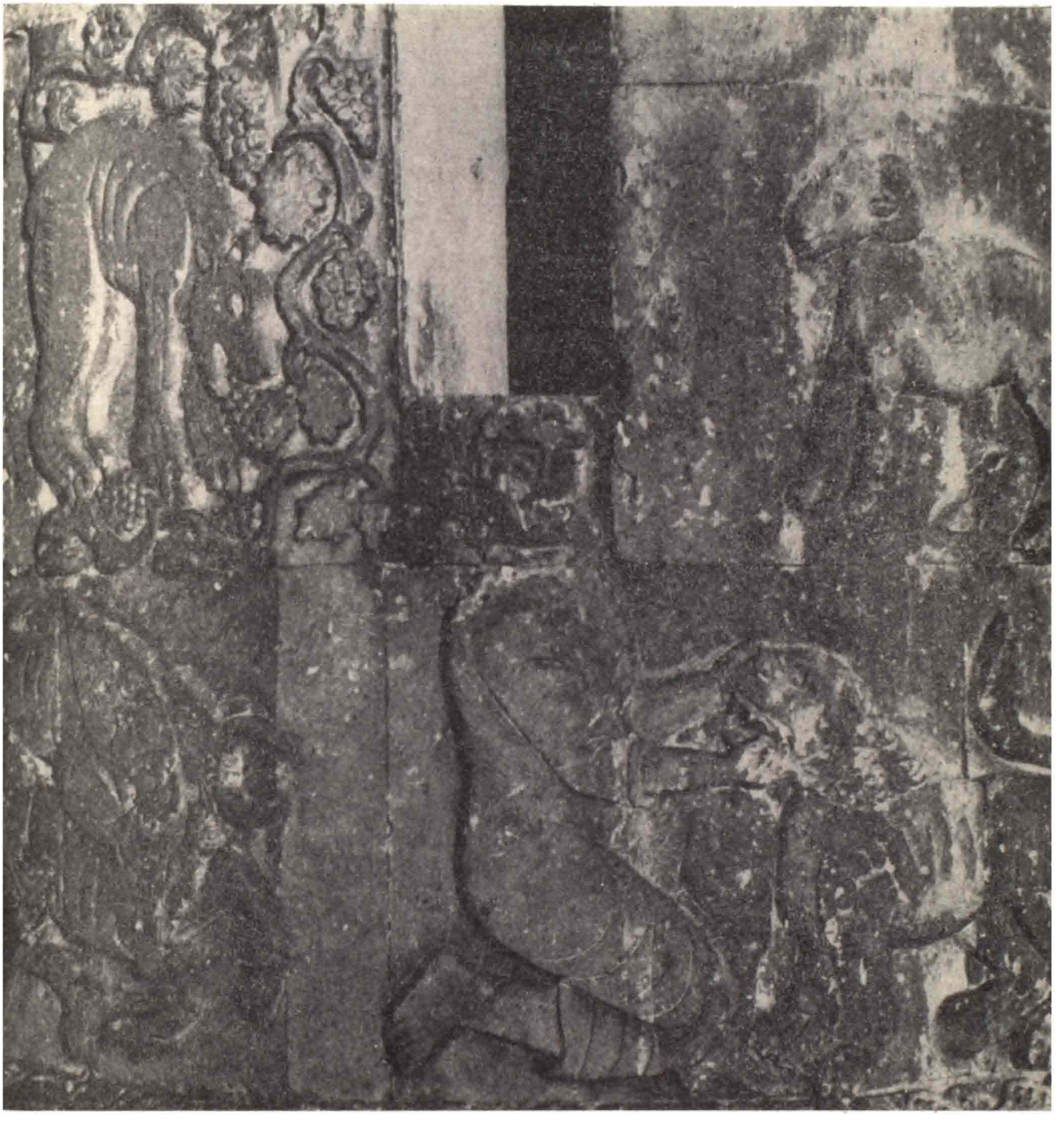




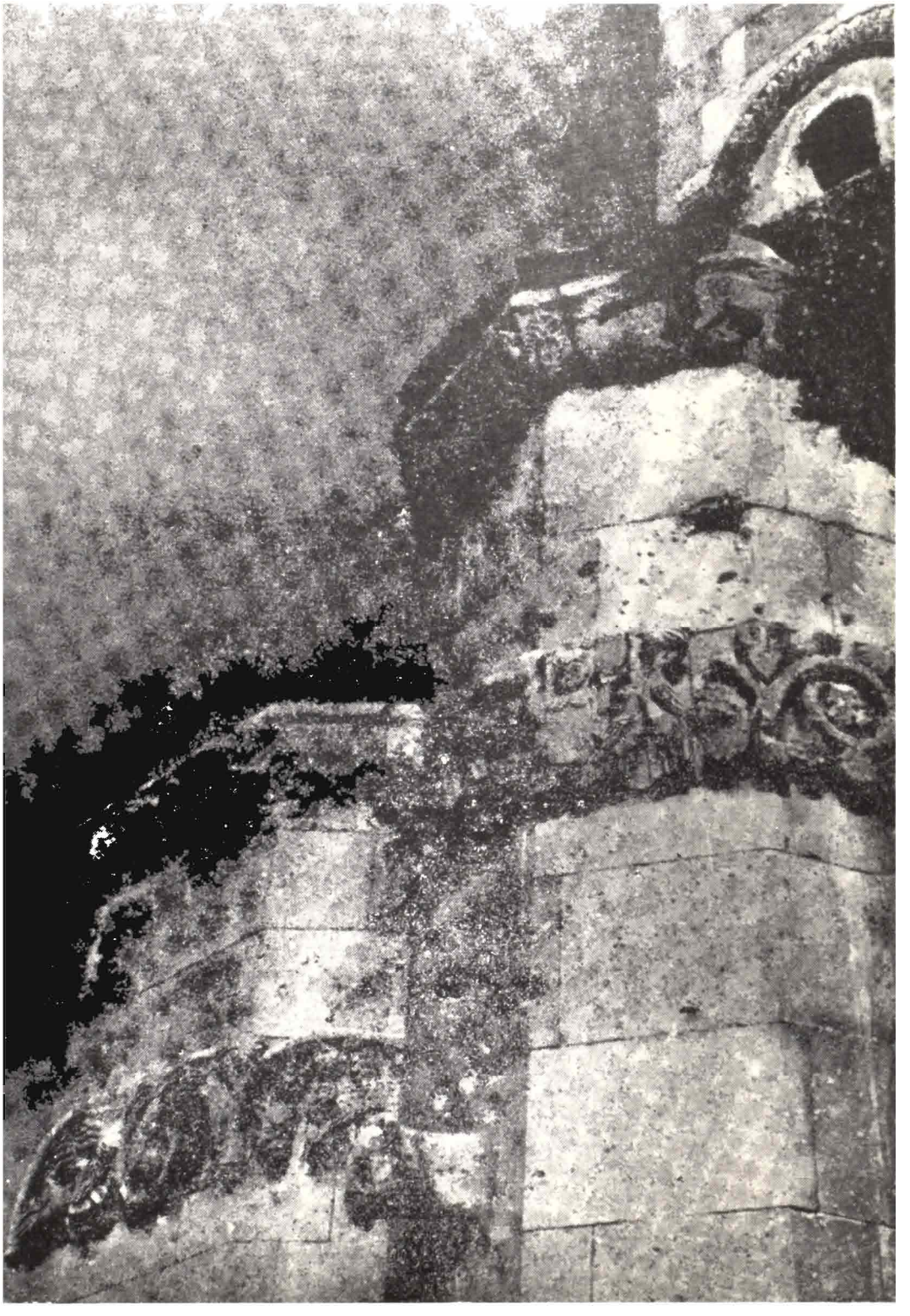
24. Հյուսիսային ճակատ. խորհրդանշաններ Գուրգեն Արծրունու պատկերաքանդակի մոտ



25. Հյուսիսային ճակատ. արևելյան հատված. աղյուծամարտի տեսարան



26. Հյուսիսային ճակատ, արևմտյան հատված. աղյուծամարտի տեսարան

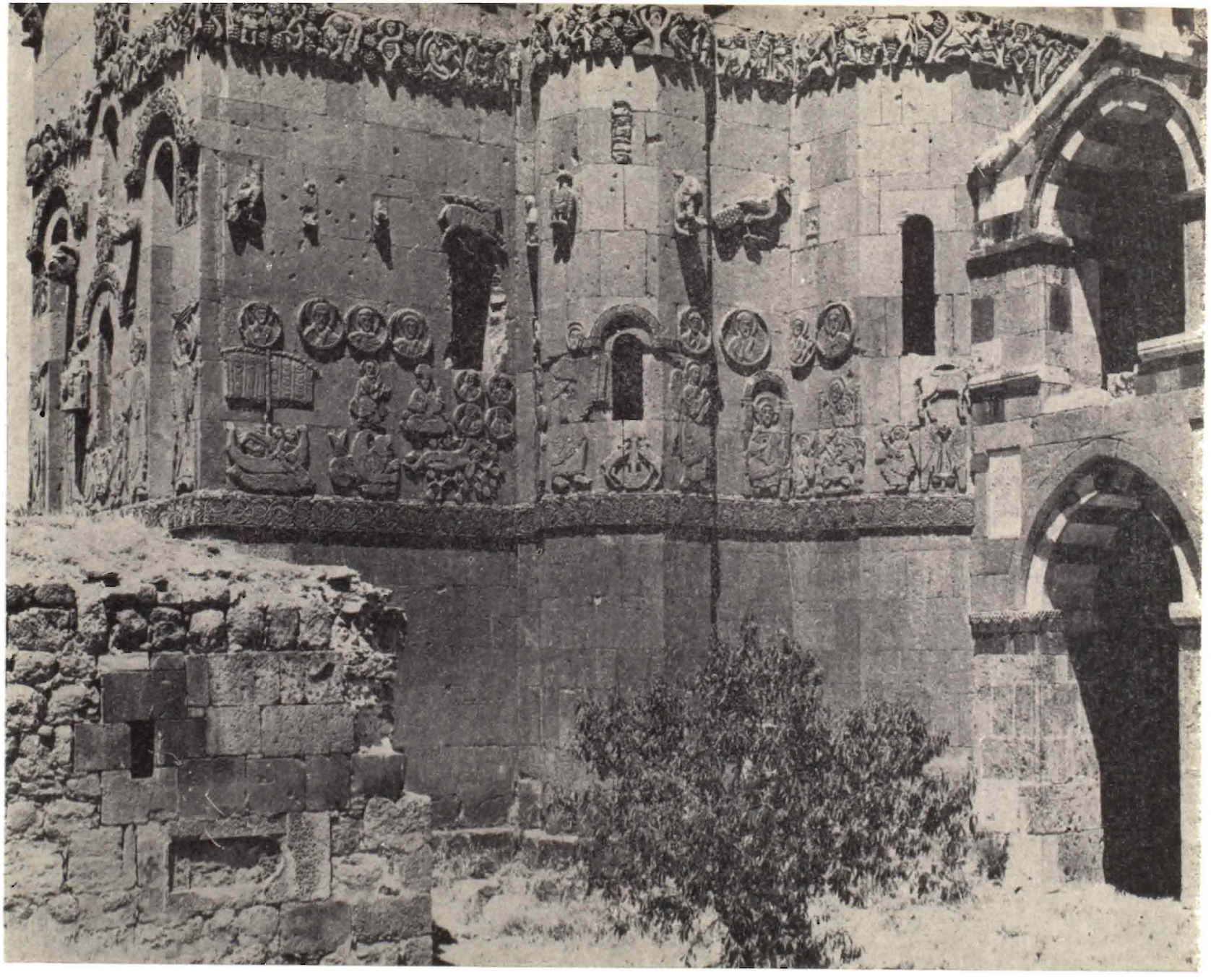


27. Հյուսիսային ճակատ. կենտրոնական ճակատի թիվը. մարդու և ցուլի մենամարտը

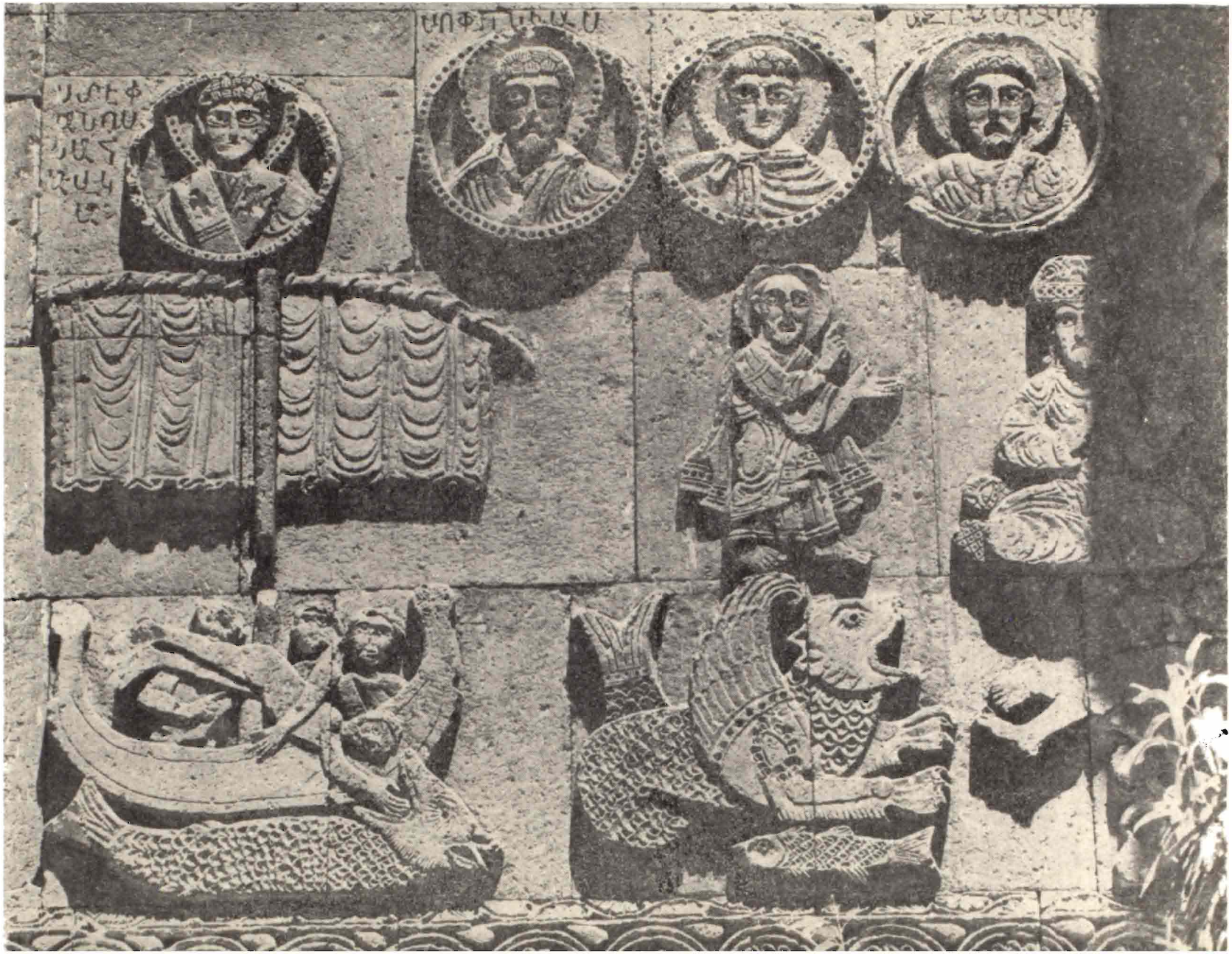


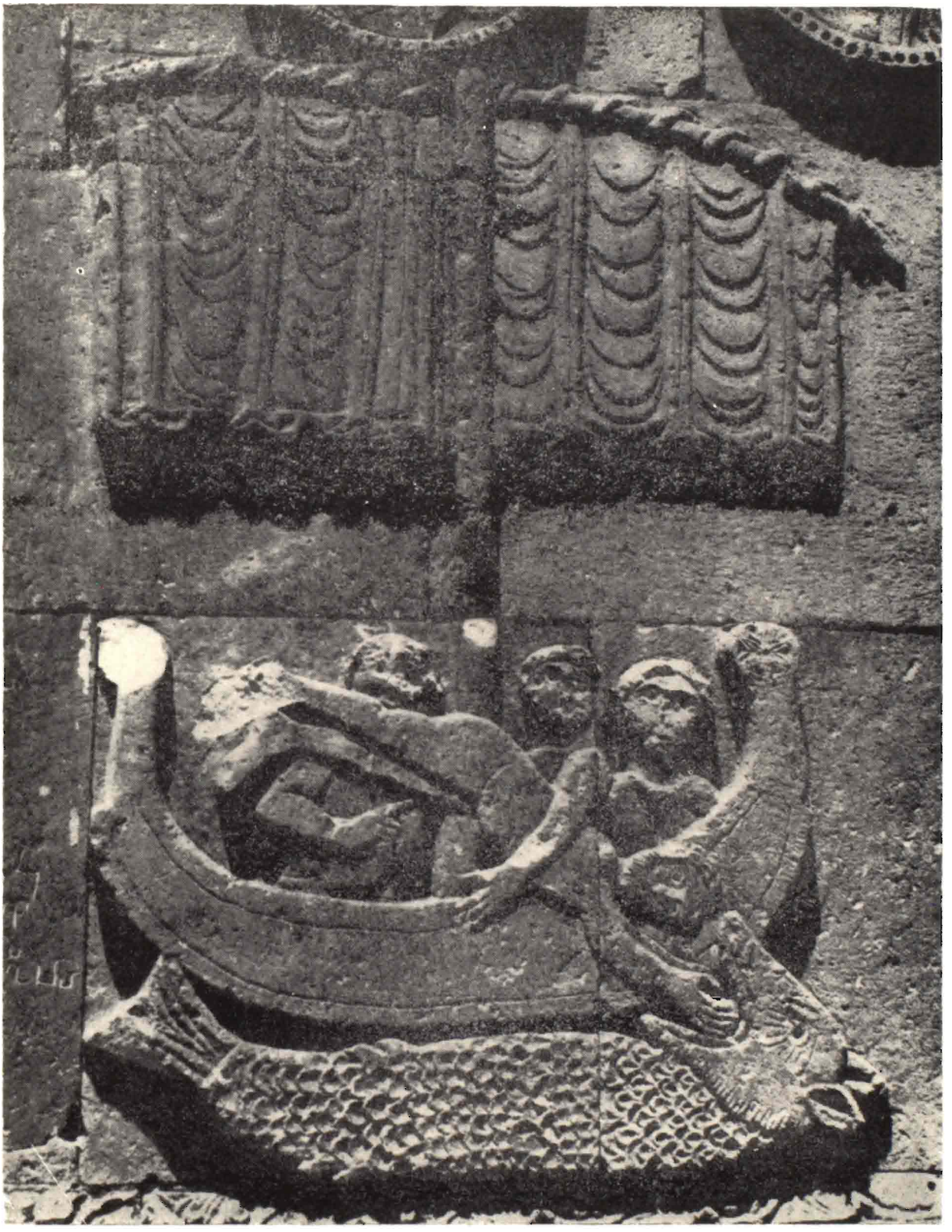
28. Հյուսիսային ճակատ. արևմտյան հատված





30. Հարավային ճակատ. արևմտյան հատված





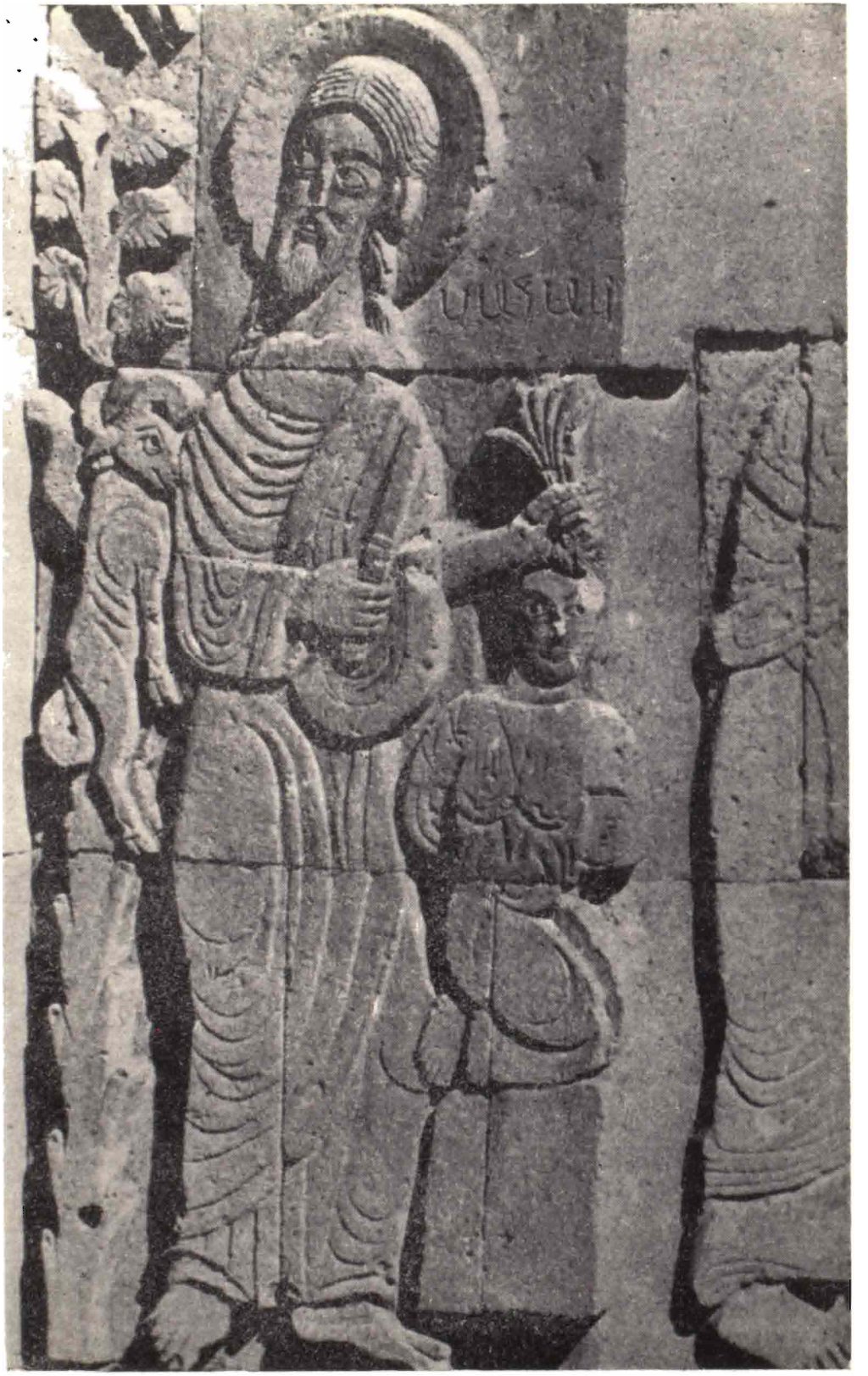
82. Հարավային ճակատ. Հովնաձիի ծովը ընտելու տեսարանը



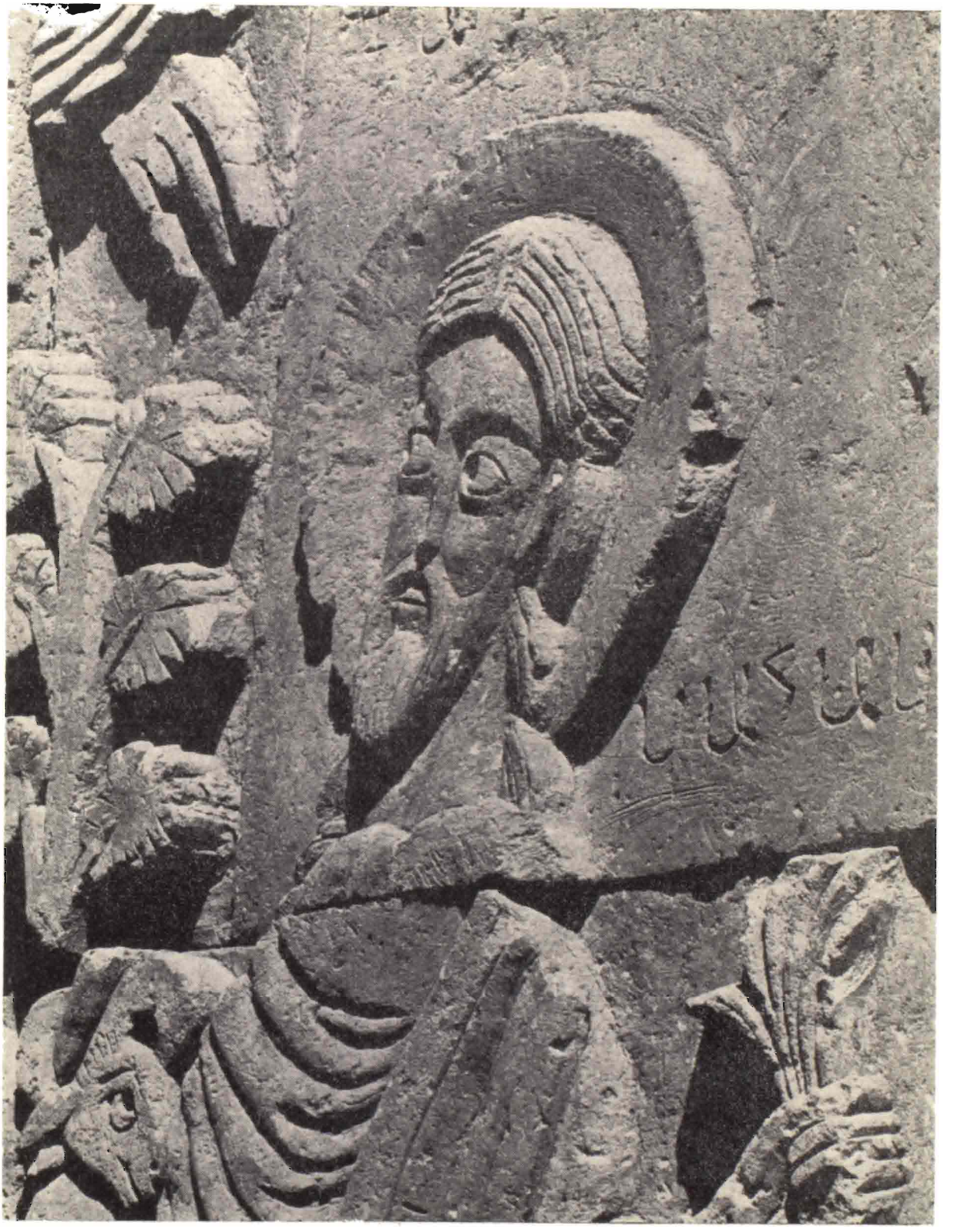
38. Հարավային ճակատ. Նինվեի թագավորի պատկերաքանդակը



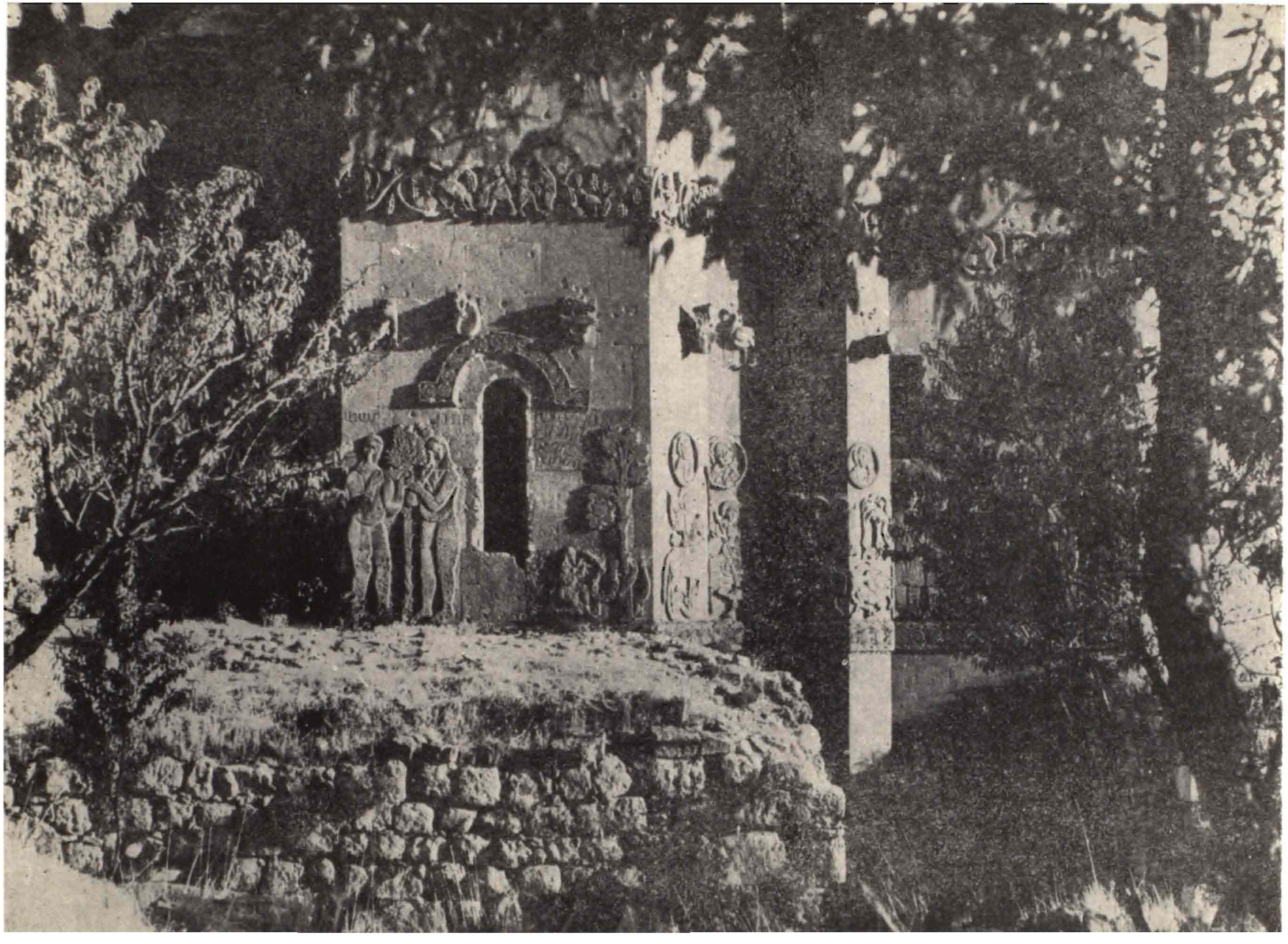
84. Հարավային ճակատ. Նինվեի բնակիչները



35. Հարավային ճակատ. Իսպհակի զոհաբերության տեսարանը

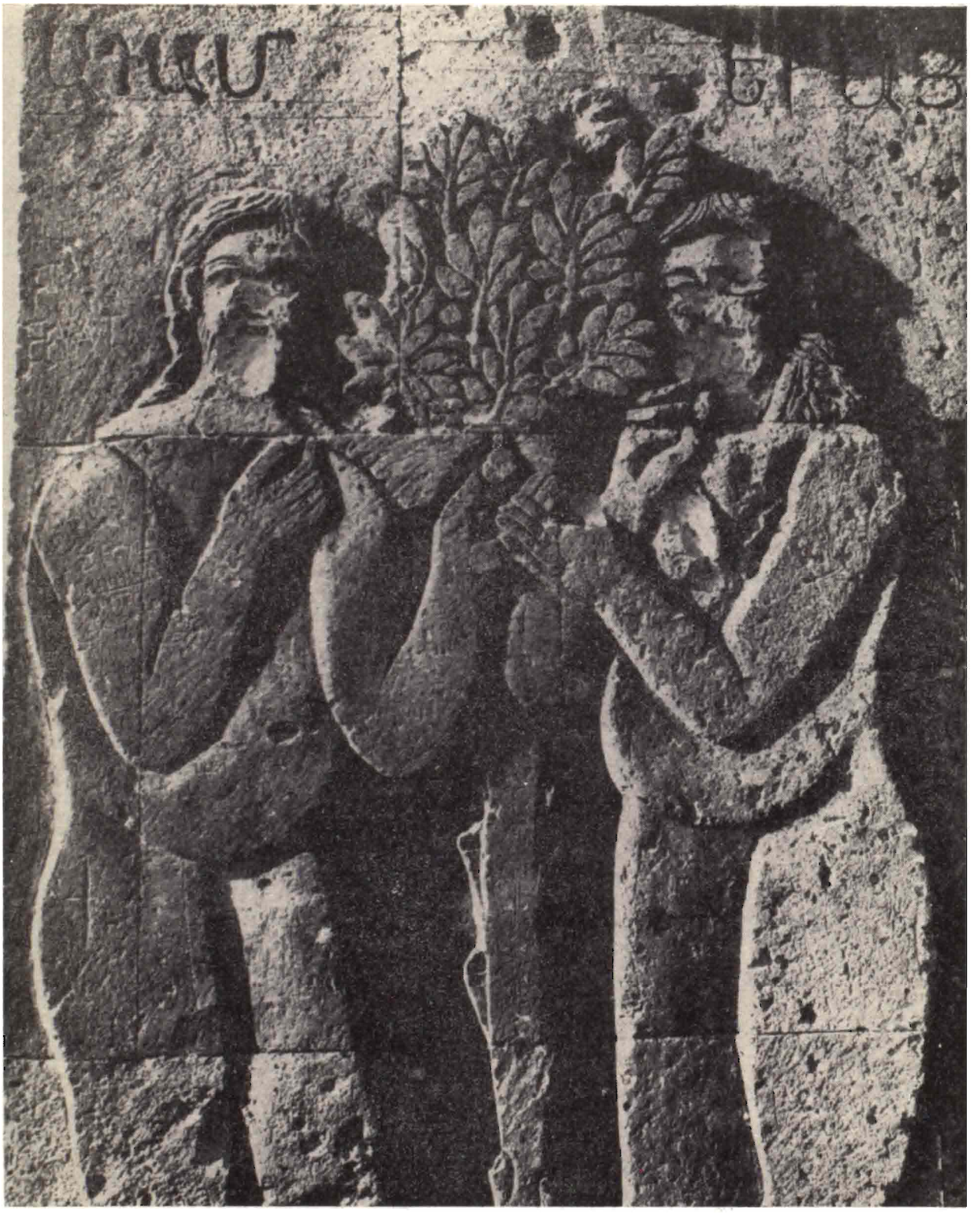


36. Հարավային ճակատ. Աբրահամի դիմաքանդակը





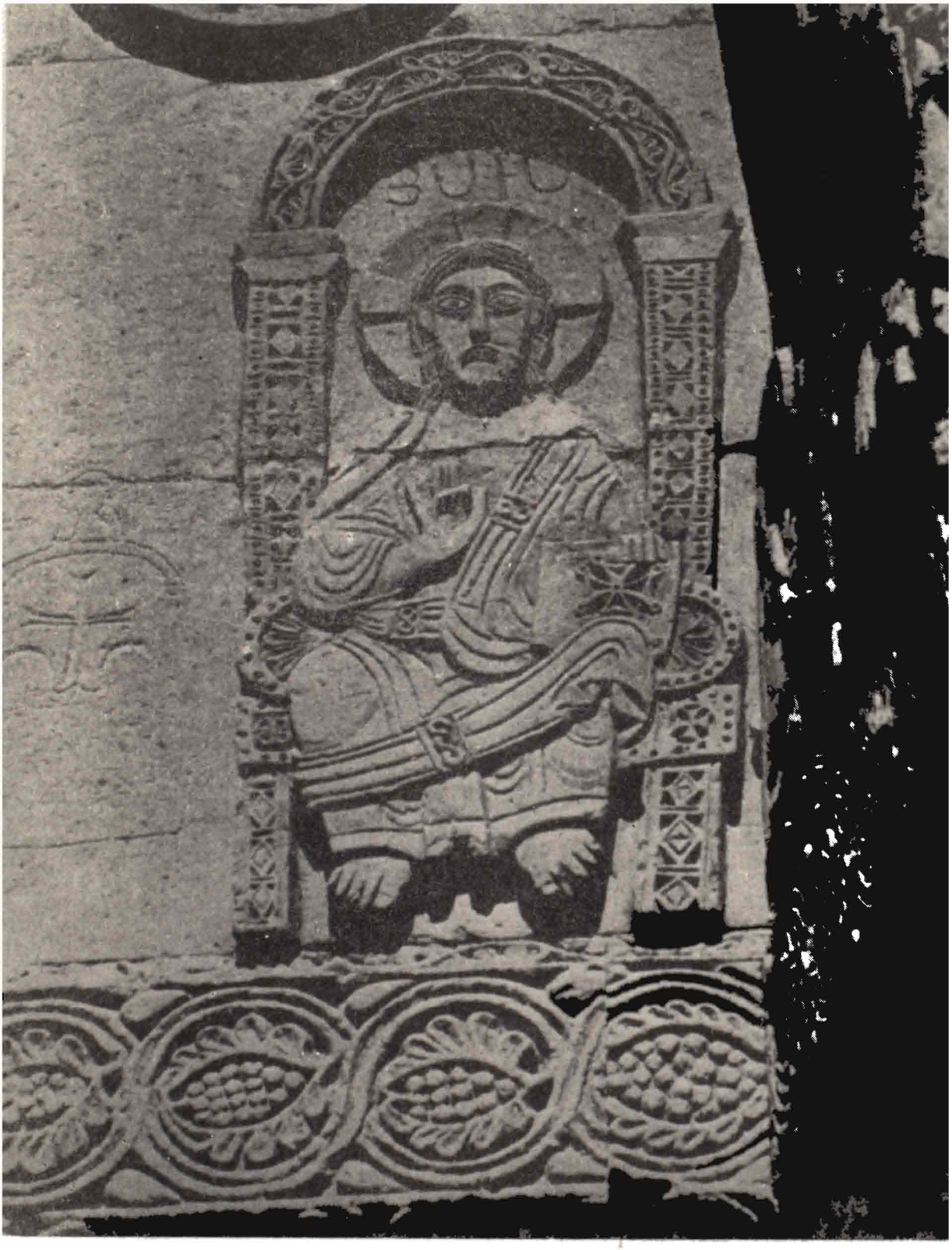
38. Հյուսիսային ճակատ. Եվան և օձը դրախտի ծառի մոտ



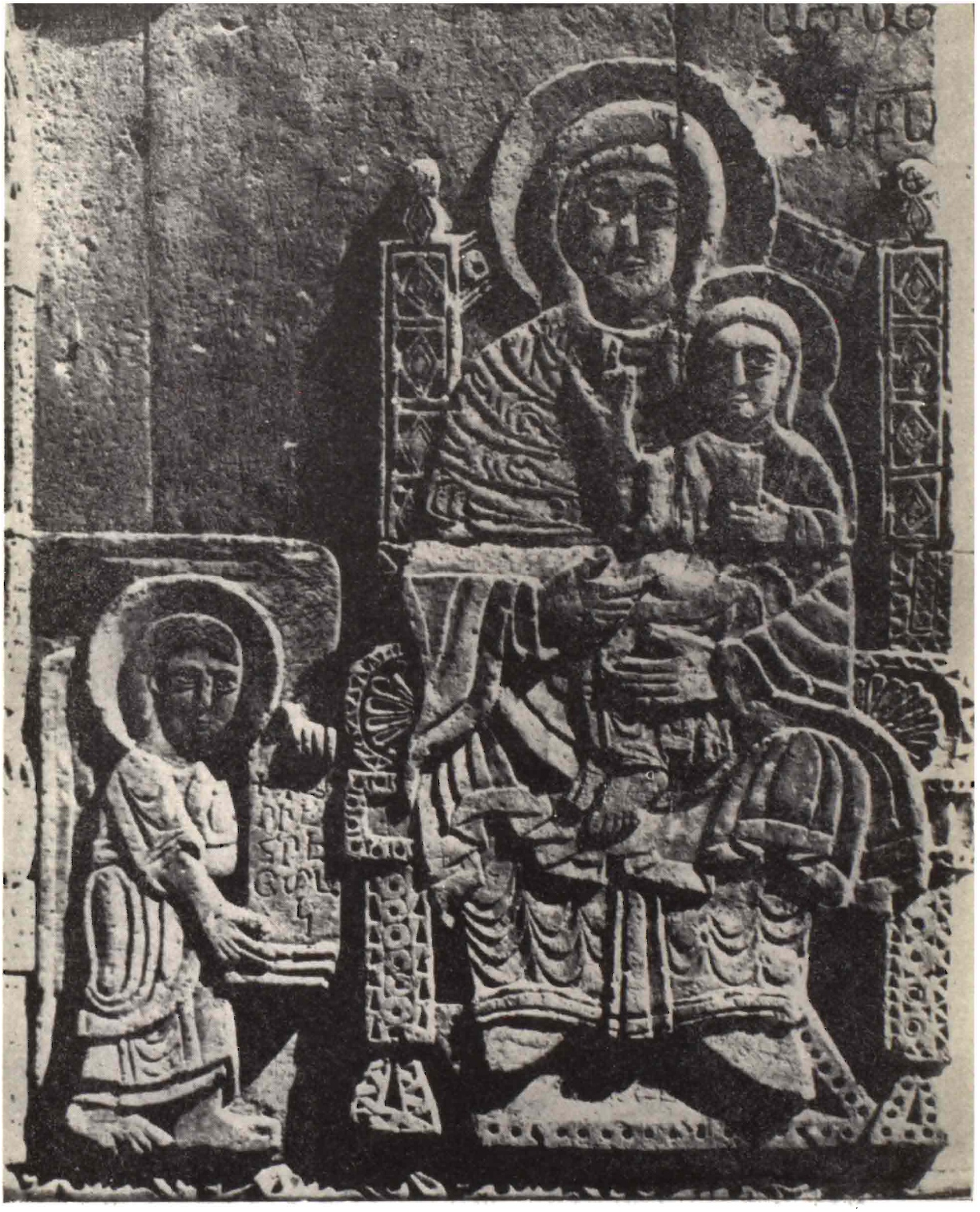
89. Հյուսիսային ճակատ. Ադամը և Եվան



40. Հյուսիսային ճակատ. դրախտի ծառից մի հատված



11. Հարավային ճակատ, Քրիստոսը գահի վրա



42. Հարավային ճակատ. Աստվածամայրը գահի վրա



43. Հարավային ճակատ. հրեշտակի պատկերաքանդակը



14. Հարավային ճակատ. Դավիթ և Գողիաթ



45. Հարավային ճակատ. Գողիաթի դիմաքանդակը



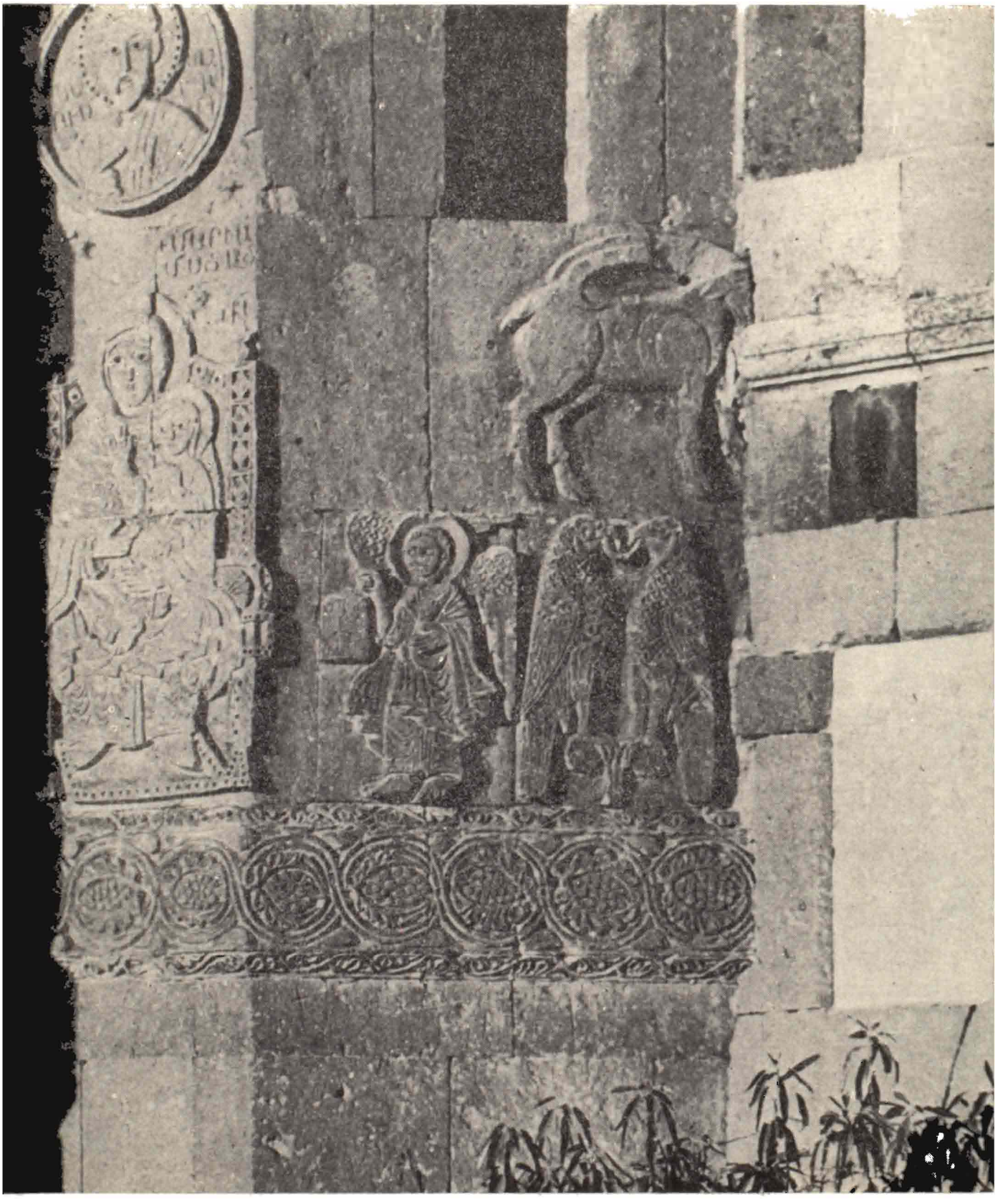
46. Հարավային ճակատ. Դավթի և Գողիաթի ոտքերի մոտ պատկերված ցուլը



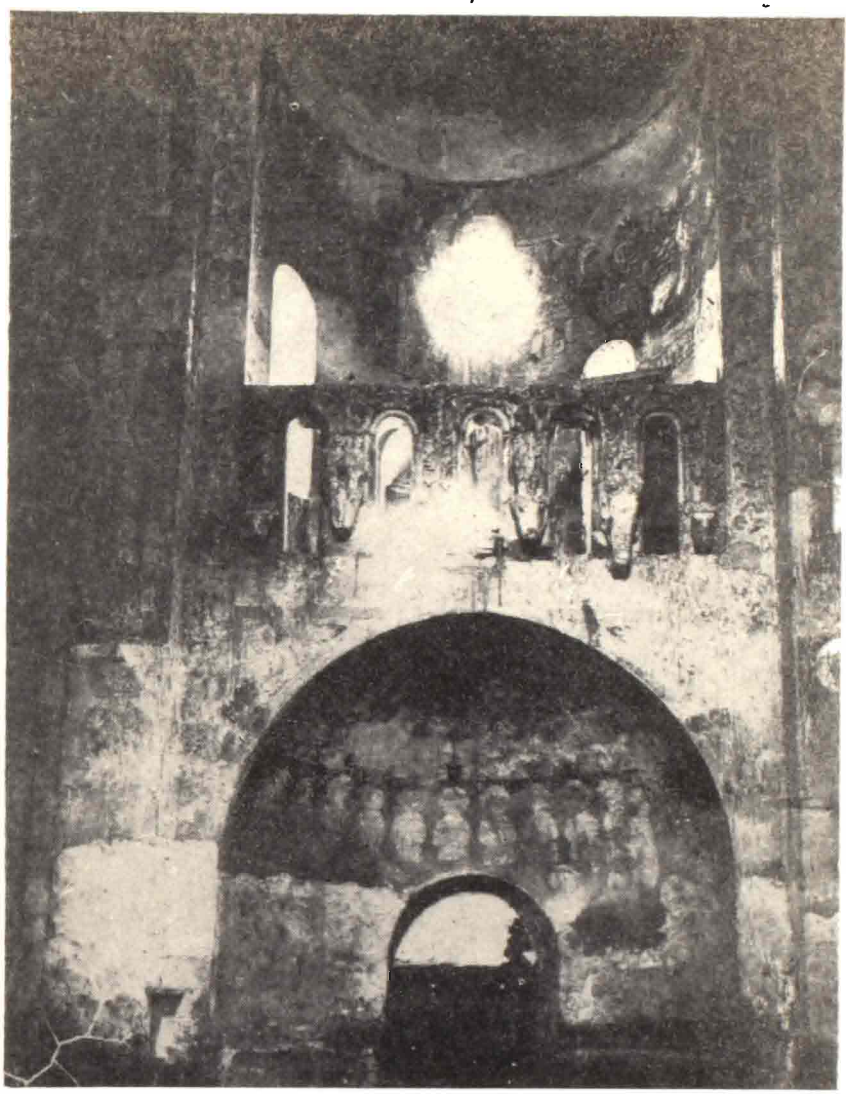
47. Հյուսիսային ճակատ. Սամսոնը սպանում է փղշտացուն



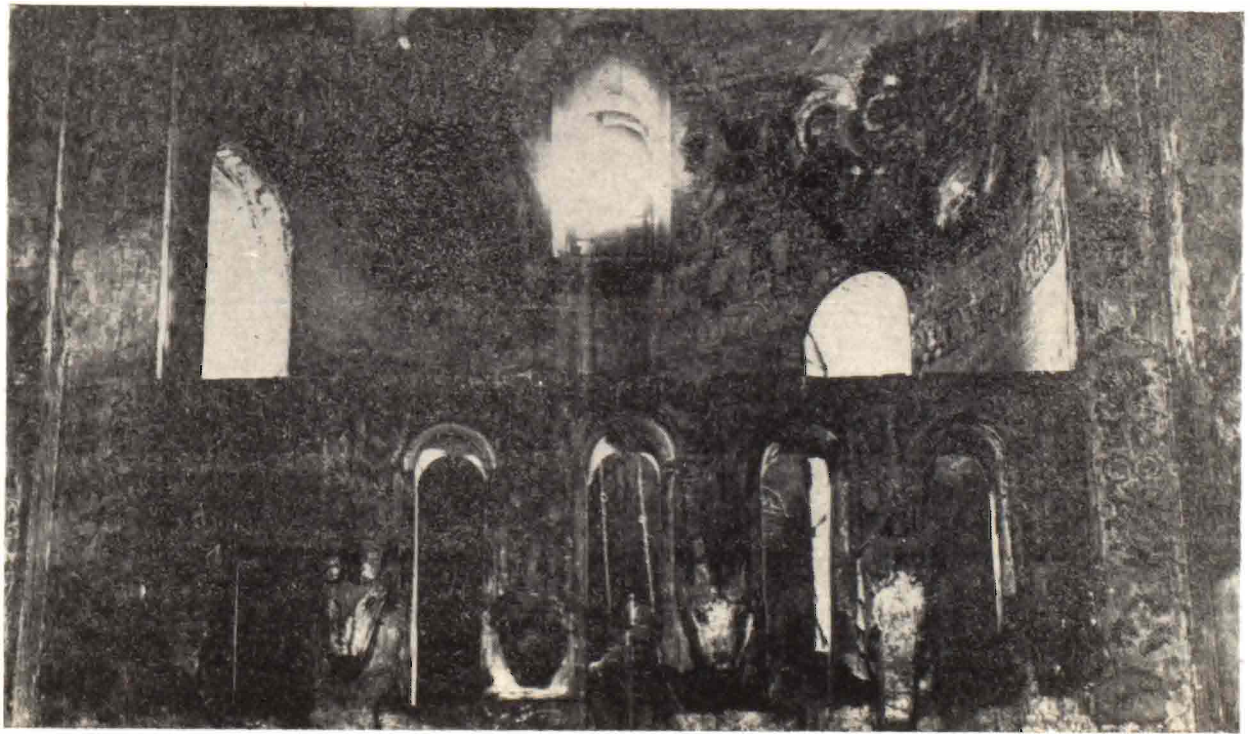
48. Հյուսիսային ճակատ. ս. Թեոդորոսի պատկերաքանդակը

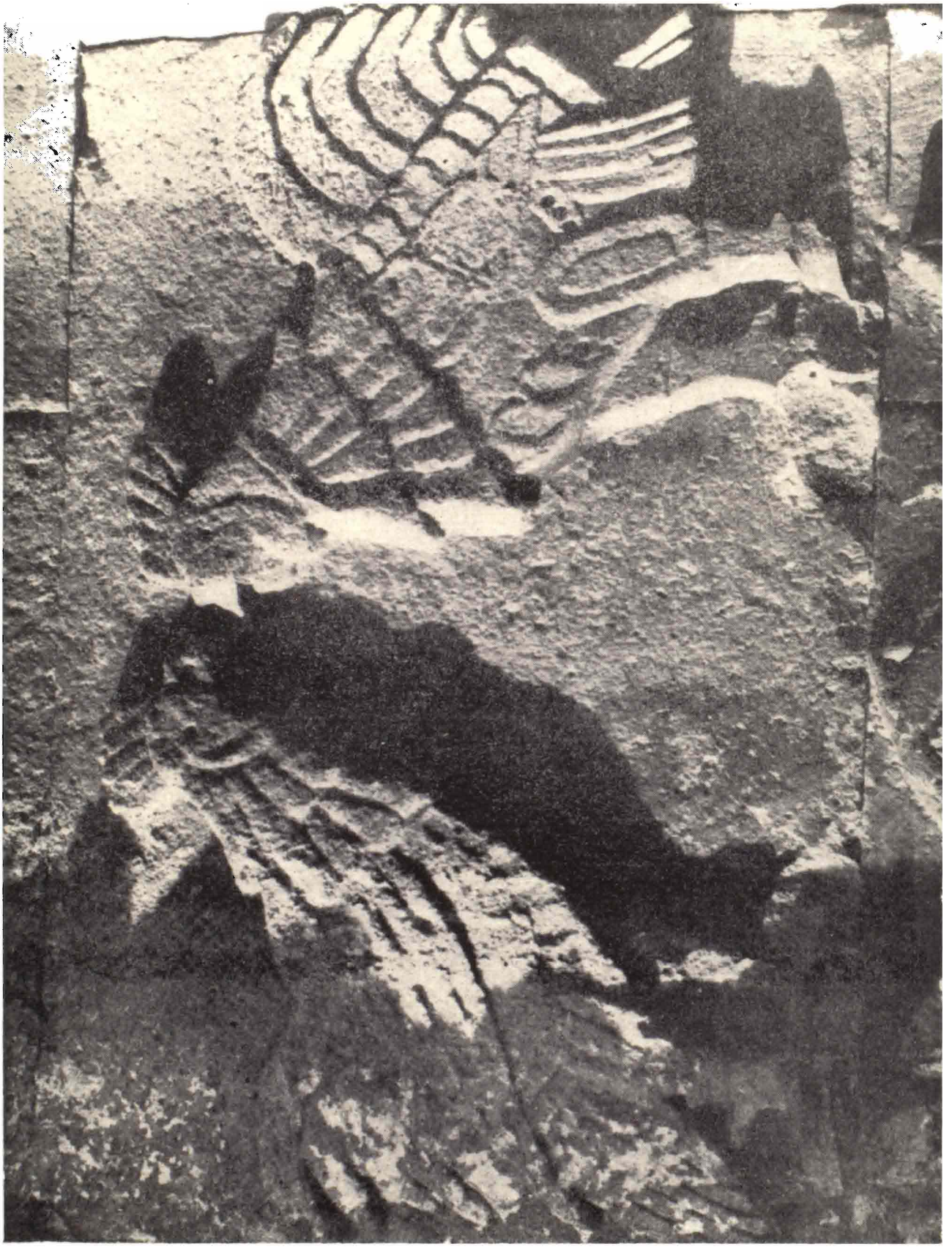


Ց. Հարավային հակատ. Երկու հերթակի արծիվների պատկերաքանդակները



50. Հարավային աբսիդ. Գագիկ արքայի պսունազարդ պատշգամբը







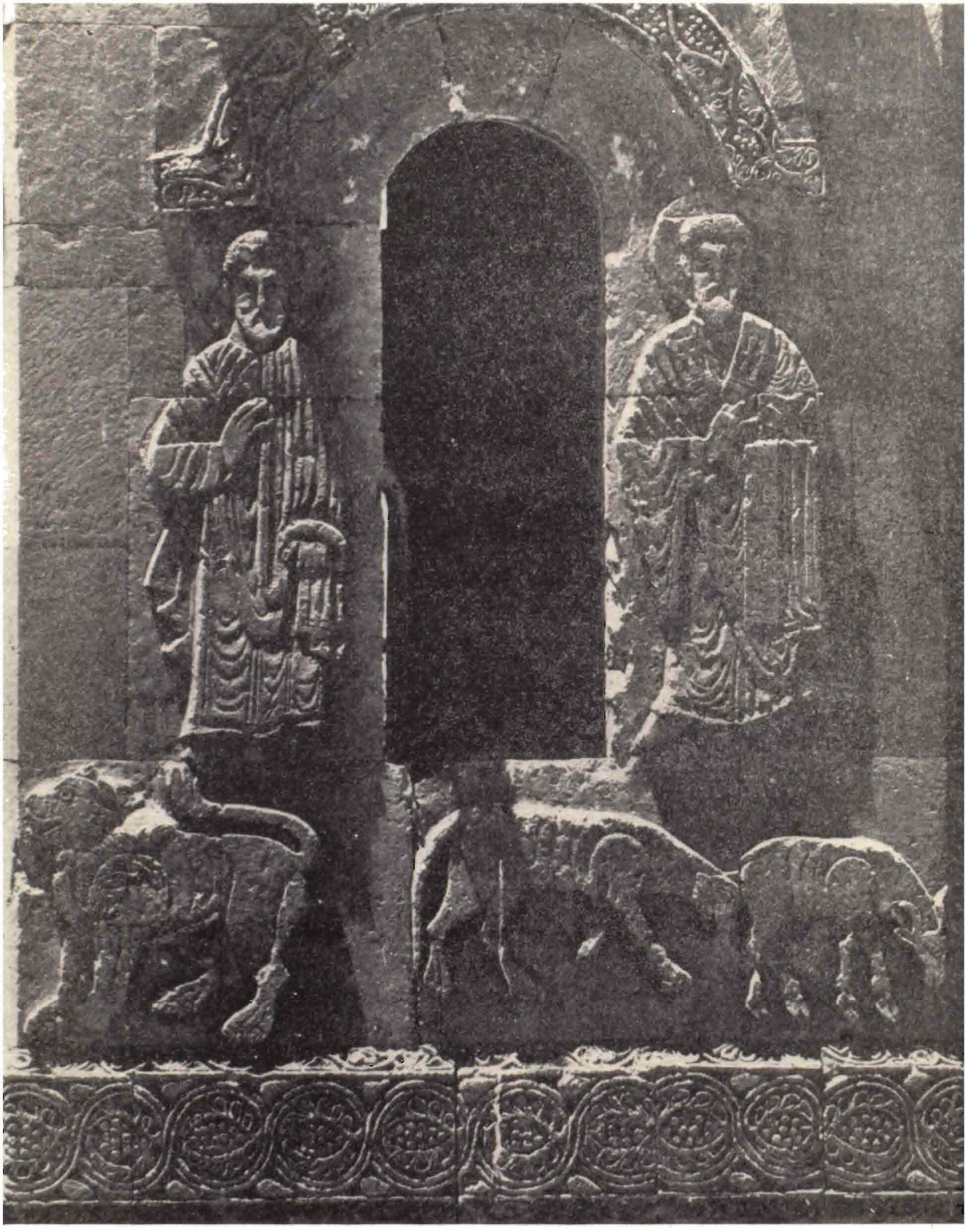
52. Արևելյան ճակատ. հյուսիսային հատված



53. Արևելյան ճակատ. հարավային հատված



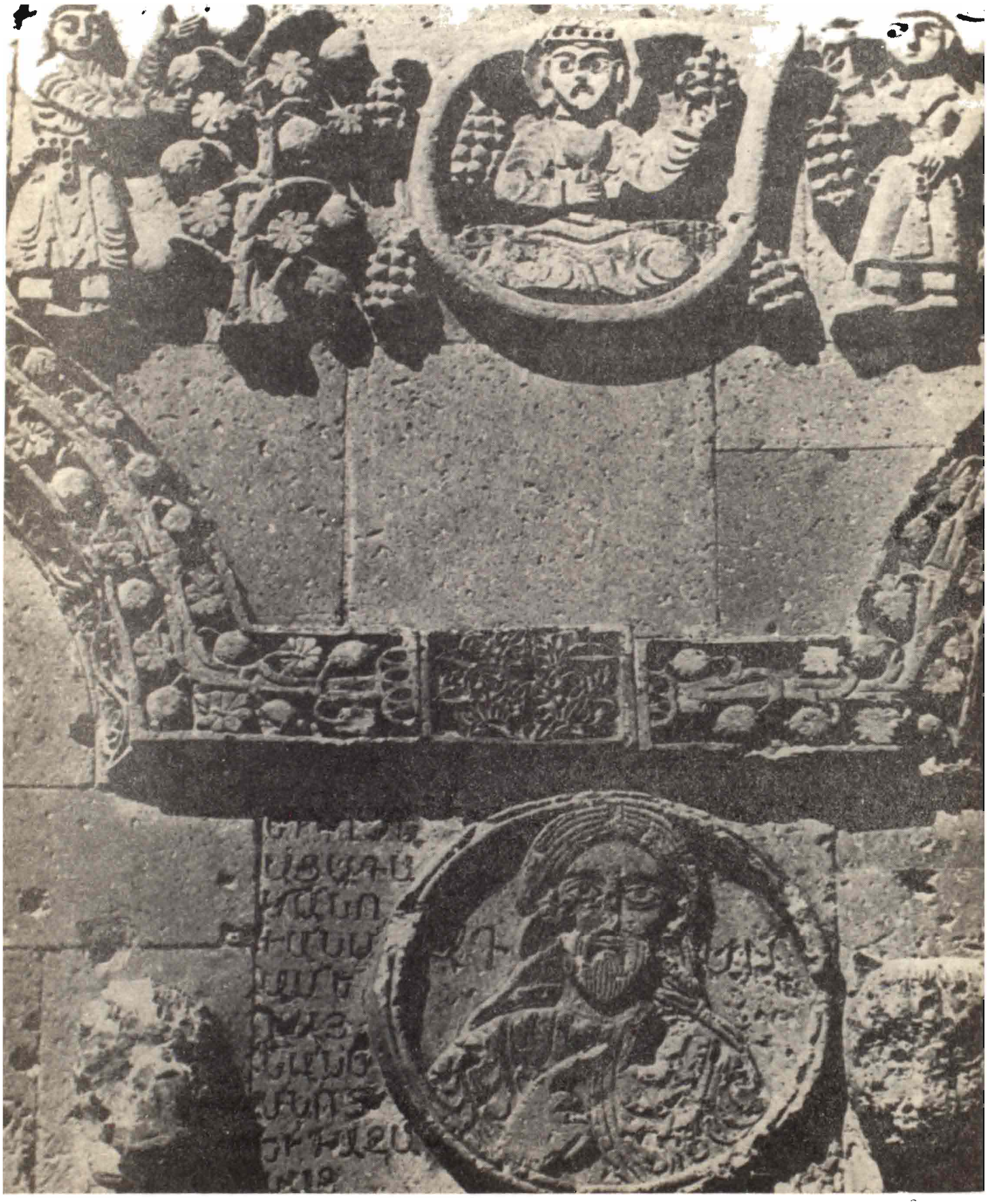
4. Արևելյան ճակատ. հյուսիսային կողմի սրբիկ աղաթող մարդու պատկերաքանդակը



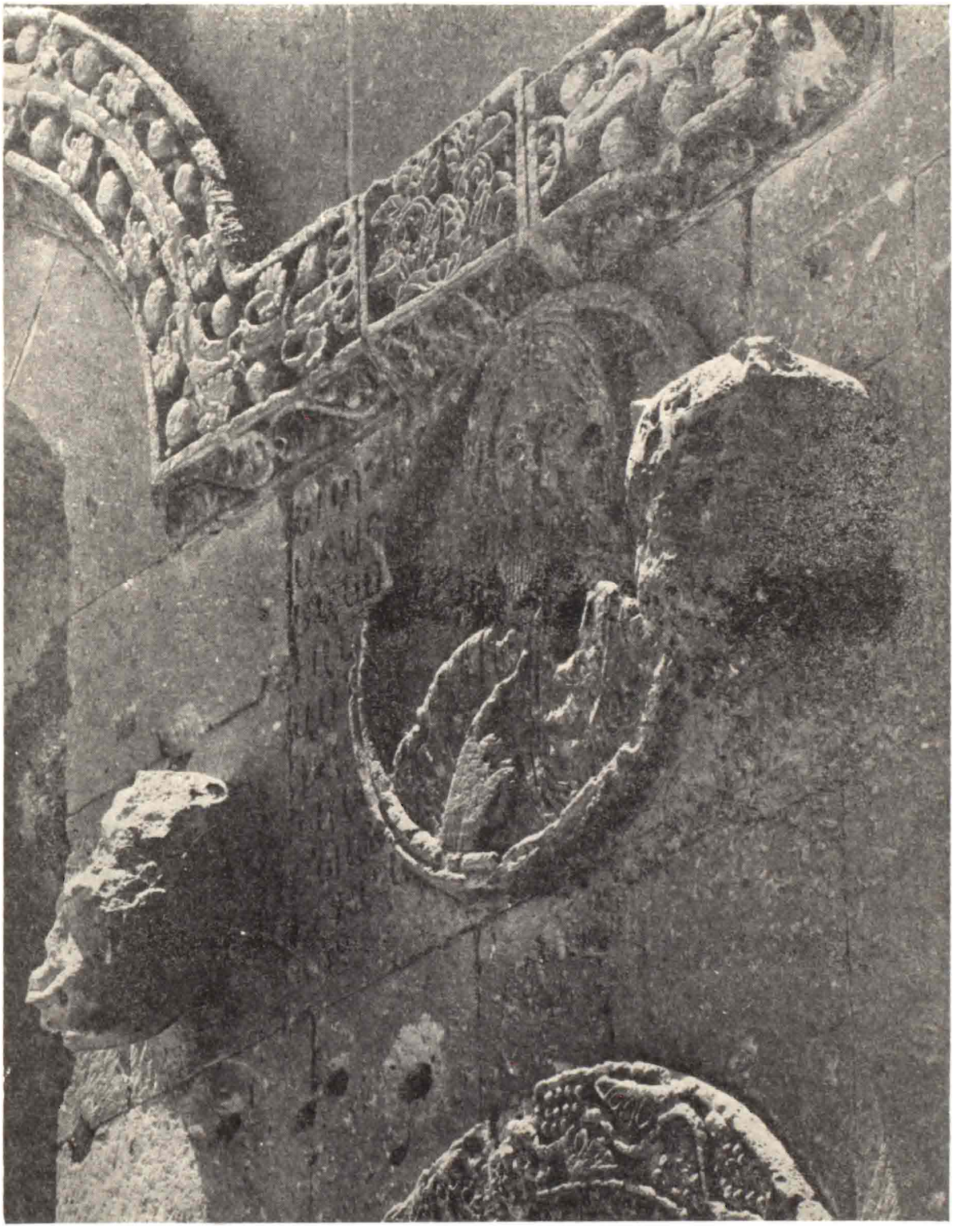
55. Արևելյան ճակատ. կենտրոնական լուսամուտը



58. Արևելյան ճակատ. կենտրոնական լուսամուտի երկու կողմում կանգնած սրբերը



57. Արևելյան ճակատ. մեդալիոնի մեջ պատկերված մարդու պատկերաքանդակը



58. Արևելյան ճակատ. մեդալիոնի մեջ պատկերված մարդը և պահպանիչ խորհրդանշանները





10. Արևելյան ճակատ. քարայծ

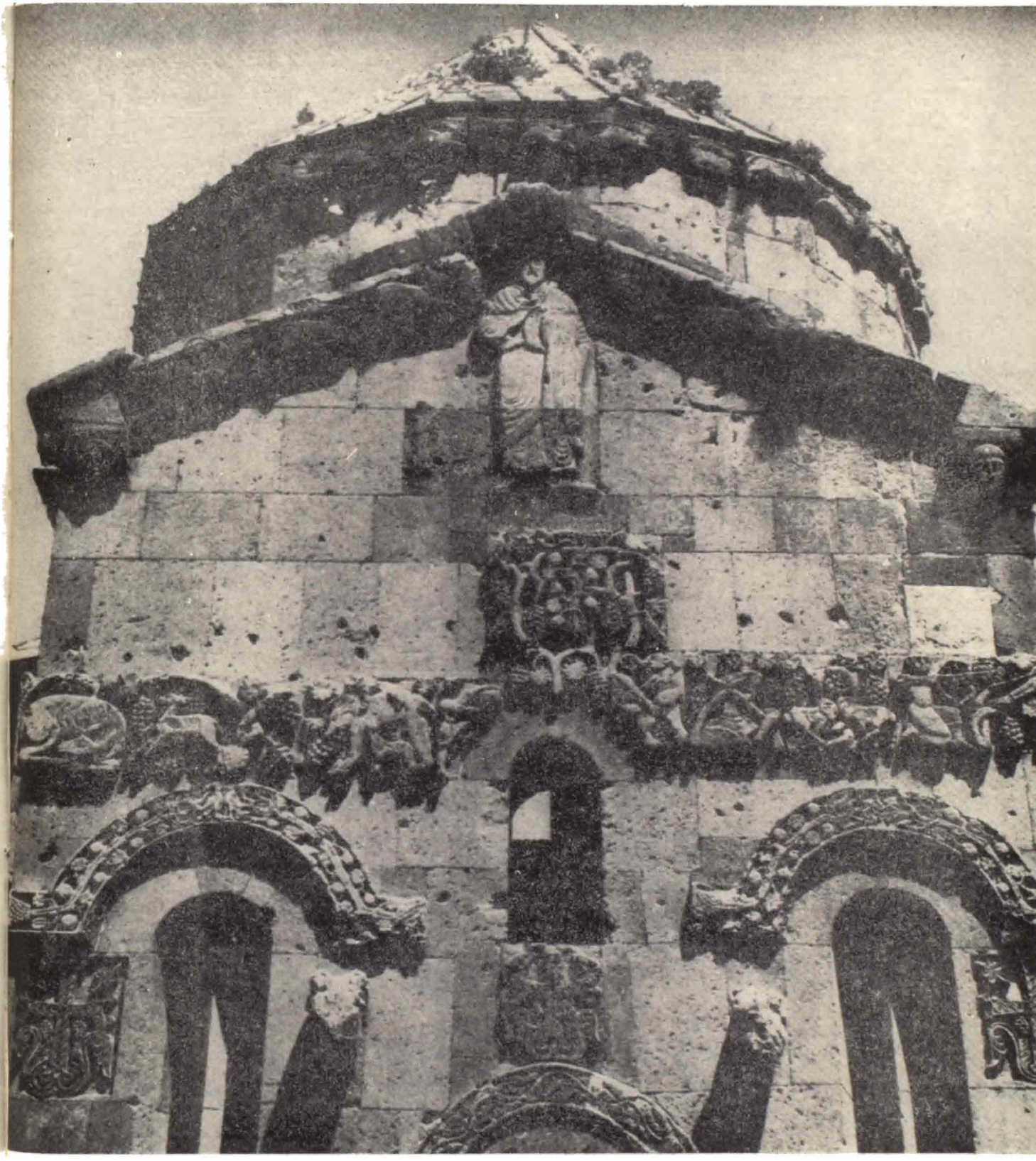


61. Արևելյան ճակատ. հերալդիկ կոմպոզիցիայի առյուծներից մեկը



62. Արևելյան ճակատ. Հովհաննես ավետարանիչի պատկերաքանդակը





Ա. Արևմտյան ճակատ. Մատթեոս ավետարանիչի պատկերաքանդակը

63. Հոռիսափիմ ճակատ. Մարկոս ավետարանիչի պատկերաքանդակը

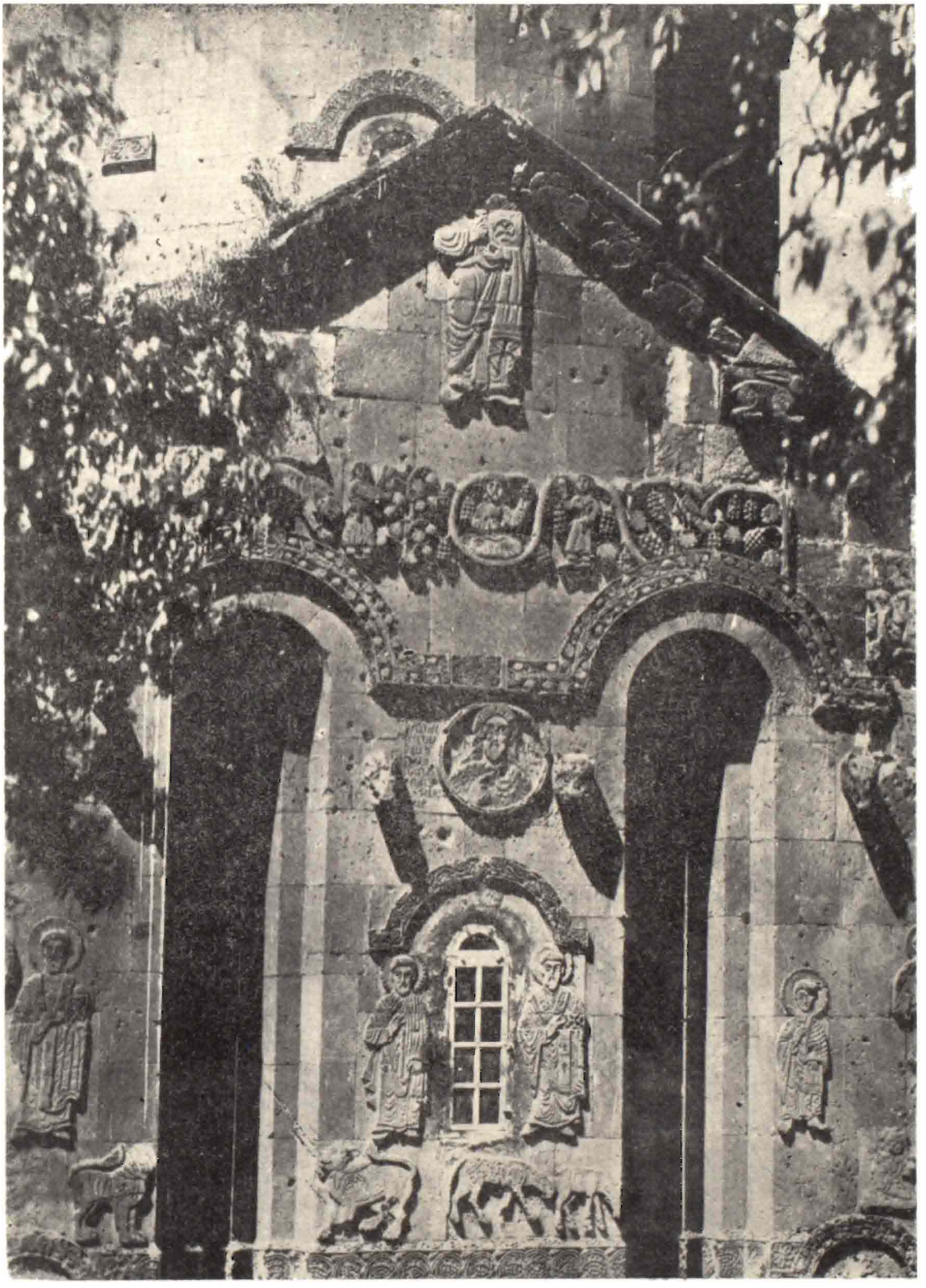


65. Հյուսիսային ճակատ. արևելյան հատված. սրբերի պատկերաքանդակներ



88. Հյուսիսային ճակատ. արևելյան հատված. սրբի դիմաքանդակ

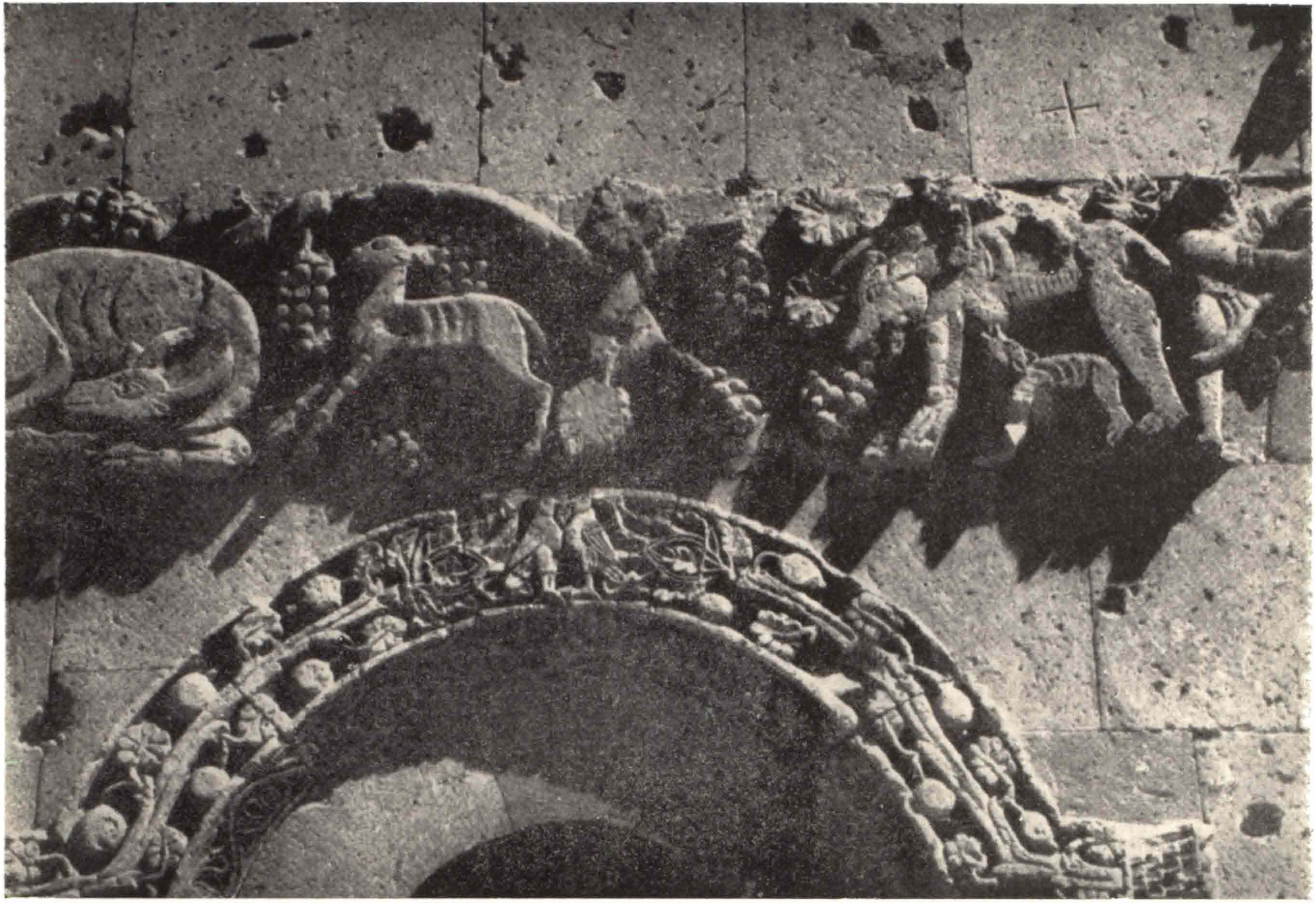




68. Արևելյան ճակատ. կենտրոնական հատված

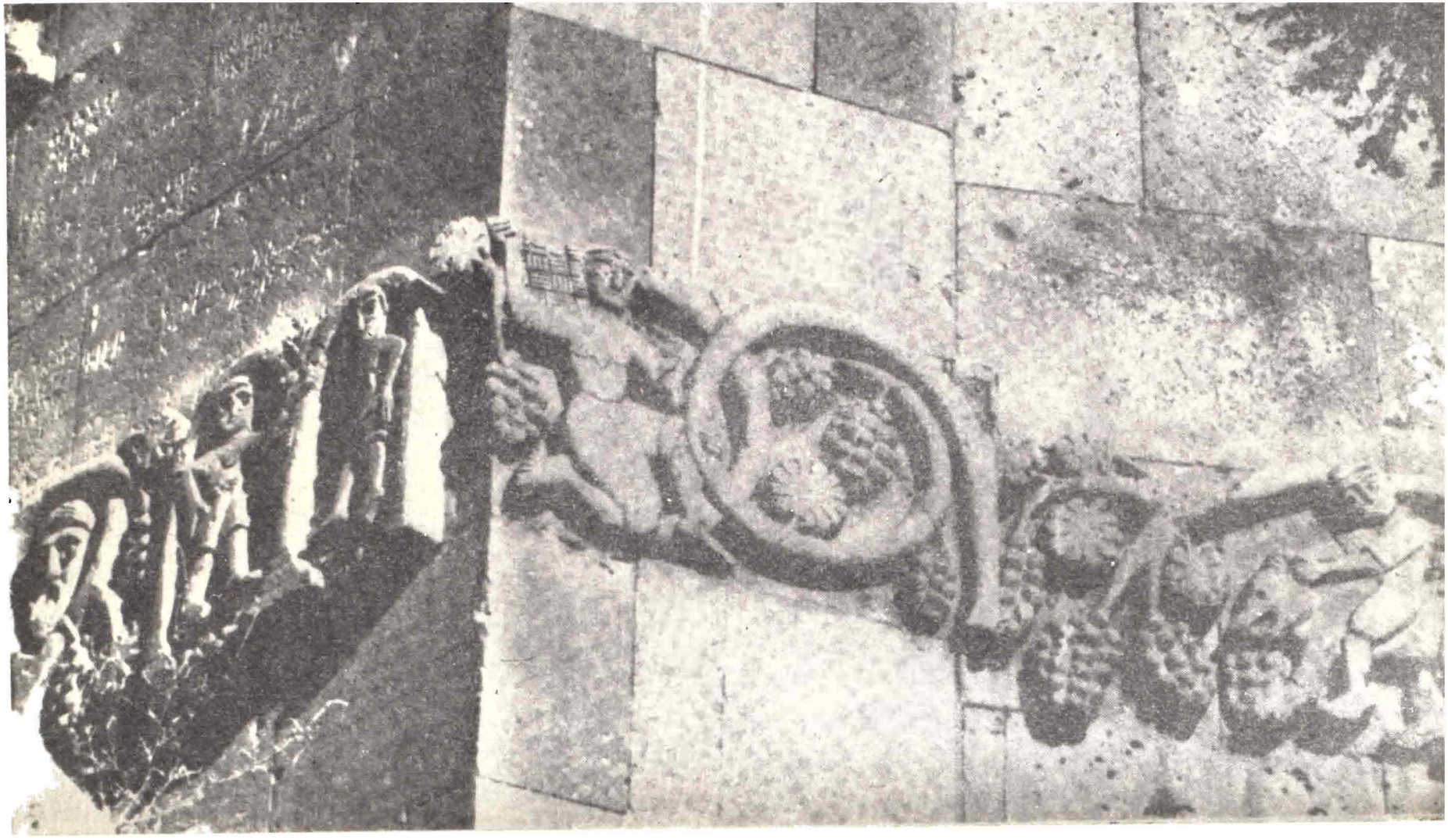


Աղտամարի. Վանական համալիրի. Խաչքար



71. Արևմտյան ճակատ. հյուսիսային հատված. որթագալար

Մոլոտովեկան. Գրիգոր Սկիտացի. Աստիճան Յակոբյան. 22



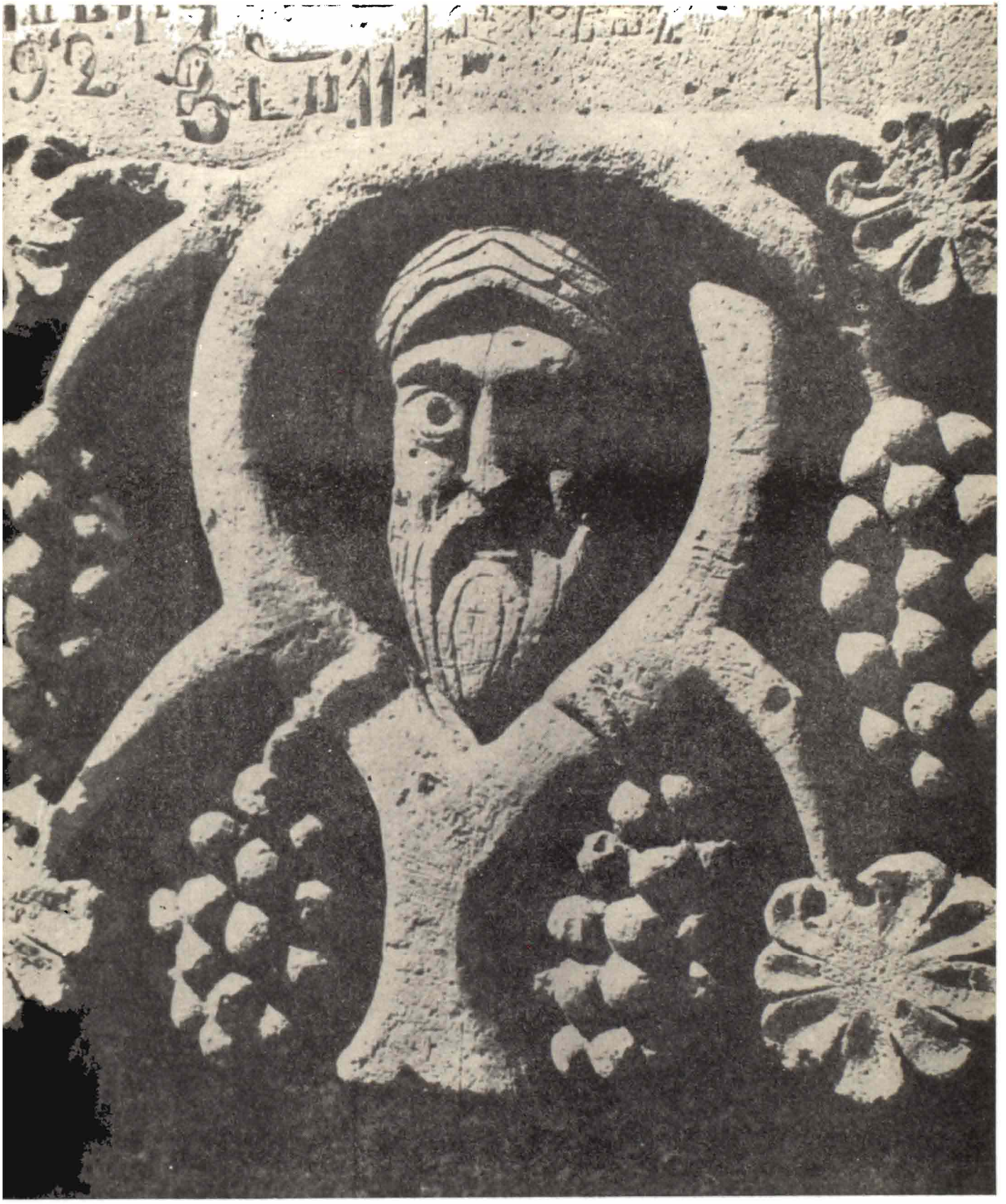
73. Հարավային ճակատ. որթագալար. հնձանը և բերքահավաքի տեսարան



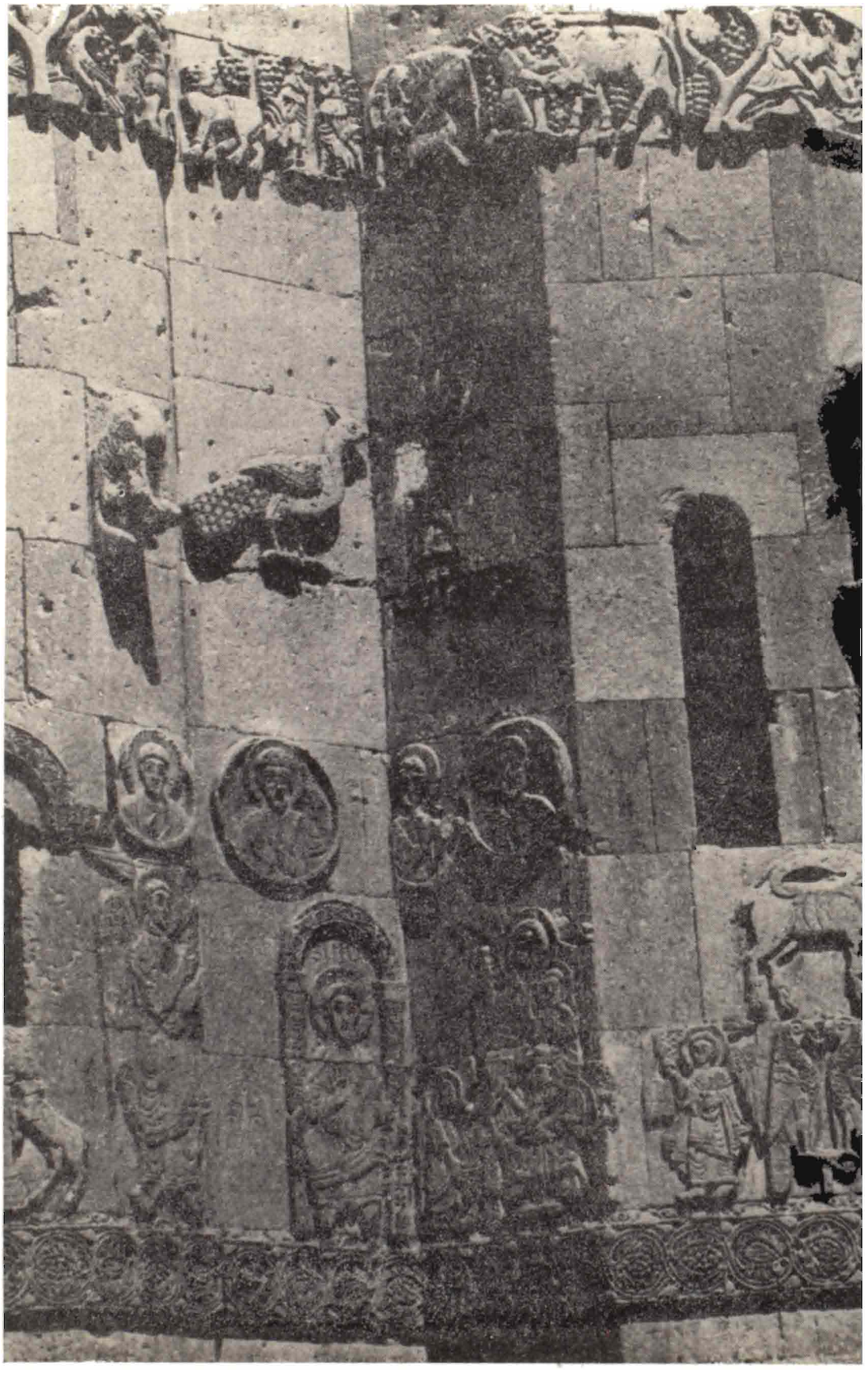
Հարավային ճակատ. ըմբշամարտի տեւարան



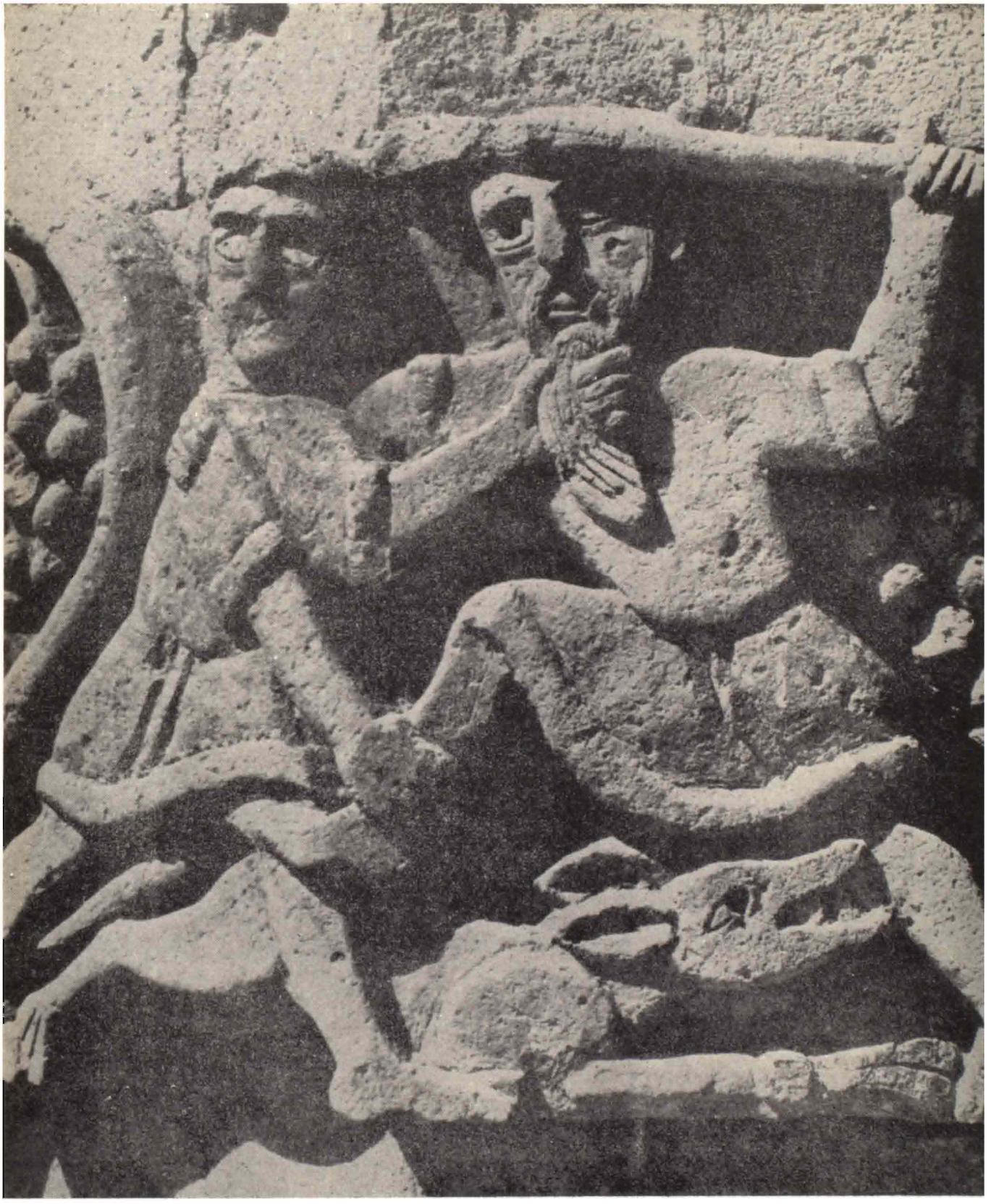
75. Հարավային ճակատ. որթատունկի հատված



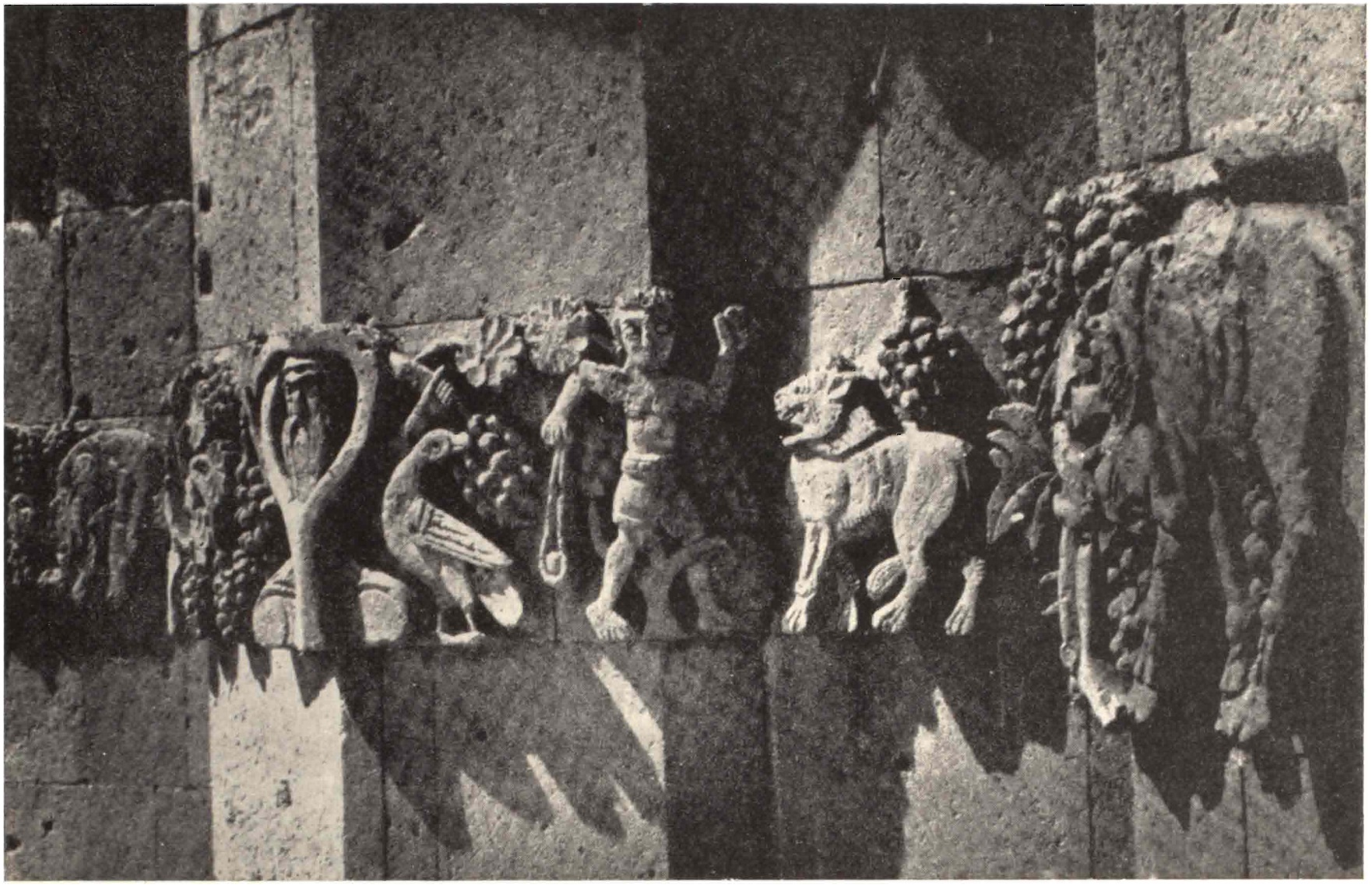
'8. Հարավային ճակատ. որթատունկի հատված



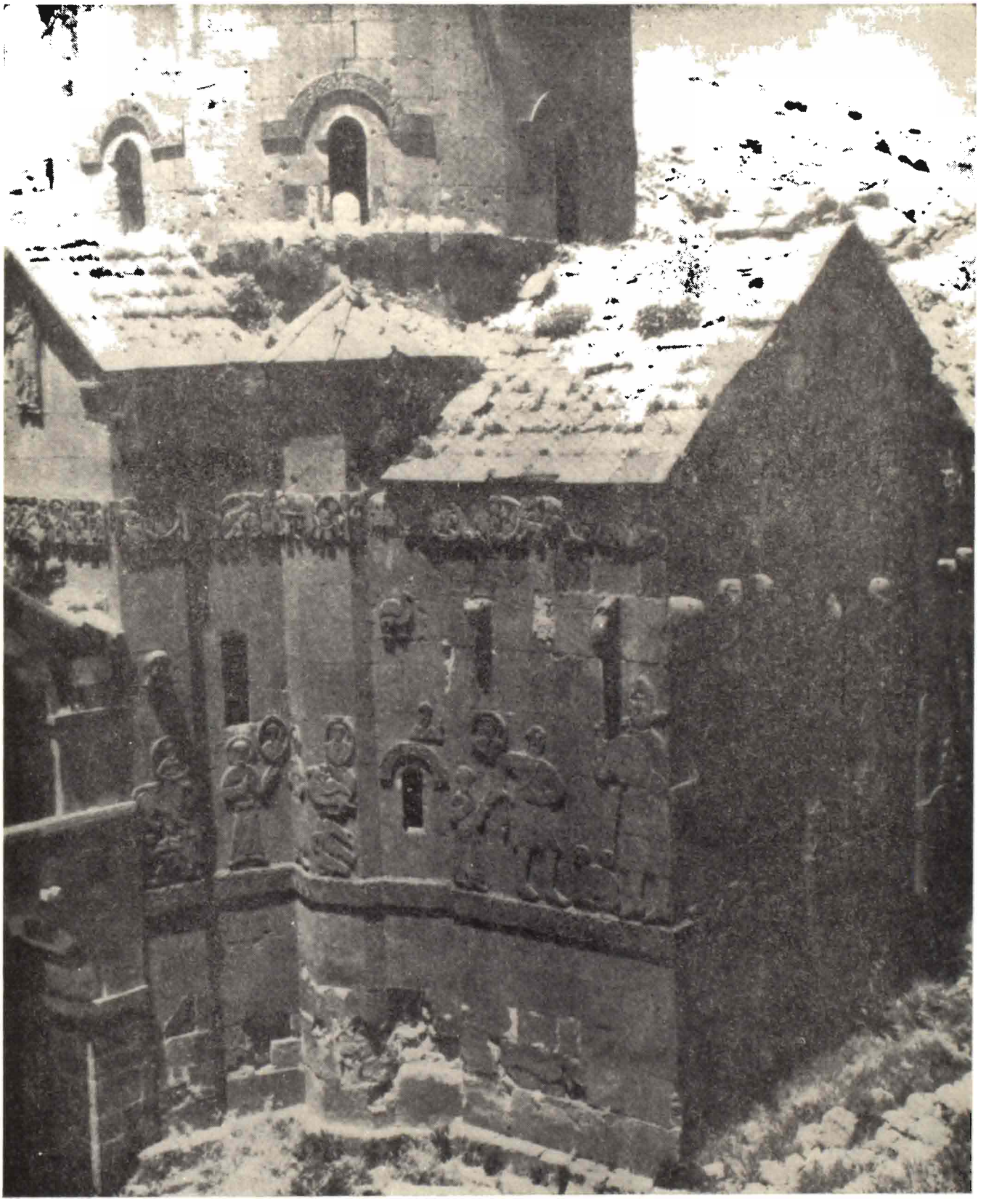
77. Հարսավայրի ճակատ. որթատունկի հատված



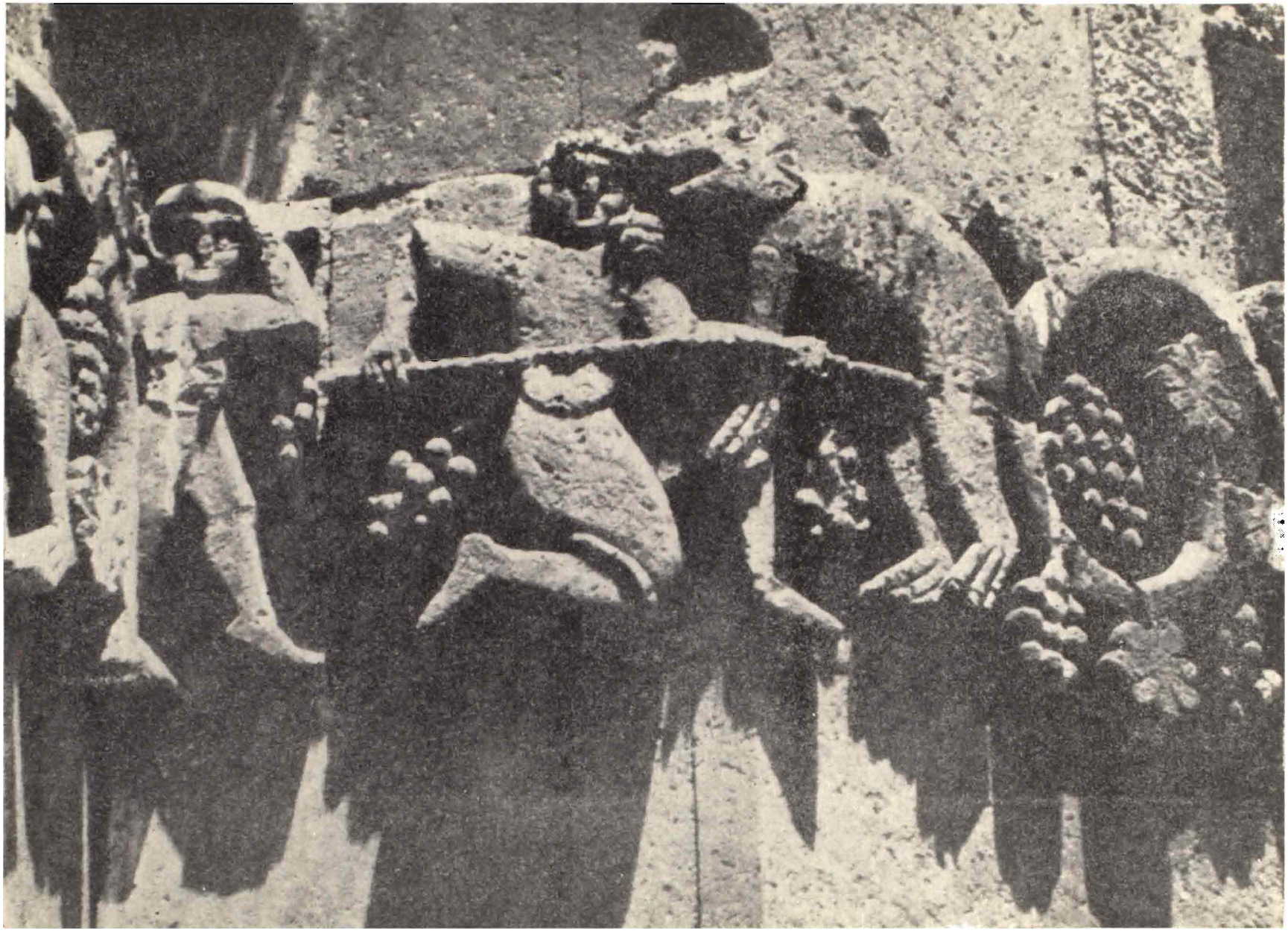
78. Հարավային ճակատ. որթատունկ. կովի տեսարան

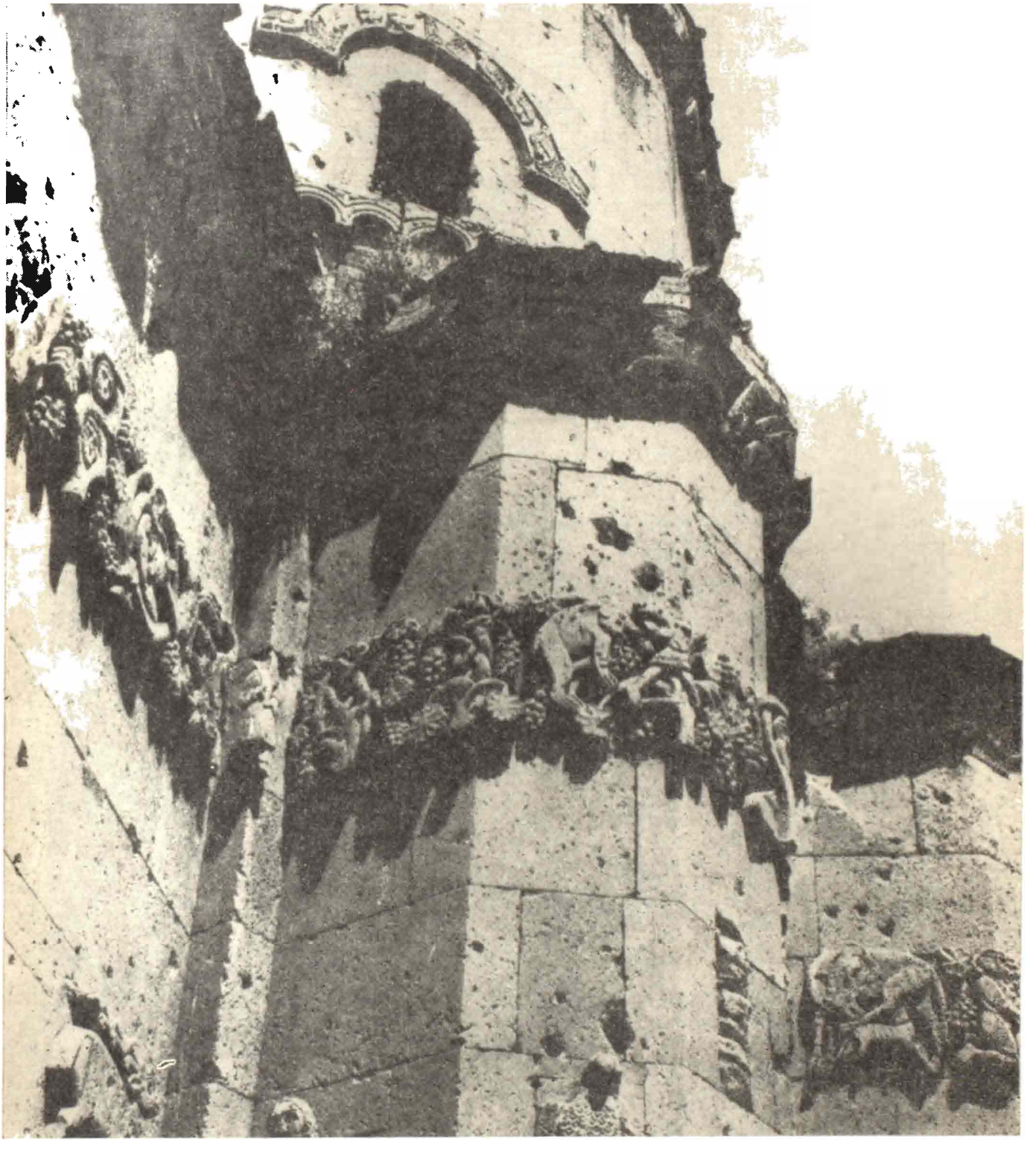


79. Հարավային ճակատ. որթատունկի արևմտյան հատված

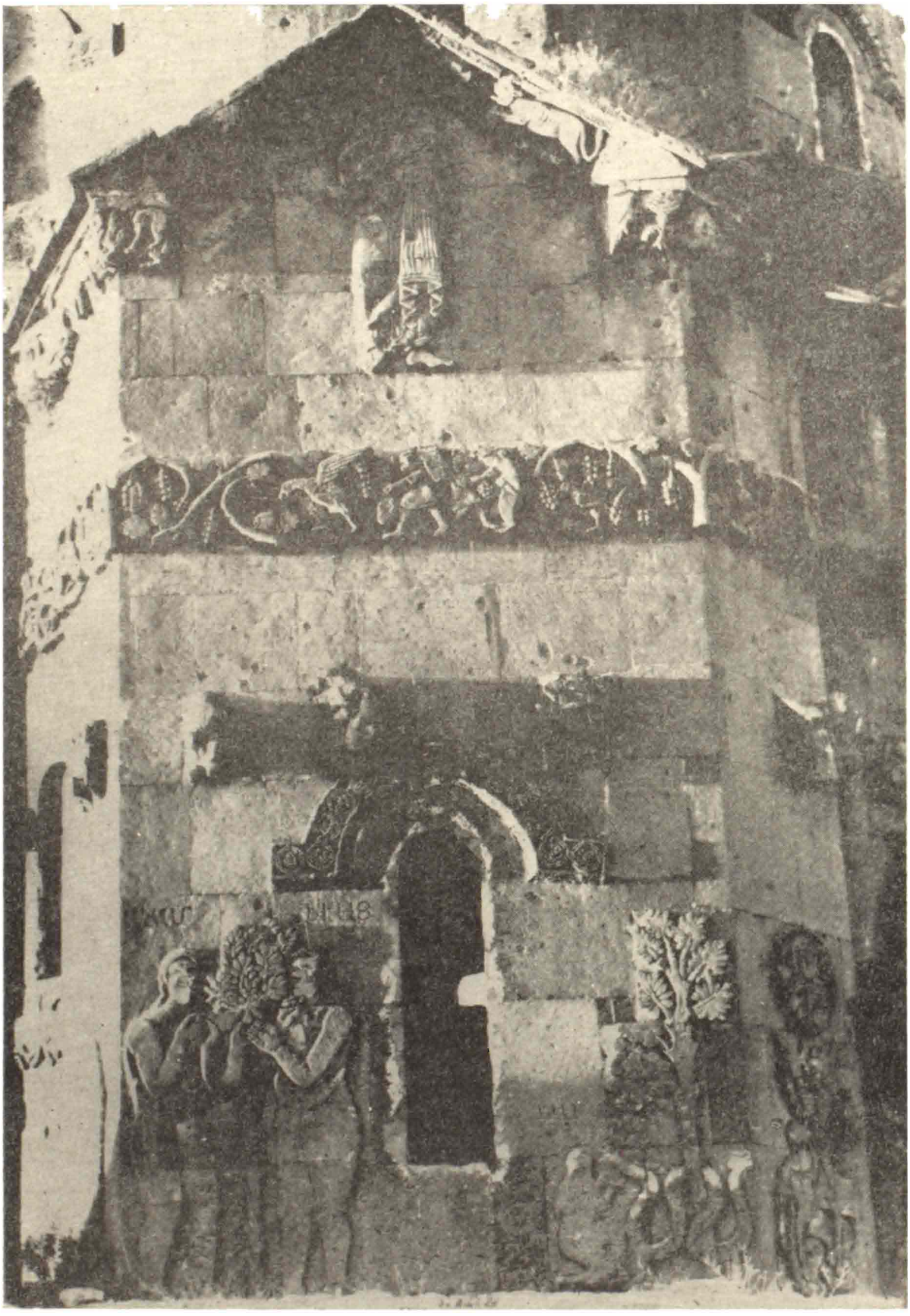


80. Տաճարը հարավ-արևելքից





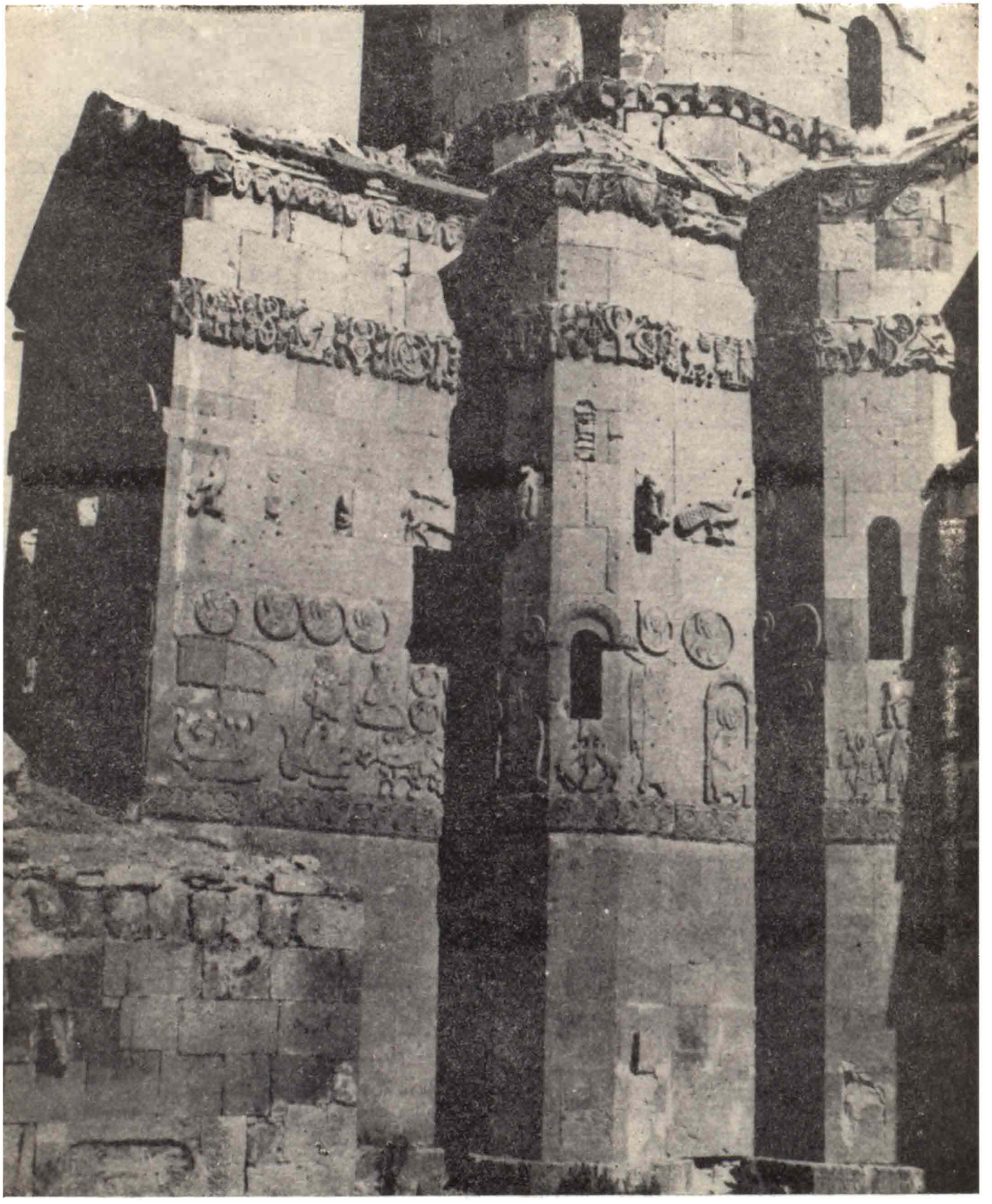
82. Հարավային ճակատ. որթատունկի գոտին բազմաճիտ ելուստի վրա



83. Հյուսիսային ճակատ. կենտրոնական հատված. որթատունկ



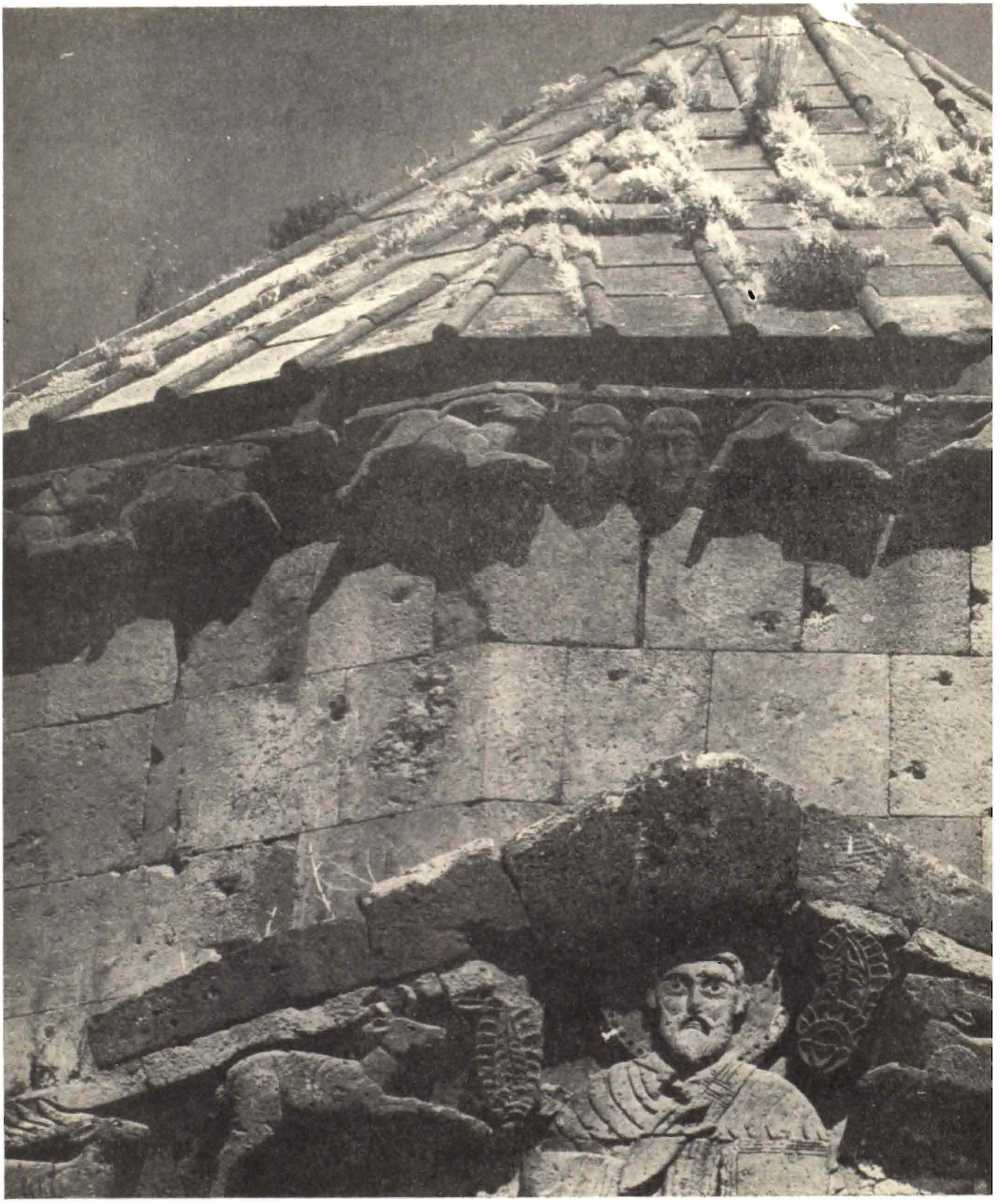
84. Հյուսիսային ճակատ. որթատունկ. հողի մշակման տեսարան



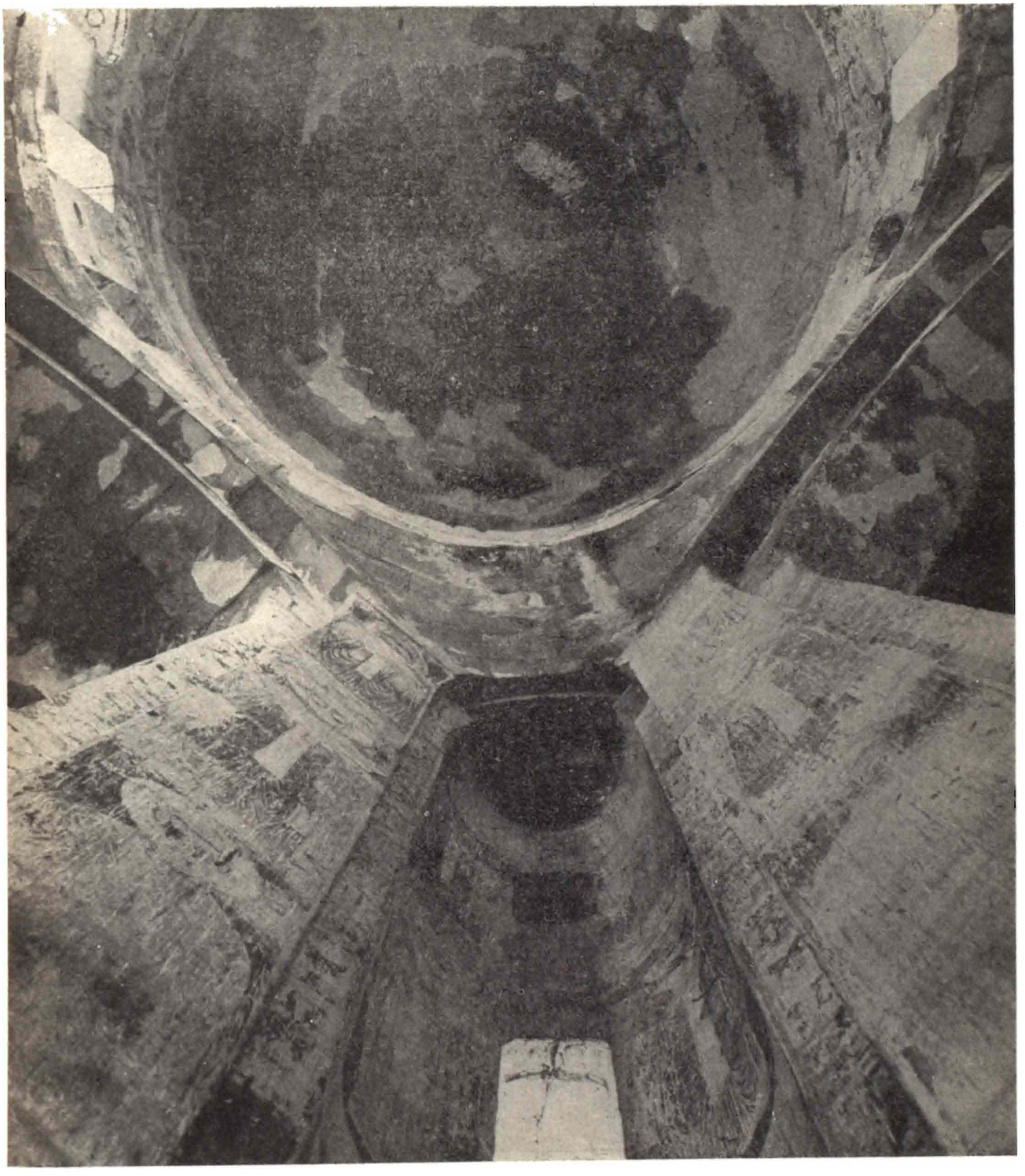
85. Հարավային ճակատ. արևմտյան մաս. «իշխաձնեղրի» գոտի



86. Հյուսիսային ճակատ. «իշխանների» գոտի. մարդու և ցուլի մենամարտի տեսարան



87. Տաճարի թմբուկի հատված. կենդանավազք քիվի վրա



88. Տաճարի ինտերիեր. գմբեթի տեսքը ներքևից



89. Արևելյան աբսիդ, առաքյալներ



90. Արևմտյան աբսիդ. մուտք Երուսաղեմ



91. Հյուսիսարևմտյան որմնամույթ. առաքյալի դիմանկար

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Ներածություն . 5

ՄԱՍՆ ԱՌԱՋԻՆ

ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ

Ազգամարի համալիրի կազմավորման նախադրյալները . 20
Աղթամարի պալատը . . . 22
Պալատական եկեղեցին . . 32

ՄԱՍՆ ԵՐԿՐՈՐԴ

ՔԱՆԴԱԿԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

Էլիսավոր գոտի 45
Դոտու պատկերագրական հորինվածքը . 45
Աշխարհիկ պատկերաքանդակներ . . 51
Փրկության և պայքարի թեմաներ . 76
Խորհրդանշանային բնույթի բարձրաքանդակներ . 88
Սրևեյան ճակատի հորինվածքը . . . 95
Սրբաքանդակներ 103

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

Պանպանիչ խորհրդաճշանների գոտի . . 107

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ

Որթատունկի գոտի 121

ԳԼՈՒԽ ՉՈՐՐՈՐԴ

Իշխանների և կենդանավազքի գոտիներ . . . 133
Տաճարի ինտերիերի մշակումը 144
Ամփոփում 149
Резюме 153
Summary 159
Ցանկեր 165
Список иллюстраций 170
List of illustrations 172
Աղյուսակարձեր 175

ՍՏԵՓԱՆ ԽԱՉԱՏՈՒՐԻ ՄՆԱՑԱԿԱՆՑԱՆ

ԱՂԹԱՄԱՐ

Հրատ. խմբագիրներ Ա. Հ. ՇԱՂԳԱՄՅԱՆ,
Վ. Վ. ԱՄԻՐԽԱՆՅԱՆ
Գեղ. խմբագիր Հ. Ն. ԳՈՐԾԱԿԱԼՅԱՆ
Տեխ. խմբագիր Հ. Մ. ՄԱՆՈՒՉԱՐՅԱՆ
Սրբագրիչ Ա. Լ. ՍԱՀԱԿՅԱՆ

ИБ № 569

Հանձնված է շարվածքի 12.05.1981 թ.։ Ստորագրված է տպագրության 4.04.1983 թ.։ ՎՖ 06780։ Չափը 84×108 1/16։ Թուղթ № 1։ Տառատեսակ՝ «գրքի սովորական», բարձր տպագրություն։ Պայմ. 18,48.+14,5=32,98 մամ., տպագր. 11,0 մամուլ։ Հրատ. հաշվարկ 26.67 մամուլ։ Տպաքանակ 5000։ Պատվեր 94։ Գինը 5 ռ. 05 կ.։
ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 375019, Երևան, մարշալ Բաղրամյանի փ., 24 գ։
Издательство АН АрмССР, 375019, Ереван, ул. Маршал Баграмян, 24 г.
ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչության տպարան, 378310, ք. Էջմիածին։
Типография Издательства АН Арм. ССР, 378310, г. Эчмиадзин.

5 п. 05 կոպ.

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱՅԻ
ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ

ԵՐԵՎԱՆ—1983