

Ստ. Մճացականցյան

„989 թ. ԷՋՄԻԱՇՆԻ ԱՎԵՏԱՐԱՆԻ“ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՆԵՐԻ
ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԻ ՇՈՒՐՋԸ

IX—X դարերի հայկական արվեստի պատմության մեջ առանձնահատուկ տեղ է զբաղում Սյունյաց դպրոցը։ Այս հարցում առավել կարևոր դերը պատկանում է Տաթևին և նրան հարույ մի շարք վանական կոմպլեքսներին, որտեղ աշխատող վարպետները ղդալի նվաճումների հասանք մանրանկարչության, ճարտարապետության, քանդակագործության և որմնանկարչության բնագավառներում։

Ահա այս կապակցությամբ է, որ մեր ուշադրությունը գրավում է Տաթևից 12 կմ. հեռավորության վրա գտնվող մի այլ վանական կոմպլեքս, որտեղ մի շարք տալանդավոր նկարիչներ, ինչպես պարզվում է, այժմ ստեղծեցին հայկական գրչության ամենանշանավոր գործերից մեկը՝ «989 թ. Էջմիածնի ավետարան»։ XI-րդ դարի կեսերին այստեղ բարձրացավ այն կառուցվածքը, որի պատկերաքանդակները առանձնակի տեղ պետք է գրավեն ամբողջ հայկական քանդակագործության պատմության մեջ։ Դա Բղեն գավառի Նորավանքն է։

Հուշարձանը գտնվում է Գորիսի շրջանի Բարձրավան գյուղից 5 կմ դեպի արևելք, իսկ կիրճերով շրջապատված մի փոքրիկ սարահարթի վրա։ Մաքրման մասնակի աշխատանքները, որ կատարվել են այստեղ, շատ հեռու են բավարար լինելուց, թեև նրանք արդեն տվել են որոշակի արդյունքներ՝ հայտնաբերվել են մի քանի բարձրաքանդակներ և հնագույն կառուցվածքի շինարարական արձանագրության մի մասը¹։

Այս արձանագրությունը, ինչպես իրավացիորեն նշում է Ս. Բարխուդարյանը,² հնարավորություն է տալիս վերջնականապես հշտելու Բղենո Նորավանքի տեղը։

Արձանագրությունից, որը գրված է սպիտակավուն կրաքարից տաշված որմնասյան խոյակի սալիկի վրա, պահպանվել է միայն հետևյալը՝

Նորաւանքից ձեռն ՏՆ Ստ /եփանոսի/։
ՅԶԴ։ միակրանք...

Ինչպես միանգամայն իրավացի կերպով նշում է Ս. Բարխուդարյանը, դրժվար չէ նկատել, որ հենց այս հուշարձանի մասին է հիշատակում Ստեփանոս Որբելյանը, որը «Վասն շինության Նորավանից որ ի գաւառին Բղենոյ» գլխում գրում է հետևյալը.

«Նրանելի սուրբ հօրն Գէորգեայ Էր հարազատ մանկիկ մի ի նոյն Սիսական տոհմէ Ստեփանոս անուն, զոր հատեալ յստենէ ծնողեացն նուիրեցին Աստուծոյ. և ևսուն յուսումն մանկութեան առ ոտս աստուածաբեալ ծերոց. որ և

¹ Ս. Բարխուդարյան, *Սյունիքի Բղեն գավառի Նորավանքը, 1948* (ձեռագիր)։

² Սարգսյան, *Բղենո Նորավանքը, «Էջմիածին», 1952, № 3, 4, 6*։

³ Ս. Բարխուդարյան, *Գորպուս հայկական արձանագրությունների, հատ. 2, Գորիսի և Սիսիանի շրջաններ, արձանագրություն № 91* (ձեռագիր)։

սնեալ զարդացաւ ամենայն կատարելութեամբ՝ ներքին մարդովն և արտաքին, զիտնականան և զործնականան. և կոչեցաւ յաստիճան քահանայութեան ի Տէր Յովհաննիսէ՝ Սիրենաց եպիսկոպոսէ։ Ապա ցանկացեալ այնուհետեւ աստուածային իմն զործոյ՝ կամեցաւ շինել եկեղեցի և հաստատել ի նմա տուն կրօնաւորաց և դասս պաշտօնէից. զի ուր դառաջնորդութիւն ստաւցի, զնասցէ նա ի զօրութիւնէ ի զօրութիւն և երեւեսցի Աստուծոյ և հրեշտակաց ի Սիրն։ Գնացեալ ապա ի թիկսնց կուսէ կատարոյ վանից. և գտեալ տեղի մի յոյժ գեղեցիկ և վայելուչ՝ ի մէջ երկու ձորաց ի վերայ հարթ ոստոյ միոյ, սկսանի շինել եկեղեցի օծանդակութեամբ Հրահատայ իշխանի. և կատարէ զնա, և այլ ևս փափիս և սրահս եկեղեցւոյն և բնակութիւն կրօնաւորաց... Եվ այսպէս պայծառացեցեալ ամենայն սպասուր և կարգաւ զվանսն յ385/936/ թուականին Հայոց...»¹։

Օրբելյանը հետո հիշատակում է, որ Ստեփանոսը մահանում է 970 թ., նրան հաջորդում են Հրահատը և ապա Քրիստափորը։ Այս հիշատակությունից հետո էլ նա գրում է.

«Բայց յետ սակաւուց և շինեցեալ եկեղեցի յոյժ գեղեցիկ յօրինուածօք, և ի դրանն կամարք զարմանալիք ի սքանչելի ճարտարաց յարմարեալք մեծամեծ վիմօք և խարսխաւոր սեւմբք ի հայր Գէորգեայ և ի Յովհաննիսէ՝ քահանայէ»²։

Բարխուդարյանը նշում է, որ և՛ արձանագրության մեջ, և՛ Օրբելյանի մոտ խոսվում է միևնույն անձնավորության և նույն հուշարձանի մասին։

Հուշարձանի զարդն են կազմում նրա մինչև այժմ հայտնի 8 բարձրաքանդակները, որոնց կոմպոզիցիոն ձևերը անվիճելիորեն խոսում են այն որոշակի աղերսի մասին, որը կա վերջինների և հայկական մանրանկարչության 10—11-րդ դարերի հանրահայտ դործերի միջև։ Որ այդ ոճական ընդհանրությունը պատահական երևույթ չէ և իրոք այստեղ եղել է նաև հայկական գրչության արվեստի և մանրանկարչության նշանավոր կենտրոն, վկայում է այն հանգամանքը, որ հենց այստեղ էլ գրվել ու նկարազարդվել է հայկական միջնադարյան ամենանշանավոր ձեռագրերից մեկը՝ «989 թ. էջմիածնի ավետարանը»։ Այս բանում համոզվելու համար բավական է համեմատել միմյանց հետ հուշարձանի շինարարական արձանագրությունը, ձեռագրի հիշատակարանը և Օրբելյանի վերը բերած վկայությունը։

Ձեռագրի հիշատակարանում կարդում ենք հետևյալը.

«...թողեալ զհայրենական շքեղաշքութիւնն... զնացից կենաց պողոտային, և զանդուզս ի վերին սիովն. զանուանեալ Նօրավանս. հիմնարկեալ ի սմա զվկայարան նոյն անուն իւր սրբոյ նախալկայի՛ն։ Ստեփաննոսի։ Իսկ ես յետին և ամենանուստ Ստեփաննոս մոլորական կրանաւոր և անարժան քահանայ նորին աշակերտ և եղբարորդի. ոչ ըստ նորին արինակի... ցանկացայ գրել զվսեմափայլ շորեք ծեղկան զհոգեբուղիս տառս սրբոց ավետարանչացս... և արդ մի ոք իշխեսցէ ի բանէն աստուծոյ հեռաց (ուց) անել զսա իւրք պատճառանաւք ի նորավանից սուրբ եկեղեցւոյս...»

Եւ զսա լիցին հանապաղ բնթերցեալ ի սուրբ եկեղեցւոջս, զի յստոյդ ի հին յարինակաց զրեցաւ նոյն անէծքդ կացցէ ի վերայ այնոցիկ ոյք անփոյթ

¹ Ստեփանոս Օրբելյան, Պատմություն նահանգին Սիսական, Երաբեալ, Թիֆլիս, 1911, էջ 245—246։

² Նույն տեղում։

առնեն զհամայնալս առ յինչն: Եվ գրեցաւ յամի թուոյ հայազանց: ՆԱԸ: ...Տե-
սոն Ստեփաննոսի է սուրբ աւետարանս Հովհաննէս գրեցի յիշեցէք»¹:

Դժվար չէ նկատել, որ և՛ արձանագրութեան մեջ, և՛ ձեռագրի հիշատակա-
րանում, և՛ Ստեփանոս Օրբելյանի մոտ խոսվում է նույն հուշարձանի և նույն
Ստեփանոսի մասին: Այսպես.

Առձանագրութիւն՝ 935 թվականին Ստեփանոսը կառուցում է նորավանքը:

Հիշատակաւն՝ Ստեփանոսը հիմնարկում է նորավանքը: Նույն նորավանքի
քահանա Ստեփանոսը, առաջինի եղբորորդին, 989 թվականին գրել
է տալիս սույն ավետարանը:

Ստեփանոս Օրբելյան՝ 936 թվականին Ստեփանոսը հիմնարկում է նորավանքը:

Այսպիսով, ակնհայտ է դառնում, որ հայկական գրչութեան արվեստի ամե-
նանշանավոր հուշարձաններից մեկը գրվել է Սյունիքի Բղեն դավառի նորա-
վանքում, որը դրանից հետո էլ շարունակել է մնալ որպես հայկական արվեստի
նշանավոր կենտրոն առնվազն մինչև 11-րդ դարի 60-ական թվականները, երբ
կառուցվել էր վերը նշված հիանալի կոթողը և քանդակվել նրա բարձրաքան-
դակները:

Ձեռագրի գրչության վայրի ճշտումը էական նշանակություն ունի ոչ միայն
տվյալ հուշարձանի պատմության համար, այլև այն պատճառով, որ դա հնա-
րավորություն կտա հետազոտում ևս ավելի կոնկրետ շրջանակներում ձեռնար-
կելու նրա մանրանկարների ուսումնասիրությանը, և գտնելու այն սկզբնաղ-
բյուրները, որոնք հիմք են հանդիսացել վերջիններիս ստեղծման համար: Մյուս
կողմից, մասնականացման օգուտը, որը ստեղծել է այսպիսի մի գործ,
չէր կարող անհետ կորչել և այժմ, երբ հայտնի է դառնում նրա տեղը, որոշակի
կերպով հեշտանում է նույն կուլտուրական շրջանին պատկանող այլ հուշար-
ձանների հայտնաբերումը:

«Էջմիածնի ավետարանը» պատկանում է հայկական մանրանկարչության
այն եղակի օրինակների թվին, որոնք ունեն համաշխարհային համարում:
Նրան առանձնակի անդրադարձել են գրչության արվեստի այնպիսի նշանա-
վոր ուսումնասիրողներ, ինչպիսիք են՝ Ա. Ուվարովը², Հ. Ստրժիգովսկին³,
Սիրարի Տեր-Նիսիսյանը⁴, Կ. Վելցմանը⁵, Ֆ. Մակլերը⁶, Լ. Դուտովան⁷ և
Ռ. Դրամբյանը⁸:

Առաջին մոնոգրաֆիկ ուսումնասիրությունը պատկանում է Ստրժիգովս-
կուն, որը մանրամասն քննարկելով ձեռագրի մանրանկարները, գալիս է

¹ Հ. Ստրժիգովսկի, *Էջմիածնի ավետարանը, Վիեննա, 1892, էջ 17*:

² А. С. Уваров, «Эчмиадзинская библиотека», Труды V арх. съезда, Мос-
ква, 1887.

³ J. Strzygowsky, «Das Etschmiadzin Evangeliar», Byzantinische Denkmäler- 1891.

⁴ Strarpe Der-Nersessian, The date of the initiale Minatures of the Etchmiad-
zine gospel, Chicago, 1933.

⁵ K. Welzmann, Die armenische Buchmalerei, des X und beginnenden XI jahrhun-
derte, Bamberg, 1933.

⁶ F. Macler, L'Evangele armenien, Edition phototypique du manuscripts no 229
de la bibliotheque d'Etchmiadzin, Paris, 1920.

⁷ Л. А. Дурнова, Древние фрески Армении, Очерки по истории искусства Ар-
мении, М.-Л., 1939.

⁸ Р. Г. Дрампян, Изучение армянской средневековой живописи, «Известия» АН
Армянской ССР (общест. науки), 1946, № 5.

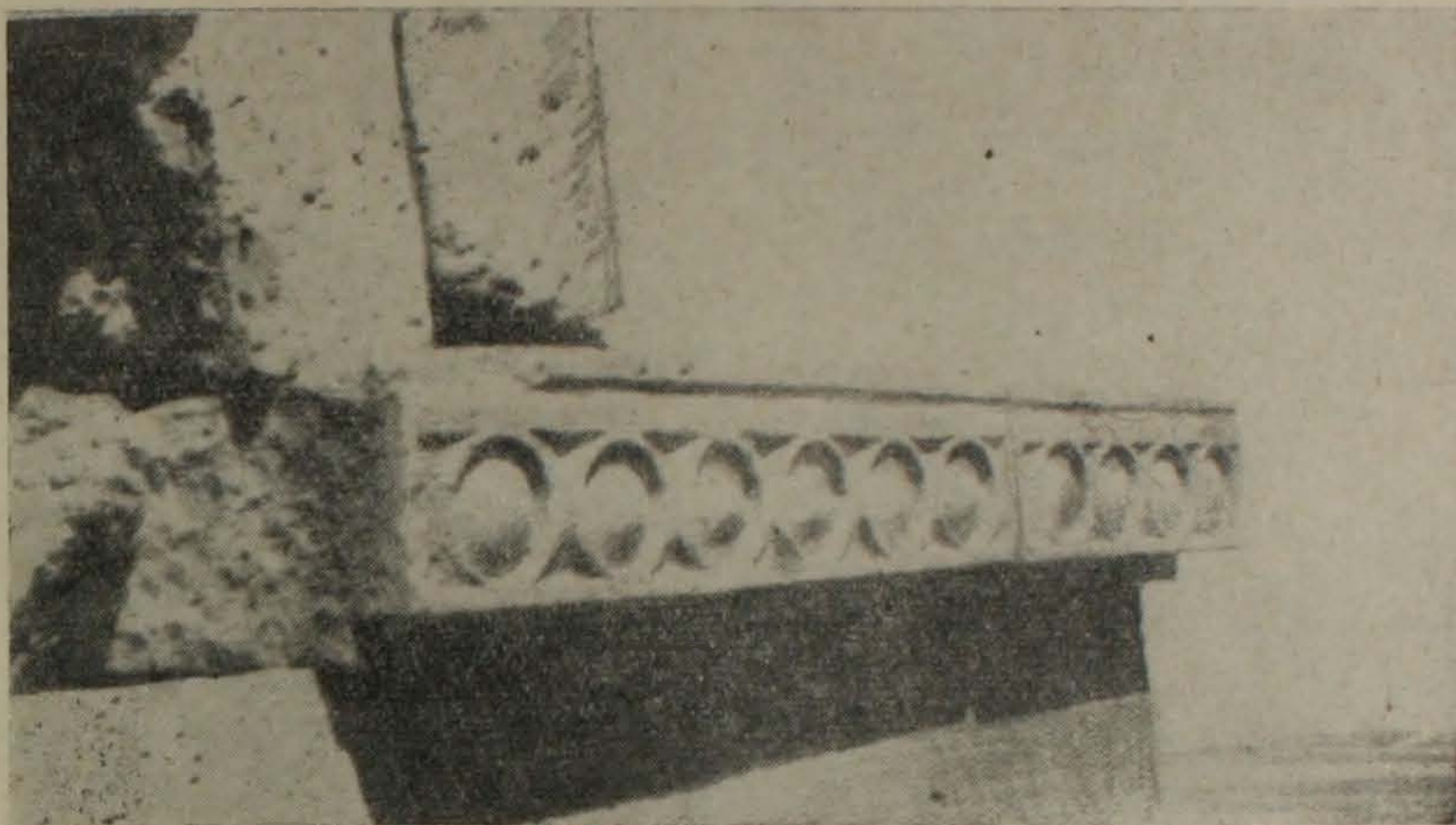
այն եզրակացության, որ հայկական արվեստի դործեր են միայն տեքստի մեջ եղած արիմիտիվ նկարները, իսկ սկզբի և վերջի մանրանկարները ոչ այլ ինչ են, քան 6-րդ դարի սիրիական դործեր:

Այս կարծիքի դեմ 1933 թ. միմյանցից անկախ արտահայտվեցին և՛ Կ. Վեյցմանը, և՛ Սիրարբի Տեր-Ներսիսյանը: Վերջինս այս հարցին նվիրեց մի առանձին աշխատություն, որտեղ մանրամասն վերլուծելով ձեռագրի սկզբի մանրանկարները և համեմատելով նրանց նույն էպոխային՝ 10—11 դարերին պատկանող մի քանի այլ ձեռագրերի մանրանկարների հետ, ժխտում է Ստրժիգովսկու դրույթները և ցույց տալիս ուսումնասիրվող մանրանկարների որոշակի կապը 10—11-րդ դարի հայկական մանրանկարչության արվեստի հետ:

Սակայն, հարցը այստեղ բարդանում է ֆրանսիզ, որ «էքմիաժնի ավետարանը» պատկանում է ամենավաղ ձեռագրերի թվին, ընդ որում, միաժամանակ հայտնի է, որ 5—7-րդ դարերից մեղ չի հասել և ոչ մի ամբողջական ձեռագիր: Այս պայմաններում 10—11-րդ դարերի մանրանկարների ստեղծման նախադրյալների որոշման ժամանակ մեր կարծիքով, առանձնահատուկ ուշադրություն պետք է արժանանան 5—7-րդ դարերի բազմաթիվ հուշարձանների վրա հանդիպող սյուժետային բարձրաքանդակները, որոնց զուգահեռ ուսումնասիրությունը նույն էպոխայի ճարտարապետության մեջ հանդիպող դարդաքանդակների մոտիվների հետ, շատ էական նյութ կարող է տալ մեղ հետաքրքրող հափցների լուծման համար:

Դառնաք այժմ ձեռագրի սկզբնական մասի մանրանկարներին: Ինչպես վերը նշվեց, այստեղ բոլոր խորաններն էլ աչքի են ընկնում իրենց արխիտեկտոնիկայով, և կարծես թե կրկնում են իրական, ռեալ համաչափություններ ունեցող կամարաշարքեր: Թեև բոլոր դեպքերումն էլ կրող էլեմենտները մարմարյա սյուներ են, կորնթական «կանոնիկ» տիպի խոյակներով, որոնցից մեզ չի հասել և ոչ մի օրինակ, այդ մեղ չպետք է զարմացնի, թեկուղ հենց այն պատճառով, որ Գառնիի հեթանոսական տաճարի անտիկ ձևերի առկայության պայմաններում, նշված ճարտարապետական ձևը ոչ մի դիսոնանս չէր ներկայացնի հելլենիստական շրջանի հայկական կուլտուրայի հուշարձանների շարքում:

Հելլենիստական շրջանից մեղ են հասել այնքան սակավաթիվ հուշարձաններ, որ կործանական խոչանչների բացակայություներ մեղ բնավ անսպասելի չէ: Ավելին, այն հանդամանքը, որ 5—7-րդ դարերի մի շարք հուշարձաններում հանդիպում են խոյակներ, որոնք որոշակի կերպով առնչվում են կորնթական տիպի խոյակների հետ, ինքնին արդեն վկայում է, որ հելլենիստական շրջանի հայկական հուշարձաններում, հոնիական տիպի խոյակների հետ միասին անշուշտ եղել են նաև կորնթական խոյակներ: Այդ կառուցվածքներից անհրաժեշտ է նշել Երևուքի, Տեկորի խոյակները, որոնց ընդհանուր ծավալային լուծման մեջ դժվար չէ նկատել կորնթական խոյակների կոմպոզիցիոն սկզբունքները: Բացի այդ, կորնթական խոյակի ձևերին որոշ չափով մոտենում են նաև ինչպես Աղուդիի մահարձանի կենտրոնական սյան, այնպես էլ Թալինի կաթողիկեի կողային արսիդների որմնասյուների խոյակները, որտեղ վոլյուտաները ոչ թե միանում են մի հորիզոնական սլաքանահյուսով, ինչպես հոնիական «կանոնիկ» խոյակներում, այլ լիովին առանձին են, և դուրս են գալիս խոյակի ներքևի մասից, մի հանդամանք, որը զգալիորեն մոտեցնում է նրանց կորնթական խոյակի ձևերին:



Նկ. 1. Լճապատ. Սկավառակներով մշակված քիվ:

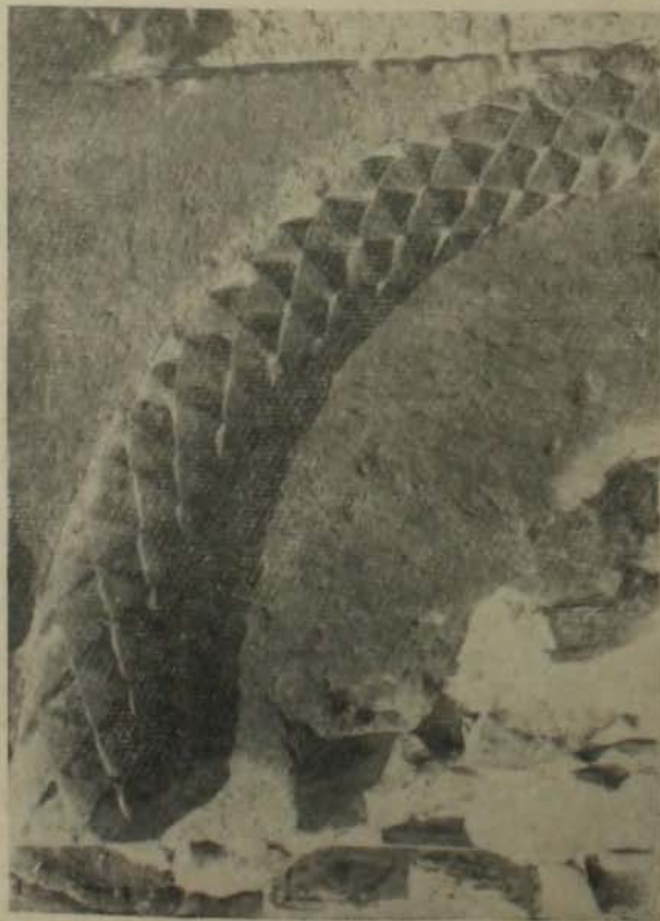


Նկ. 2. 989 թ. Էջմիածնի ավետարան
Քրիստոսը ավետարանիչների հետ

Որոշակի հետաքրքրություն են ներկայացնում կամարաղեղների մշակման ձևերը: Այսպես օրինակ, սկավառակներով դարդարված կամարաղեղի մոտիվը, որը հանդիպում է ձևագրի խորաններից մեկում, տեսնում ենք նաև Պտղնիում, որտեղ շրջանագծերի մեջ մեկ դեպքում քանդակված են սրբապատկերներ, իսկ մյուս դեպքում՝ թռչուններ: Սկավառակների ութթիկ դասավորության այս մոտիվը հայտնի է նաև 7-րդ դարի կառուցվածքների քիվերում (Հմպատ, Կոշնկ. № 1) և նրան ըստ էության ընդհուպ մոտենում են հայկական վաղ շրջանի ճարտարասկզբության մեջ այնքան տարածված կամարաշար երեսակալները:

Երիտասարդ Քրիստոսին պատկերող խորանի ծիածանագույն կամարի շեղանկյուն մանրամասների դասավորությունը (նկ. 2) փաստորեն կրկնում է Զվարթնոցի շրջանաձև լուսամուտների երեսակալների վրա լայնորեն օգտագործված մոտիվները, միայն այն տարբերությամբ, որ եթե Զվարթնոցում նշված շեղանկյունները դասավորված են երեսակալի ընդերկայնական առանցքի ուղղությամբ, այստեղ նրանք դասավորված են նույն առանցքին ուղղահայաց (նկ. 3):

Ավետարանիչներին պատկերող հաջորդ երկու խորանների կամարաշեղանների ձևերը (նկ. 4) նույնպես ամենասերտ կապ ունեն անտիկ մոտիվների հետ, և համարյա թե նույնությամբ հանդիպում են և՛ Հոռոմոսում, և՛ Ցախաքարում,



Նկ. 3. Զվարթնոց. Շրջագծային լուսամուտների երեսակալներից մեկը

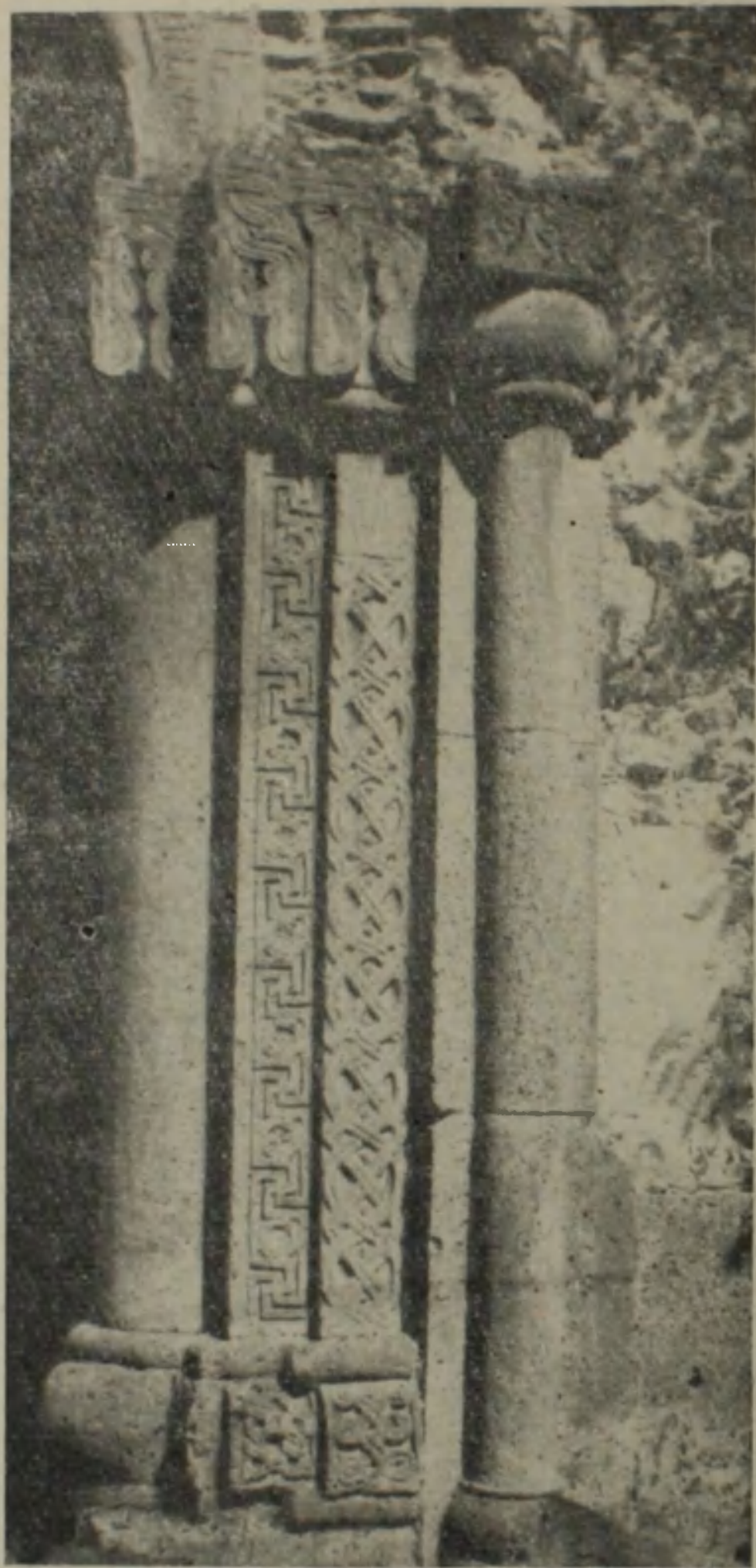
և նույն նորավանքում (նկ. 5): Տեմպլետտոյի քիվի մոտիվները (նկ. 6) ուղղակի կրկնում են 7-րդ դարի հաճախ հանդիպող ձևերը և շատ մոտ են Բաղինի տաճարի արևմտյան ճակատի լուսամուտներից մեկի երեսակալի զարդաքանդակներին (նկ. 7): Որոշակի ընդհանրություն կարելի է նկատել նաև տիմպանների ձևավորման մեջ: Բոլոր չորս խորաններում էլ տիմպանի կենտրոնում դասավորված է խաչը, մի կոմպոզիցիա, որը այնքան լայն տարածում ուներ 7-րդ դարում (Օձուն, Մաստարա, Զորավար և այլն): Ուշագրավ է, որ շրջագծի մեջ առնված թևերը չեն լայնանում դեպի դուրս, ինչպես ընդունված էր և՛ 7-րդ դարում, և՛ նրանից հետո, այլ մինչև վերջ գնում են զուգահեռ: Այդպիսի կոմպոզիցիան, ճիշտ է, հազվագեպ է հանդիպում նույնիսկ 5—7-րդ դարերում, սակայն հենց համանման մի խաչ, նույնպես առնված շրջանագծի մեջ, տեսնում ենք նորավանքից ոչ շատ հեռու գտնվող Աղուդիի հայտնի մահարձանում:



Նկ. 4. 989 թ. Էջմիածնի ավետարան, ավետարանիչներ

Նրիտասարգ Քրիստոսին պատկերող խորանում շրջագծի մեջ առնված խաչը ցույց է տրված ծաղկած վիճակում, ընդ որում, նրա ներքևի կողմից դեպի կողք և դեպի վեր բարձրանում են բուսական ճոխ ելուստներ՝ մի մոտիվ, որը այնքան տարածված էր 7-րդ դարի հայկական զարդարվեստում:

Նույնպես հնագույն ձևերի հետ է կապվում աղավնիների պատկերումը խաչի երկու կողմերում, որը հանդիպում է արևն ալնպիսի հնագույն հուշարձանում, ինչպիսին է Աղցը: Նույնը կարելի է ասել նաև տիմպանների վրա արված փոքր տրամագծի կամարների մասին, որոնք ոչ այլ ինչ են, քան 6—7-րդ դարերում լավ հայտնի լյունետների (Ավան, Զվարթնոց) յուրահատուկ վերափոխումը:



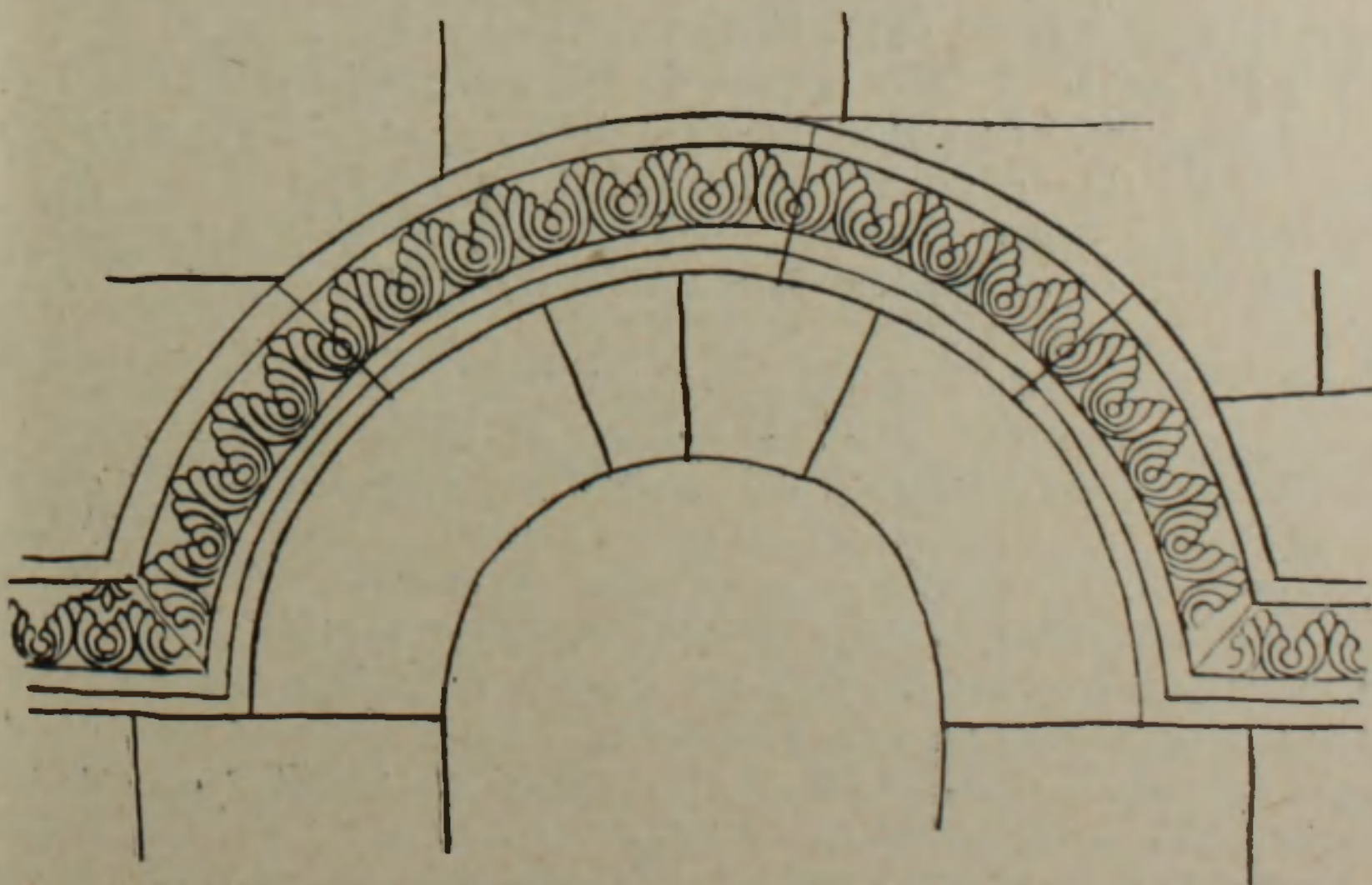
Նկ. 5. Եղենո Նորավանք.
Արևմտյան ճակատի հարավային որմնասյունը

Քրիստոսին պատկերող խորանում այդ կամարի մեջ տեղավորված է «խխունջ»՝ մի ձև; լավ հայտնի 5—6-րդ դարերի գործ հսկայական Սրուսա-
ղեմի հայկական խճանկարից: Մյուս կողմից, նույն այս մոտիվը ընդհուպ մո-
տենում է 7-րդ դարի հայկական ճարտարապետության մեջ լայն տարածում
ստացած ճաճանչավոր տրոմպաների ձևերին (Հռիփսիմե,¹ Պեմզաշեն, Բալին) և
հիշեցնում է արևի ժամացույցների հանրահայտ կոմպոզիցիաները:

¹ Նշենք, որ Հռիփսիմեի գմբեթի ներսի կոմպոզիցիան ոչ թե X, այլ VII դարի
գործ է:



Նկ. 6. 989 թ. Էջմիածնի ավետարան, Տեմպլիկետո



Նկ. 7. Թալին. մեծ տաճարի արևմտյան ճակատի լուսամուտի երեսակալը

Հնավանդ մոտիվների հետ են առնչվում և՛ այդ կամարիկների արխիվոլտները (Ֆկ. № 2), որոնց առկորած պարանիս ձևը դարձյալ տեսնում ենք 6—9-րդ դարերին պատկանող մի շարք հուշարձաններում (Ավան, Տաթև և այլն), և՛ նրանց երկու կողմերում դասավորված զարդաձևերը, որոնք ուղղակի անալոգիաներ ունեն 5—7-րդ դարերի հուշարձաններում (նկ. 8)։



Նկ. 8. V—VII դարերում հանդիպող զարդամոտիվներ.
1. Պաղնի. 2. Թալին, կաթողիկե. 3. Թալին, սաելա. 4. Թալին, ստելա.
5. 6. Զվարթնոց

Համանման սերտ կապ 5—7-րդ դարերի ձևերի հետ նկատում ենք սկզբնական մասի սյուժետային մանրանկարներում։ Այսպես օրինակ, զահի վրա նստած Քրիստոսի և նրա երկու կողմերում կանգնած ավետարանիչների կոմպոզիցիան հանդիպում է արդեն Մրենի արևմտյան դռան բարավորի վրա։ Ուշագրավ է, որ նստած Քրիստոսը այստեղ ավելի բարձր է պատկերված, քան նրա երկու կողմերում կանգնած ավետարանիչները՝ ճիշտ այնպես, ինչպես այդ տեսնում ենք ձեռագրում։

Բացի այդ հայտնի է, որ անմորուս Քրիստոսի մոտիվը պատկանում է առավել հնազուն սյուժետների թվին և հետադայում համարյա թե չի հանդիպում։

5—7-րդ դարերի պատկերաքանդակների հետ են առնչվում նաև ավետարանիչների պատկերները։ Այս բանը որոշակի կերպով կարելի է տեսնել, համեմատելով նրանց ստելաների վրա հանդիպող պատկերաքանդակների հետ, որտեղ պատկերված ֆիգուրաները նույնպես ձգված են դեպի վերև և նույնպես զրկված են հորիզոնական ուղղությամբ որևէ շարժումից (Օձուն, Թալին և այլն)։ Միաժամանակ, որոշակի ընդհանրություններ կարելի է տեսնել նաև Աղթամարում՝ յուրաքանչյուր խաչաթևի վերին մասում ամբողջ հասակով քանդակված ավետարանիչների ֆիգուրաների հետ։ Առանձնահատուկ տեղ է դրավում Բսահակի զոհարերության սյուժեն, ընդ որում, ձեռագրում պատկերված տեսարանը զգալիորեն տարբերվում է 9—10-րդ դարերում Հայաստանում տարածված կոմպոզիցիաներից։ Մինչև այժմ հայկական պատկերաքանդակների մեջ հայտնի է ավելի սյուժեի երկու կոմպոզիցիա՝ Անիի պալատական եկեղե-

ցում և Աղթամարում, որտեղ երկու դեպքում էլ խոյր պատկերված է ոչ թե դետ-նին կանգնած, այլ եղջուրներով ծառից կախված: Մինչդեռ, մեզ հետաքրքրող ձեռագրում տեսնում ենք քուրորդին այլ պատկեր. այստեղ խոյր կանգնած է գետին՝ յլրահամի աջ կողմում, ձախ կողմում էլ գտնվում է Խահակը, մի տեսարան, որը լայնորեն ներկայացված է և՛ արևելքի, և՛ արևմուտքի հնագույն օրինակներում: Այս հանգամանքը ևս պատահական չէր կարող լինել և, ամենայն հավանականությամբ, նկարիչը իր ձեռքի տակ է ունեցել մի այլ հնագույն օրինակ, որից ինչ-որ պատճառներով չի ցանկացել շեղվել:

Ձեռագրում հանդիպող գահի վրա նստած Տիրամոր սյուժեն նույնպես լայնորեն պատկերված է հին հայկական պատկերարանողակներում, ինչպես այդ կարելի է տեսնել և՛ Օձունում, և՛ Արթիկում, և՛ Թալինում և այլուր: Համանման սյուժե տեսնում ենք նաև Աղթամարում:

Այսպիսով, ակնհայտ է դառնում այն սերտ կապը, որը կա հին հայկական պատկերարանողակների և մեզ հետաքրքրող ձեռագրի մանրանկարների մեջ. ընդ որում, ինչպես տեսանք վերը բերված օրինակներից, ձեռագրի խորանների բոլոր զարդամոտիվներն անխտիր ունեն իրենց ուղղակի անալոգիաները 5—7-րդ դարերի հայկական զարդարվեստում:

Մյուս կողմից, այն մեծ վարպետությունը, որով կատարված են այս մանրանկարները, իրապիսի արվեստի յուրահատուկ կողմերի այն հիմնալի բնորոշումը, որը ակնհայտ է այստեղ, մեզ բերում է այն եզրակացության, որ հայիվ թե այստեղ կարելի է տեսնել ճարտարապետական հուշարձանների վրա հանդիպող զարդամոտիվների ուղղակի ընդօրինակում՝ կատարված 10-րդ դարում: Պետք է ի նկատի ունենալ նաև մի այլ հանգամանք. ձեռագիրը գրված է 10-րդ դարի վերջին քառորդում, երբ հայ արվեստի մեջ արդեն որոշակի կերպով ձևավորվել էր ոճական այն նոր ուղղությունը, որն այնքան զգալիորեն տարբերվում էր 5—7-րդ դարերի ձևերից: Ընդդեմ է, 9—10-րդ դարերի հայկական արվեստի զարգացումը ընթացավ հնագույն ձևերի լայն օգտագործման նշանաբանի տակ, սակայն սկսած 10-րդ դարի երկրորդ կեսից մենք այլևս չենք նկատում 5—7-րդ դարերի զարդամոտիվների այսպիսի անմիջական ընդօրինակում: Ավելին, 9-րդ դարի վերջում կառուցված Տաթևի տաճարում այդ մոտիվներին դուգահեռ նկատում ենք արդեն բազմաթիվ նոր ձևեր, որոնք զգալիորեն տարբերվում են 5—7-րդ դարերի մոտիվներից: Հետագայում այս երեւույթը ավելի է ուժեղանում և 10-րդ դարի վերջում կառուցված հուշարձաններում, շնայած հատակագծային մի շարք հնավանդ ձևերի օգտագործմանը (Անիի Մայր տաճար, Գագիկաշեն), հուշարձանների արտաքին ձևավորման մեջ արդեն ակնհայտ կերպով դրսևորվում է հայ արվեստի մեջ տեղի ունեցող որոշակի բեկումը:

Միանգամայն այլ բան ենք տեսնում մեզ հետաքրքրող ձեռագրում, որտեղ անխտիր բոլոր մոտիվները ամենասերտ կերպով կապվում են 5—7-րդ դարերի զարդաձևերի հետ: Այս բանը, իհարկե, չէր կարող պատահական լինել և մեր կարծիքով ձեռագրում պատկերված մանրանկարները ոչ թե ինքնուրույն գործեր են, այլ հանդիսանում են հին հայկական մանրանկարների պատճեններ՝ կատարված 10-րդ դարի վերջում, պատճեններ՝ որտեղ նկարիչը ձգտել է ամենայն ճշտությամբ վերարտադրել հին, ավանդույթուններով և ժամանակով սրբագործված ձևերը և մոտիվները:

Հենց այս մասին է վկայում նաև ձեռագրի հիշատակարանում սյահայան-ված տեղեկությունը՝ վերջինս հնագույն ձեռագրից ընդօրինակված լինելու մասին: Եվ այն հանդամանքը, որ սյահայանվել է Երկու թերթ մի այլ ձեռագրից, որի խորանները խիստ մոտ են մեզ հետաքրքրող ձեռագրի մանրանկարներին և վերջերս էլ հայտնաբերվել է մեկ ուրիշ, վրացական ձեռագիր, որի մանրանկարները, նույնպես հանդիսանում են մեզ հետաքրքրող ձեռագրի մանրանկարների կրկնումը¹, հիմքեր է տալիս պնդելու, որ հնում, ամենայն հավանա-կանությամբ, գոյություն է ունեցել մեծ համարում ունեցող մի ձեռագիր, որի մանրանկարները մեկ անգամ չէ, որ ենթարկվել են ընդօրինակման: Ահա այս տեսակետից էլ ավելի է մեծանում «989 թ. էջմիածնի ավետարանի» նշանա-կությունը մեր արվեստի պատմության համար. նա կարծես թե մի լուսամուտ է բացում դեպի հին հայկական մանրանկարչության այն հիանալի հուշարձան-ները (այժմ մենք կարող ենք այդ ասել), որոնցից մեզ մինչև այժմ փաստորեն ոչինչ հայտնի չէր:

Ամփոփելով վերը բերված նյութերը, հաշուդ ենք եզրակացնել, որ հայկա-կան մանրանկարչության ամենանշանավոր օրինակներից մեկը՝ «989 թ. էջ-միածնի ավետարանը» ընդօրինակված է 10-րդ դարում, մի հին, առնվազն 7-րդ դարին պատկանող ձեռագրից, ընդ որում, փնչպես կարելի է տեսնել ձեռագրի զարդամոտիվների և 5—7-րդ դարերին պատկանող սլատկերաքան-դակների և ճարտարապետական հուշարձանների վրա հանդիպող զարդաքան-դակների համադրումից, այդ ընդօրինակումը կատարվել է ամենայն բարե-խղճությամբ:

Այս ամենը մեզ բերում է այն եզրակացության, որ «989 թ. էջմիածնի ավետարանը», և հատկապես նրա սկզբնական մասի մանրանկարները, պետք է համարվեն ոչ թե 10-րդ դարի, այլ առնվազն 7-րդ դարի գործեր, որոնք, սա-կայն, մեզ են հասել 10-րդ դարում կատարված ընդօրինակումների ձեռով:

¹ Ռ. Գ. Դրամբյան, Տե՛ս նշված աշխատությունը, էջ 38: