

Ս. Խ. Մճաքականյան

ՍԻՍԱՎԱՆԻ ՊԱՏԿԵՐԱՔԱՆԴԱԿՆԵՐԸ ԵՎ ՏԱՃԱՐԻ ԿԱՌՈՒՑՄԱՆ Ժ Ա Մ Ա Ն Ա Կ Ը

Սիսավանի նշանավոր տաճարն իր ուրույն տեղն ունի հայկական ճարտարապետության պատմության մեջ:

Շատ հուշարձաններ չեն հասել մեզ 7-րդ դարից, և էլ ավելի սակավաթիվ են այն կառուցվածքները, որոնք շուրջ 1300 տարի դիմացել են ժամանակի արհավիրքներին, մինչև այժմ կանդուն են և չեն ենթարկվել էական որևէ վերափոխության: Ահա այս կարգի կառուցվածքների թվին է պատկանում Սիսավանի տաճարը, որն ըստ իր հատակագծային կոմպոզիցիայի՝ առավել կատարյալն է 6—7-րդ դարերի համանման լուծում ունեցող տաճարների շարքում (Ավան, Հոփսիսիմե, Արամուս, Թարգմանչաց, Գառնահովիտ): Դժբախտաբար այդ ամբողջ խումբ կառուցվածքներից թվագրված են միայն Ավանի (590—611) և Հոփսիսիմեի (618) տաճարները, ուստի ուսումնասիրողները ստիպված են կողմնակի մատենագրական հիշատակությունների և ճարտարապետական ձևերի համադրման միջոցով միայն որոշել այս կամ այն հուշարձանի ժամանակը, թեև միշտ չէ, որ այն կարող է տալ որոշակի արդյունքներ: Մինչդեռ մի որևէ նշանավոր կառուցվածքի ստույգ թվագրությունը էական նշանակություն ունի ոչ միայն ճարտարապետության զարգացման ուղիները ճիշտ պատկերելու գործում, այլև զգալի նյութեր կարող է տալ պատմական մի շարք հարցերի պարզաբանման համար:

Պետք է նշել, որ Սիսավանի տաճարի թվագրության մասին մեզ չի հասել և ոչ մի հավաստի մատենագրական հիշատակություն, և միակ աղբյուրը, որը պետք է հիմք հանդիսանա հուշարձանի թվագրման համար, դա ինքը հուշարձանն է, նրա ճարտարապետական ձևերը և հատկապես նրա վրա եղած պատկերաքանդակները: Եթե ուսումնասիրողների մի մասը հուշարձանի կառուցումը հասցնում է 6-րդ դար¹ և կամ թե չէ թողնում անորոշ, համարելով այն 6—7 դարի գործ², ապա մյուս մասը, ելնելով նրա ճարտարապետական ձևերից, տաճարի կառուցումը վերագրում է արդեն 7-րդ դարին:

Այդպիսի թվագրման համար հիմք են ծառայել հուշարձանի ճարտարապետական ձևերը, և մինչև օրս էլ մասնագիտական գրականության մեջ ուսումնասիրության առարկա չեն հանդիսացել այն խիստ ուշագրավ պատկե-

¹ Թ. Հակոբյան, Հայաստանի պատմական աշխարհագրություն, պրակ 2, Երևան, 1952, էջ 137:

² А. Л. Якобсон, Очерк истории зодчества Армении V—XVII вв. Москва, 1950, էջ 22.

³ Н. М. Токарский, Архитектура древней Армении, Ереван, 1946, էջ 90, В. М. Арутюнян, С. А. Сафарян, Памятники армянского зодчества, Москва, 1951, էջ 12, А. Б. Еремян, Храм Рипсиме, Ереван, 1956, էջ 102:

րաքանդակները, որոնց գոյության մասին շուրջ վաթսուներորդի առաջ հիշատակել է Ե. Լալայանը, բերելով նրանց վրա եղած համապատասխան մակագրությունները⁴:

Այս պատկերաքանդակները, որոնք, ինչպես պարզվում է այժմ, ոչ այլ ինչ են, քան տաճարի կտիտորների պատկերաքանդակները, ամենաէական նշանակություն պետք է ունենան հայկական կերպարվեստի և քանդակագործության պատմության համար, որովհետև մինչև այժմ մեզ հայտնի չէ 7-րդ դարից և ոչ մի իսկական, մակագրություններով հաստատվող կտիտորական բարձրաքանդակ, իսկ այն, ինչ որ կա, կտիտորական պատկերաքանդակ կարող է համարվել միայն որոշ վերապահումներով:



Սիսավանի տաճարը:

Յոթերորդ դարի մոնումենտալ կառուցվածքներում պատկերաքանդակներ հանդիպում են համեմատաբար սակավ, և հենց այդ տեսակետից էլ Սիսավանի տաճարի բարձրաքանդակների ուսումնասիրությունը առաջնակարգ նշանակություն է ստանում: Ինչպես 7-րդ դարի մի շարք այլ հուշարձաններում, այնպես էլ այստեղ, արտաքին խորշերի վերին անկյունները ձևավորված են բարձրաքանդակներով: Այսպես, արևմտյան կողմի խորշերում, աջտեղ, ուր սկսվում է խորշը եզրափակող կոնաձև տրոմպը, տեղավորված են մեկական

4 Ե. Լալայան, Սիսիան, Ազգադրական հանդես, 1898, № 1, էջ 188:

մարդկային գլխաքանդակներ, որոնք, չնայած զգալի վնասվածքներին, աչքի են ընկնում իրենց ռեալիստական կատարմամբ։ Դիմագծերի նուրբ մշակումը, մազերի ալիքաձև դրվագումը այս պատկերաքանդակները դասում են 5—7-րդ դարերի հայկական ամենանշանավոր պատկերաքանդակների շարքը։ Իսկ այն հանգամանքը, որ նրանք համարյա թե կլոր են, այսինքն մշակված են բոլոր երեք կողմերից և միայն գլխի հետևի մասով են միանում պատի շարքին, էլ ավելի է մեծացնում նրանց նշանակությունը, որովհետև կլոր քանդակներ խիստ հազվադեպ են հայկական արվեստի մեջ ընդհանրապես, իսկ 7-րդ դարի այդ տիպի գործերից համարյա թե ոչինչ չի հասել մեզ։

Ոչ պակաս հետաքրքրություն են ներկայացնում չորս ավետարանիչների պատկերաքանդակները, տեղավորված գմբեթի քիվի վրա, աշխարհի չորս գլխավոր ուղղություններին համապատասխան։

Ավետարանիչները պատկերված են մինչև գոտին՝ աջ ձեռքը բարձրացրած, ընդ որում նրանց տակ եղած մակագրությունը հնարավորություն է տալիս որոշել տեղաբաշխման օրինաչափությունը— արևելյան ճակատում պատկերված է Ղուկասը, հյուսիսային ճակատում— Հովհանն, արևմտյան ճակատում— Մատթեոսը, իսկ հարավային ճակատում՝ Մարկոսը։

Այս պատկերաքանդակներից բացի, տաճարի արևմտյան ճակատի վրա նշմարվում է մի բարձրաքանդակ ևս, որից այժմ մնացել են համարյա միայն նրա եզրագծերը։ Բայց և այնպես, կարելի է տեսնել, որ այստեղ ևս պատկերված է եղել աջ ձեռքը բարձրացրած մի մարդ, որի ուլ լինելը պարզվում է նրա մոտ եղած հետևյալ մակագրությամբ։

Յոհանէս եկեղցեպան

Սակայն մեզ հետաքրքրող, առավել կարևոր բարձրաքանդակները գտնվում են տաճարի ներսում, անմիջապես գմբեթի տակ, նրա հյուսիս-արևելյան փոքր տրոմպների վրա։

Բարձրաքանդակների այսպիսի դասավորությունը, իհարկե, պատահական չէ, որովհետև ներսից ութանիստ թմբուկի հատկապես հյուսիսային կողմն է, որ առավել լավ է լուսավորվում թմբուկի մյուս հիմնական ուղղություններին համապատասխանող լուսամուտներից ներս թափանցող արևի ճառագայթներով։ Մինչև վերջերս էլ թմբուկի բոլոր լուսամուտները համարյա թե լիովին փակված էին և զգալի բարձրության վրա գտնվող պատկերաքանդակները հազիվ էին երևում։ Միայն 1961 թ. մայիս ամսին, երբ Մինիստրների Սովետի Շինարարության գործերի պետական կոմիտեի հուշարձանների պահպանության բաժինը ձեռնարկեց տաճարի վերանորոգման աշխատանքներին և լաստակներ կապվեցին թմբուկի շուրջը, հնարավոր եղավ մոտիկից ուսումնասիրել և լուսանկարել նրանց քանդակները։

Պատկերաքանդակներից երկուսը տեղավորված են ութանիստ թմբուկի հյուսիս-արևելյան նիստի երկու փոքրիկ տրոմպների վրա, իսկ երրորդը հյուսիսային նիստի վերին մասում։ Նրանցից կենտրոնական դասավորություն ունեցողը (ինչպես դրանում կարելի է համոզվել համապատասխան մակագրություններից), ներկայացնում է սյունյաց Կոհազատ իշխանին, իսկ մյուս երկուսը— հոգևորական դասի ներկայացուցիչներին— Սյունյաց Հովսեփ եպիսկոպոսին և Թողորոս վանականին։

՝ Լուսանկարները կատարել է Ա. Շահինյանը։

Մի կողմ թողնելով ավետարանիչների և խորհրդերի մեջ եղած պատկերաքանդակները, դառնանք վերը նշված շորս մակագրություններ ունեցող և անկասկած կտիտորական պատկերաքանդակներին:

Հայկական ճարտարապետության մեջ կտիտորական պատկերաքանդակներ հայտնի են արդեն առնվազն 5-րդ դարից, և հնագույն օրինակներից մեկը պետք է համարել Ագարակի ստեփաններից մեկի վրա պատկերված կնոջ պատկերաքանդակը, բազիլիկատիպ եկեղեցու մոդելը ձեռքին⁶: Այդպիսի պատկերաքանդակները առանձնակի տարածում են ստանում 10—13-րդ դարում, և կարելի է նշել այդ շրջանից մեզ հասած այնպիսի նշանակալից գործեր, ինչպիսիք են Աղթամարի, Գագիկաշենի, Սանահնի, Հաղբատի, Հառիճի կտիտորական պատկերաքանդակները: Ի հակագրություն դրան, 7-րդ դարից համեմատաբար շատ քիչ բան է հասել մեզ:

Բ. Առաքելյանը այդ շրջանի կտիտորական պատկերաքանդակների շարքն է դասում միայն հետևյալ երեք քանդակները⁷:

1. Ագարակի վերը նշված քանդակը:
2. Տեկորի քանդակը:
3. Մրենի քանդակները:

Տեկորի քանդակի մասին այդ հուշարձանը մանրամասն ուսումնասիրող Թ. Թորամանյանը ոչինչ չի հիշատակում: Գարեգին Լևոնյանը գրում է, որ Տեկորի տաճարի արևելյան պատին քանդակված է եղել տաճարի կտիտոր, Սահակ Կամսարականի կիսանդրին⁸, Այս մասին հիշատակում է նաև Բ. Առաքելյանը, ավելացնելով, որ նրան «...հաջողվեց ն. Մառի արխիվում գտնել այդ քանդակի լուսանկարը, սակայն քանդակը խիստ մաշված կամ եղծված է եղել և լուսանկարից որևէ բան ջոկել չի կարելի»⁹: Պարզ է, որ այսպիսի պայմաններում խիստ դժվար է որոշել, թե իսկապես ինչ է եղել այդտեղ քանդակված (մանավանդ որ չի հիշատակվում որևէ մակագրության գոյությունը):

Անհամեմատ ավելի լավ են պահպանված Մրենի քանդակները: Տաճարի արևմտյան մուտքի բարավորի վրա պատկերված բազմաֆիգուր կոմպոզիցիայի հիմնական, կենտրոնական մասը բռնում են սրբապատկերները, իսկ նրանցից աջ և ձախ, աղոթողի դիրքով, կանգնել են երկու աշխարհիկ իշխաններ: Այստեղ ևս, մակագրությունների բացակայությունը հնարավորություն չի տալիս ճշտելու պատկերված անձնավորությունների ով լինելը:

Այս ամենից հետո պարզ է դառնում, որ Սիսավանի տաճարի կտիտորական պատկերաքանդակները առ այսօր հայտնի բոլոր համանման պատկերաքանդակների մեջ գրավում են առանձնակի տեղ և արժանի են հատուկ ուշադրության:

6 Բ. Առաքելյան, Հայկական պատկերաքանդակներ 4—7-րդ դարերում, Նրևան, 1949, էջ 71:

7 Բ. Առաքելյանը թեև Պողոսի քանդակը չի տեղավորում կտիտորական քանդակների շարքում, այլ հանգամանորեն անդրադառնում է նրա վրա որսի տեսարաններ պատկերող քանդակների վերլուծության ժամանակ, բայց և այնպես քանդակը ըստ էության համարում է կտիտորական. առ'ս, նշված աշխատությունը, էջ 69:

8 Գ. Լևոնյան, Արձանագրությունը և քանդակը պատմական Հայաստանում. Տեղեկագիր ՀՍՍՀ Պատմության Գրակ. ինստիտուտի, դիրք 2, 1937, էջ 252:

9 Բ. Առաքելյան, նշված աշխատությունը, էջ 71:



Բողոքոս վանականի պատկերաքանդակը:



Ղուկաս ավետարանիչի պատկերաքանդակը Թմբուկի թիվի վրա:

* * *

Սիսավանի գմբեթի ներսում գտնվող բոլոր պատկերաքանդակներն էլ աչքի են ընկնում իրենց թե բացարձակ չափերով և թե ուժեղ ռելեֆով: Բավական է ասել, որ այս քանդակները խոշորագույններն են 7-րդ դարից մեզ հասած պատկերաքանդակների շարքում, և ոչ մի տեղ այնպիսի վարպետությամբ չի տրված պատկերվող անձանց անհատականությունը (մենք կասենք նույնիսկ՝ պորտրետային բնութագրումը), ինչպես այդ տեսնում ենք այստեղ, Սիսավանում: Թվում է, որ և նրանց զգալի չափերը, և նրանց ուժեղ ռելեֆը պայմանավորված է եղել այն սպեցիֆիկ պայմաններով, որոնք ստեղծվել էին այստեղ: Բանն այն է, որ պատկերաքանդակները տեղավորված են զգալի բարձրության վրա, և զուրկ են արևի անմիջական լուսավորությունից — պայմաններ, որոնք և, մեր կարծիքով, կանխորոշել են նրանց ուժեղ ռելեֆը, քանի որ, եթե Պտղնու, Մրենի, Զվարթնոցի պատկերաքանդակները դասավորված են անհամեմատ ավելի ցած, գտնվում են դրսում և հիանալի կերպով լուսավորված են հարավային արևի ճառագայթներով, ապա այստեղ, այնքան բարձրում տեղավորված և ինտերերի մեղմ ու ցրված լույսով լուսավորվող պատկերաքանդակները նշմարելի դարձնելու համար առաջնակարգ անհրաժեշտություն էր և նրանց չափերի մեծացումը, և հատկապես ռելեֆի ուժեղացումը: Անշուշտ պատահական չէր նաև նրանց տեղաբաշխումը — գտնվելով այնպիսի կոնստրուկտիվ էլեմենտների վրա, ինչպիսիք էին տրոմպները (որը իր հերթին հնարավորություն էր տալիս զգալիորեն առաջ բերել նրանց), այդ պատկերաքանդակները իսկույն ևեթ իրենց վրա էին բեռնում աղոթողի ուշադրությունը, երբ նա իր հայացքը ուղղում էր դեպի վեր, դեպի երկնքի սիմվոլը հանդիսացող լուսաշող գմբեթը:

Դժվար չէ տեսնել, որ բոլոր պատկերաքանդակներումն էլ առանձնակի կերպով շեշտված են պատկերվող անձանց գլուխները: Այսպիսի մոտեցումը սովորական էր 5—7-րդ դ. հայկական քանդակագործության համար, թեև և ոչ մի տեղ այդ բանը այնպիսի ցայտուն կերպով չի դրսևորվում, ինչպես այստեղ:

Երեք պատկերաքանդակներից իր բացարձակ չափերով աչքի է ընկնում կենտրոնական դասավորություն ունեցող պատկերաքանդակը, որը տեղավորված է հյուսիսային և հյուսիս-արևելյան նիստերի հատման կետում, փոքր թրոմպի վրա, և ներկայացնում է ձեռքերը դեպի արևելք պարզած մի մարդու կիսանդրի: Այն գրավում է տրոմպի համարյա թե ամբողջ բարձրությունը և մեզ է հասել առանց որևէ էական վնասվածքի: Տրոմպի վերին, շրջանաձև եզրի երկարությամբ հիանալի տառերով (որոնք բնորոշ են հասկապես 7-րդ դարին), գրված է հետևյալ մակագրությունը —

ԿՈՇԱԶԱՏ ՍԻՆԵԱՅ ՏԵՐ

Կոհաղատ իշխանը պատկերված է կտիտորներին յուրահատուկ, աղոթողի տրադիցիոն դիրքով, համարյա թե անֆաս, թեև գլուխը քիչ շրջված է դեպի աջ: Դուրսը բաց է, մազերը մշակված են խոպոպիկներով, որոնք իջնում են մինչև ճակատը, և եղջյուրանման շրջվում իրենց ներքևի մասում: Հայն մորուքը և թավ բեխերը մշակված են հարթային-ամբողջական ծավալներով: Դեմքի վրա զգալի տեղ են գրավում մեծ, նշաձև աչքերը, ընդ որում առանձնակի շեշտված են աչքերի բիբերը, որոնք անհամեմատ մեծ են, և հենց այս պատ-

ճառով էլ արտակարգ արտահայտչականություն են տալիս պատկերվող անձի գիմագծերին:

Քանդակագործը հատուկ ուշադրություն է դարձրել իշխանի հագուստին. այն մշակված է ամենայն մանրամասնությամբ, և այս տեսակետից էլ որոշակի հետաքրքրություն է ներկայացնում 7-րդ դարի հայ իշխանավորների հագուստների և տարազի ուսումնասիրության համար:

Հաջորդ պատկերաքանդակը, որը տեղավորված է Կոհազատ իշխանի բարձրաքանդակից քիչ աջ, հյուսիս-արևելյան փոքր տրոմպի մեջ, ներկայացնում է արդեն նահանգի հոգևոր իշխանին. տրոմպի շրջանաձև եզրամասի վրա կարդում ենք հետևյալ մակագրությունը՝

ՏԵՐ ՅՈՎՍԷՓ ՍԻՆԵԱՅ ԵՊԻՍԿՈՊՈՍ

Դժբախտաբար պատկերաքանդակի վերին—ձախակողմյան մասը զգալիորեն հողմնահարվել է, և որոշ չափով տուժել են մակագրության տառերը: Թեթևակի հողմնահարվել է նաև բուն պատկերաքանդակը՝ տուժել են քիթը և աչքերը:

Քանդակագործը պատկերել է Հովսեփ եպիսկոպոսին ուղիղ գիմացից: Իշխան դրած ունի հորիզոնական ծալքերով մշակված սրածայր վեղար, որի ճակատային մասում արված է հավասարաթև մի խաչ:

Վեղարը իջնում է մինչև ուսերը, որոնց վրա իր հերթին ձգված է դարձյալ հորիզոնական ծալքերով մշակված ոչ մեծ թիկնոցը, ընդ որում նրա ամեն մի ծալքը մշակված է եռանկյունաձև զարդամոտիվներով. թիկնոցի տակից երևում է պարեգոտը, որը մշակված է յարդեն ուղղաձիգ, բավականին լայն ծալքերով: Աջ ձեռքից երևում է դաստակը, որը դուրս է բերված պարեգոտի և թիկնոցի տակից, իսկ մատերը ծալված են օրհնելու համար: Ձախ ձեռքով, պարեգոտի տակից, կրծքին է սեղմված մի գիրք:

Որոշակի կերպով զգացվում է քանդակագործի ջանքերը պորտրետային նմանության հասնելու գործում—բավականին ուժեղ աչտոսկրները, երկարավուն, սրածայր բեխերը, մորուքի ձևը զգալիորեն տարբերում են այս պատկերաքանդակը սովորական, կանոնիկ քանդակներից:

Էլ ավելի անհատականությամբ է տոգորված երրորդ պատկերաքանդակը, որը տեղավորված է հյուսիսային նիստի վերին մասում: Բարձրաքանդակը շրջանցում է հետևյալ գրությունը.

ԹՈԴՈՐՈՍ ՍԻՆԻ ՎԱՆԱԿԱՆ

Այստեղ պատկերված է աջ ձեռքին բուրվառ, իսկ ձախ ձեռքին, կրծքի հարթության վրա մի գիրք բռնած հոգևորականի հագուստով մի մարդ, որը հար և նման Հովսեփ եպիսկոպոսին, գլխին ունի սրածայր վեղար. իսկ ուսերին կիսաշրջանաձև թիկնոց, որը սահուն գծերով իջնում է պարեգոտի վրա:

Արտակարգ արտահայտիչ է այս բարձրաքանդակը, և պետք է ասել, որ Սիսուլանի, և ոչ միայն Սիսուլանի, բարձրաքանդակների մեջ այն իրավամբ առաջնակարգ տեղ է գրավում, և աչքի է ընկնում կատարման մեծ վարպետությամբ: Որ այստեղ ևս քանդակագործը ձգտել է պորտրետային նմանության, պարզ է դառնում, երբ համեմատում ենք այս պատկերաքանդակը Կոհազատ իշխանի պատկերաքանդակի հետ:

Թողորոս վանականի դեպի ներքև ուղղված, խոհուն, մտածկոտ հայացքը արմատապես տարբերվում է Կոհազատ իշխանի խրոխտ, համարձակ հայացքից:

Եթե Կոհազատ իշխանի բարձրաքանդակում զգացվում է աշխարհիկ իշխանի ուժն ու կորույր, նրա վեհությունը (չնայած նրան, որ իշխանը սլատկերված է աղոթողի դիրքով), Թողորոս վանականը դեպի ներքև է նայում հոգևորականին բնորոշ դասված հայացքով, և նրա մտածկոտ դեմքը, օրհնելու պատրաստ ձեռքը և կրծքին սեղմած դիրքը իրենց հերթին դալիս են լրացնելու հոգևորականի այն կերպարը, որը այնպես հաջողվել է քանդակագործին:

Մյուս կողմից չի կարող ուշադրություն չգրավել պատկերաքանդակների դասավորությունը և հատկապես այն, որ կենտրոնում տեղավորված է Կոհազատ իշխանը, իսկ նրանից աջ և ձախ պատկերված են երկու հոգևորականներ, օրհնելու պատրաստ ձեռքերով:

Կտիտորական պատկերաքանդակների և մանրանկարչության մեջ նվիրաբերողների պատկերների ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ նրանք, որպես օրենք, պատկերվում են կամ աղոթողի, և կամ եկեղեցու մոդելը (մանրանկարներում՝ ձեռագիրը) նվիրաբերելու պահին:

Այս տեսակետից կարելի է ենթադրել, որ Սիսավանի հիմնադրան կտիտորն է եղել Կոհազատ իշխանը, իսկ նրա երկու կողմերում տեղ գտած հոգևորականները, թեև որոշակի կերպով օժանդակել են տաճարի շինարարությանը (և հենց այդ պատճառով էլ արժանացել են տաճարի վրա պատկերվելու պատվին), բայց և այնպես երկրորդական տեղ են գրավում, և պատահական չէ, որ պատկերվել են հիմնական կտիտորի երկու կողմերում, նրան օրհնելու պահին:

Սիսավանի այս պատկերաքանդակները պատկանում են 5—7-րդ դարերի հայկական քանդակագործության ամենալավ օրինակների թվին, մի նոր էջ են բացում վաղ միջնադարի հայկական քանդակագործության պատմության մեջ, և անվերապահորեն վկայում այդ շրջանում Հայաստանում պորտրետային քանդակագործության զգալի զարգացման մասին: Այս վերջին հանգամանքը արտակարգ նշանակություն է ստանում հայկական քանդակագործության պատմությունը ճիշտ պատկերելու համար: Բանն այն է, որ 5—7-րդ դարերից մեզ հասած պատկերաքանդակներից և ոչ մեկում չի կարելի տեսնել պորտրետային քանդակագործության այնպիսի օրինակներ, ինչպիսին տեսնում ենք այստեղ, Սիսավանում: Կարելի է նշել Զվարթնոցը, որտեղ պատկերված «շինարարների» բարձրաքանդակներում որոշակի փորձեր է արված անհատականությունը հասնելու ուղղությամբ, թեև այստեղ ևս այդ բանը չի անցնում զուտ արտաքին էլեմենտների (հագուստի, մազերի՝ ձևի, մորուքի երկարության և այլն) տարբեր համակերպումներից: Միանգամայն այլ բան ենք տեսնում Սիսավանում—այստեղ առկա է աշխարհիկ մարդու, Կոհազատ իշխանի խրոխտ հայացքը, հոգևոր տիրոջ, նահանգի եպիսկոպոսի մոտումենտալ, վեհ կեցվածքը, և մյուս վանականի խոհեմ, մտածկոտ դեմքը—գործեր, որոնք անվերապահորեն վկայում են ոչ միայն քանդակագործական արվեստի, և հատկապես պորտրետային քանդակագործության զգալի զարգացման մասին արդեն 7-րդ դարում, այլև այն մասին, որ 10—11-րդ դարերի պորտրետային քանդակագործությունը ուներ հարուստ տրագիցիաներ արդեն 7-րդ դարում, և

այնպիսի հոյակապ մի գործ, ինչպիսին է Գաղիկ Ա-ի արձանը Անիում, անշուշտ ուներ իր խորը, տեղական ակունքները:

* * *

Դառնանք այժմ մեզ հետաքրքրող այդ պատկերաքանդակների մակագրություններին, և տեսնենք ինչ հնարավորություններ են ընձեռնում նրանք տաճարի կառուցման տարեթիվը որոշելու համար:

Վերը նշվեց արդեն, որ տաճարի կոտիտորական պատկերաքանդակներն ունեն հետևյալ մակագրությունները.

1. Կոհաղատ սինեաց տէր
2. Տէր Յովսէփ Սինեաց եպիսկոպոս
3. Թողորոս Սիոնի վանական
4. Յոհանէս եկեղեցական.

Սկսենք առաջինից: Կոհաղատ իշխանը, ոչ մի կասկած չի կարող լինել, պետք է պատկաներ Սյունյաց ականավոր իշխանների թվին—այսպիսի մի հոյակապ տաճարի կառուցումը կարող էր ձեռնարկել միայն Սյունյաց նախարարական տան ամենանշանավոր իշխաններից մեկը միայն: Դժբախտաբար այս անունը հանդիպում է միայն մեկ անգամ, այն էլ այստեղ¹⁰, Այդ պատճառով էլ առայժմ ճշտել նրա ով լինելը բնավ հնարավոր չէ:

Ինչ վերաբերում է Յովսէփ եպիսկոպոսին, պետք է ասել հետևյալը.

Ստեփանոս Օրբելյանը բերում է սյունյաց եպիսկոպոսների ցուցակը և նրանց կառավարման տևողությունը¹¹: Յուցակից նշենք այն հատվածը, որտեղ առկա են Հովսէփ անունով եպիսկոպոսները (պահպանում ենք Օրբելյանի համարակալումները).—

16. Տէր Աբրահամ ամս 30
17. Տէր Յովսէփ ամս 19
18. Տէր Յովհան ամս 22
19. Տէր Մովսէս՝ ամս 7
20. Տէր Անանիա՝ ամս 7
21. Տէր Յովհանն՝ ամս 9
22. Տէր Ստեփաննոս՝ ամս 1
23. Տէր Յովսէփ՝ ամս 17
24. Տէր Յովակիմ՝ ամս 17 և այլն:

Նշված եպիսկոպոսներից նա հիշատակում է միայն Ստեփաննոսի մահվան տարեթիվը—735 թվականը¹², որը և հաստատուն հլակետ կարող է հանդիսանալ որոշելու մյուս եպիսկոպոսների իշխանություն տարեթվերը: Ստացվում է հետևյալ պատկերը.

Աբրահամ	— 640—670
Յովսէփ Ա.	— 670—689
Յովհան	— 689—711
Մովսէս	— 711—718

10 Չ. Ա ճ ա ո յ ա ն, Հայոց անձնանունների բառարան, Երևան, 1944, էջ 299:

11 Պատմություն նահանգին Սիսական արարեալ Ստեփանոսի Օրբելյան արքեպիսկոպոսի «Ինեաց, Թիֆլիս, 1911, էջ 498:

12 Ս տ ե ի ա ն ն ո ս Օ Ր Բ Ե լ յ ա ն, Նշված աշխատությունը, էջ 143:

Անանիա	— 718—725
Յովհան	— 725—734
Ստեփաննոս	— 735—736
Յովսէփ Բ.	— 736—153
Յովակիմ	— 753—770

Բնականաբար հարց է առաջանում—ո՞ր Հովսէփն է պատկերված տաճարի գմբեթի վրա, ո՞րն է նրա կտիտորը:

Այս հարցը լուծելու գործում մեզ էապես օգնում է շորրորդ պատկերաքանդակը, որտեղ պատկերված է տաճարի եկեղեցապան Յովհաննեսը: Այն հանգամանքը, որ Օրբելյանի վերը բերված ցուցակում Յովսէփ Ա-ին անմիջապես հաջորդում է Յովհանը, իսկ տաճարի վրա Յովսէփ եպիսկոպոսի պատկերաքանդակի հետ միասին առկա է Յովհաննես եկեղեցապանի պատկերաքանդակը, չի կարող պատահական լինել, և մեզ թվում է, որ երկու դեպքում էլ խոսքը վերաբերում է միևնույն անձանց, այլ ձևով ասած՝ տաճարի արևմտյան ճակատին պատկերված Յովհաննէս եպիսկոպոսը Օրբելյանի կողմից հիշատակվող Յովհան եպիսկոպոսն է, որը 689 թվականին հաջորդեց Յովսէփին:

Որ Յովհաննեսը տաճարի վրա եղած արձանագրության մեջ կոչվում է եկեղեցապան և ոչ եպիսկոպոս՝ մեզ չպետք է զարմացնի, որովհետև 5—7-րդ դարից հայտնի են բազմաթիվ դեպքեր, երբ որևէ շրջանի կամ նախարարական տան եպիսկոպոսը միաժամանակ հանդես էր գալիս որպես այս կամ այն նշանավոր վանքի, տաճարի եկեղեցապանի կամ փակակալի պաշտոնում:

Սակայն ինքնին հասկանալի է, որ միայն եկեղեցապան լինելը դեռ շատ քիչ էր տաճարի պատի վրա պատկերաքանդակ ունենալու համար, և թվում է, որ Յովհաննեսը, անշուշտ, որոշ մասնակցություն պետք է ունեցած լինի տաճարի շինարարության գործում: Դժվար չէ կռահել, որ նրա շինարարական գործունեությունը պետք է ծավալված լիներ 689 թվականից հետո միայն, այսինքն այն ժամանակից, երբ նա արդեն փոխարինել էր Յովսէփին՝ Սյունյաց եպիսկոպոսական գահի վրա:

Իհարկե, դժվար է որոշել, թե Յովսէփը ի՞նչ բարձրության էր հասցրել տաճարը, սակայն այն հանգամանքը, որ նրա պատկերաքանդակը տեղավորված է եղել գմբեթի կիսասֆերայի տակ, փոքր տրոմպլների հարթության վրա, որոշ հիմքեր կարող է տալ ենթադրելու, որ 689 թվականին տաճարի շինարարությունը հազիվ թե շատ առաջ գնացած լիներ փոքր տրոմպների հարթությունից, թեև միաժամանակ պետք է նշել, որ գմբեթի կիսասֆերան արդեն սկսված է եղել, որովհետև, հակառակ դեպքում Յովհաննեսի պատկերաքանդակը ևս տեղ կգտներ մյուս կտիտորների շարքում¹³:

Այս ամենից հետո դժվար չէ տեսնել, որ լիովին բացառված է Յովսէփ Բ-ի (736—753) տաճարի կտիտոր լինելու հնարավորությունը: Այս բանը հաստատում են ոչ միայն տաճարի ճարտարապետական ձևերը, որոնք ամենասերտ կերպով կապված են 7-րդ դարի երկրորդ կեսի ճարտարապետական ձևերի հետ, որ միայն այն, որ Յովսէփ Բ-ին հաջորդում է ոչ թե Յովհանը, այլ Յովակիմը, այլև տաճարի երրորդ կտիտորական պատկերաքանդակի առկայու-

13 Կտիտորական պատկերաքանդակների տեղաբաշխումը տաճարի գմբեթի վրա շարունակվում է նաև հետագայում, ինչպես այդ կարելի է տեսնել և Գանձասարում, և Նորավանքի երկհարկ եկեղեցում:

թյունը, որտեղ, ինչպես նշվեց վերը, պատկերված է բուրվառը աջ ձեռքում և գիրքը ձախ ձեռքում մի մարդ:

Ո՞վ էր այդ Թողորոսը և ի՞նչ առնչություն ուներ նա Սյունիքի եպիսկոպոսական տաճարի կառուցման հետ, որ արժանացել է այսպիսի մեծ պատվի և նրա պատկերաքանդակը տեղ է դրել տաճարի հիմնական կտիտորների պատկերաքանդակների կողքին:

Այս հարցին պատասխանելու համար տեսնենք, թե ինչ Թէոդորոս անունով մարդիկ են հայտնի 7-րդ դարից, և դրանցից որը կարող էր լինել այստեղ պատկերվածը: Ըստ Հ. Աճառյանի¹⁴, 7-րդ դարից հայտնի են հետևյալ Թէոդորոսները (պահպանում ենք Հ. Աճառյանի համարակալումը):

5. Թէոդորոս սիմեցի, եղբորորդի Կոմիտաս կաթողիկոսի. աշակերտ սինեաց Մաթուսաղա եպիսկոպոսի.

6. Թէոդորոս Ռշտունի

7. Թէոդորոս Վահուհի, իշխան

8. Թէոդորոս իշխան Կոնստանս կայսեր ժամանակ

9. Թէոդորոս Քոթենավոր, ճգնավոր և վանահայր Արագածոտն գավառի ս. Աստվածածին վանքի, ուսուցիչ Յովհան Օձնեցու. մատենագիր է դարու, վախճանվել է մոտ 680 թ.

10. Թէոդորոս եպիսկոպոս հոսնահայոց

11. Թէոդորոս—տիտղոս Աղվանից Ջուանշիր իշխանի

12. Թէոդորոս աշակերտ Դավիթ Բագրևանդցու

Ինչպես դժվար չէ տեսնել այստեղ բերված ցուցակից. №№ 6, 7, 8, 11 Թէոդորոսները իշխաններ են և բնավ չեն կարող նույնացվել Թէոդորոս վանականի հետ, №№ 10 և 12-ը թեև վանականներ են, սակայն ոչ մի կապ չունեն Սյունիքի հետ: Մնացին № 5 և № 9-ը: Այս Թէոդորոսներին թեև Հ. Աճառյանը պատկերում է որպես առանձին անձնավորություններ, սակայն շատ ուսումնասիրողներ նրանց չեն բաժանում միմյանցից, պատկերելով որպես մի կոնկրետ անձնավորություն: Այսպես, Մ. Աբեղյանը գրում է, որ՝

«Թէոդորոսը, Քոթենավոր կամ ճգնավոր մականունով, Արագածոտնի ս. Աստվածածին վանքի վանահայրն էր... Նա պահում էր դպրոց, որի աշակերտներից ճշմարիտ հանդիսացավ իբրև հեղինակ և կաթողիկոս Հովհան Իմաստասեր Օձնեցին և Սահակ Չորափորեցին: Թէոդորոսը Կոմիտաս կաթողիկոսի եղբորորդին էր: Կաթողիկոսը իր տոհմիկի դաստիարակությունը հանձնած էր Մաթուսաղա վարդապետին, որ Սյունյաց վարդապետներից էր, հետո Սյունյաց եպիսկոպոս»¹⁵:

Բացառված չպետք է համարել, որ մեզ հետաքրքրող բարձրաքանդակը կարող էր պատկերել հենց այս Թէոդորոսին, որն իր ուսումը և դաստիարակությունը ստացել էր սյունյաց դպրոցում և որը հետագա տարիներին էլ սերտ կապերի մեջ լինելով Սյունիքի եպիսկոպոսատան հետ, էական օգնություն էր ցույց տվել մի նոր, հոյակապ տաճարի կառուցման դրոժին: Գտնվելով ազգակցական սերտ կապերի մեջ 7-րդ դարի նշանավոր կաթողիկոսներ Կոմիտասի և Նզրի հետ, լինելով նշանավոր աստվածաբան, մի մեծ դպրոցի կառավար-

¹⁴ Հ. Աճառյան, Հայոց անձնանունների բառարան, հ. 2, էջ 257:

¹⁵ Մ. Արևիկյան, Հայոց հին դրականության պատմություն, Երևան, 1944, հ. 1, էջ 364:

րիչ, Թէոդորոսը, անշուշտ, պետք է առաջնակարգ դեմքերից մեկը լիներ հայկական եկեղեցու բարձրաստիճան ուղորտներում, և վառ պահելով երախտապարտության զգացումը դեպի իրեն սնուցած և աճեցրած դպրոցը, հետագա տարիներին ձգտեր ու ամեն կերպ օժանդակեր նրա բարգավաճմանը:

Ամենայն հավանականությամբ այդ օժանդակության համար էլ նա արժանացել է այդ մեծ պատվին, և նրա պատկերաքանդակը տեղ է գտել տաճարի հիմնական կտիտորների պատկերաքանդակների շարքում:

Իսկ ինչ վերաբերում է «Սիրնի վանական» տերմինին, ապա, մեր կարծիքով, այստեղ այդ օգտագործվում է ոչ թե մի ինչ-որ կոնկրետ Սիրն անունով եկեղեցու հասկացողությամբ, այլ ընդհանուր քրիստոնեական եկեղեցու իմաստով, մի բան, որն այնքան լայն տարածում ունի հայկական մատենագրության մեջ:

Մյուս կողմից, Թէոդորոսի գործունեության տարիները ևս լիովին համապատասխանում են մեր այս ենթադրությանը: Բանն այն է, որ նա մահացել է մոտ 680 թվականին¹⁶, մի հանգամանք, որը մի կողմնակի ապացույց է տաճարի շինարարությանը նրա ունեցած հնարավոր մասնակցության համար:

Ամփոփենք:— Բերված նյութերի հիման վրա կարելի է եզրակացնել, որ Սիսավանի տաճարը կառուցել է Սյունյաց Կոհաղատ իշխանը Սյունյաց եպիսկոպոս Յովսեփ Ա-ի (670—689), և հավանաբար նշանավոր աստվածաբան Թէոդորոս Քոթենավորի օժանդակությամբ: Շինարարությունը, որը, ամենայն հավանականությամբ, կիսատ էր մնացել (չէր ավարտված գմբեթի կիսասփերան), շարունակում է Յովսեփի հետևորդ Յովհաննես եպիսկոպոսը (689—711):

Ի նկատի ունենալով Յովսեփի մահից հետո մնացած աշխատանքների ծավալը, կարելի է ենթադրել, որ տաճարը վերջնականապես ավարտվել է ամենաուշը 690—691 թվականների ընթացքում:

Դառնանք այժմ տաճարի ճարտարապետական ձևերին և տեսենք, թե ինչքանով են նրանք համապատասխանում մեր առաջադրած թվագրմանը:

Ինչպես նշվեց վերը, ըստ իր հատակագծային կոմպոզիցիայի՝ տաճարը պատկանում է Հռիփսիմեի տիպի հուշարձանախմբին և աչքի է ընկնում կառուցողական մեծ վարպետությամբ: Տաճարը մեզ է հասել համարյա թե ամբողջական դրությամբ. քանդված են միայն գմբեթի մի մասը և խաչաթևերի ծածկերը: Տասնիններորդ դարում հուշարձանը վերանորոգվել է և լրացվել են (թեև խիստ անհաջող կերպով) նրա խաչաթևերի ճակտոնապատերը: Հուշարձանի հատակագծային կոմպոզիցիան, համեմատած մյուս համանման կառուցվածքների հետ, աչքի է ընկնում իր առանձնակի համաչափություններով: Այն ժամանակ, երբ և Ավանում, և Հռիփսիմեում գմբեթակիր տարածություններն ուղղանկյուն էին (որոշ չափով ձգված ընդլայնական ուղղությամբ), այստեղ գմբեթակիր կամարներով կազմված տարածությունը ճիշտ քառակուսի է և նրա բոլոր կողերը հավասար են միմյանց:

Հատակագծային ձևերի այս կատարելագործման տեղեկենքն իր դրսևորումն է գտել նաև անկյունային հենախորշերի տեղաբաշխման հարցում, որոնք այստեղ, ի տարբերություն մյուս նույնատիպ հուշարձանների, դասավորված են ճիշտ անկյունագծային ուղղություններով:

16 Հ. Աճառյան, Հայոց անձնանունների բառարան, հ. 2, Երևան, 1944, էջ 299:

Տվյալ տիպի հուշարձաններն աչքի են ընկնում իրենց արտիզների անհավասարության: Այսպես, և Ավանում, և Հռիփսիմեում, և Գառնահովտում արևելք-արևմուտք ուղղությամբ դասավորված արտիզները անհամեմատ ավելի մեծ տրամագիծ ունեն, քան կողային, հյուսիս-հարավ ուղղությամբ դասավորված արտիզները, մինչդեռ այստեղ, Սիսավանում վերացել է այդ անհավասարությունը և արտիզներն ունեն համարյա թե միևնույն տրամագծերը:

Հուշարձանն աչքի է ընկնում նաև կոնստրուկտիվ հարցերի համեմատաբար ավելի համարձակ լուծումներով: Այդ վերաբերում է և ընդհանուր հատակագծային կոմպոզիցիային (երբ բնավ բացակայում են արտաքին պատերի հոծ մասսաները և լայնաթուղք, խորը խորշերը համարյա թե իսույառ վերացրել են պատի ավելորդ շարվածքները), և զմբեթակիր տրոմպաների մշակմանը, որտեղ առանձնակի կերպով դրսևորվել է քարագործ վարպետների մեծ հմտությունը:

Նույնատիպ, ավելի վաղ կառուցված հուշարձաններից Սիսավանի տաճարը տարբերվում է նաև արևելյան սենյակների մեծադիր, կանոնավոր արտիզների առկայությամբ: Ավանում այդ սենյակները զուրկ են արտիզներից, և առաջին փորձերն այդ ուղղությամբ տեսնում ենք Հռիփսիմեում: Վերջինիս էլ կրկնում է Թարգմանչացը: Սիսավանում այդ փոքրիկ արտիզները վերածվել են արդեն կանոնավոր, նորմալ արտիզների, որոնք այնքան բնորոշ են 7-րդ դարի մի շարք հուշարձանների ավանդատներին (Արուճ, Թալին և այլն): 7-րդ դարի երկրորդ կեսի հետ է առնչվում նույնպես երեքական լուսամուտների առկայությունը բոլոր արտիզներում, մի բան, որը չենք տեսնում ավելի վաղ շրջանում կառուցված հուշարձաններում:

Այսպես, Ավանում խորշերի բացակայության պատճառով արտիզները լուսավորվել են մեկական լուսամուտով: Հռիփսիմեում խորշերը հնարավորություն են տվել շատ ավելի լավ լուսավորել տաճարը և երեք մեծադիր լուսամուտ տեղավորել նրա արևելյան ճակատում: Սիսավանում երեքական լուսամուտ դրված են արդեն նաև կողային՝ հյուսիսային և հարավային արտիզներում: Նման մոտեցումը, անշուշտ, պատահական չէր, և այստեղ անկասկած իր որոշակի դրսևորումն է գտել 7-րդ դարի երկրորդ կեսի հուշարձանները շատ ավելի լավ լուսավորելու տենդենցը—մի բան, որն այնպես ցայտուն կերպով դրսևորվում է և Զորավարում, և Արուճում, և Թալինում: Մյուս կողմից՝ այս հանգամանքը ամենասերտ կերպով առնչվում է տաճարի լուսավորության մյուս հիմնական աղբյուրի՝ թմբուկի վրա արվող լուսամուտների հետ, և ահա թե ինչպես:

Հայտնի է, որ 7-րդ դարի հայկական հուշարձաններն առհասարակ աչքի են ընկնում իրենց համեմատաբար լավ լուսավորությամբ, և հազիվ թե հնարավոր լինի գտնել մի որևէ, քիչ թե շատ նշանակալից կառուցվածք, որը թաղված լինի կիսախավարի մեջ և որտեղ չլինեն լայն, ընդարձակ լուսամուտներ: Այս տիպի կառուցվածքներից առանձնապես աչքի է ընկնում Ավանը, որտեղ խորշերի բացակայության հետևանքով արտիզները կարող էին լուսավորվել միայն մեկական լուսամուտներով, մի բան, որը, անշուշտ, խիստ անբավարար էր տաճարի լուսավորության համար: Կասկած չի մնում, որ ճարտարապետը պետք է փորձեր աֆն լրացնել, այս անգամ արդեն թմբուկի վրա տեղավորված լուսամուտների միջոցով:

Ահա այս նկատառումներից ելնելով էլ, մեզ թվում է, որ Ավանի թմբուկը (որը դրված էր անկյունագծային ուղղությամբ ձգված կամարների և փոքրիկ առագաստների միջոցով ստացվող շրջագծային հիմքի վրա), եղել է ոչ թե ութանկյուն, այլ ունեցել է տասներկու կամ տասնվեց նիստ և համապատասխան թվով լուսամուտներ։ Ամենայն հավանականությամբ հենց այս կոմպոզիցիան է, որ մի քանի տասնամյակ հետո կրկնվեց Հռիփսիմեում։ Միանգամայն այլ մոտեցում ենք տեսնում Սիսավանում։ Այն ժամանակ, երբ Հռիփսիմեում շորս հիմնական տրոմպներից վեր տեղավորված են ութ փոքրիկ տրոմպ և վերջիններիս երկու կողմում դասավորված առագաստների միջոցով է, որ ստացվել է տասնվեց նիստ ունեցող թմբուկի համարյա թե շրջագծային հիմքը, այստեղ, Սիսավանում, ճարտարապետը հավատարիմ է մնացել տրոմպային կոնստրուկցիաների ձևերին և հիմնական տրոմպներով ստեղծվող ութանկյուն հիմքի վրա բարձրացրել դարձյալ ութանկյուն մի թմբուկ։

Թվում է, որ ճարտարապետը պետք է հետևողական լիներ մինչև վերջ, և արտաքինից ևս պահպաներ թմբուկի ութանիստ կոմպոզիցիան, ճիշտ այնպես, ինչպես այդ տեսնում ենք 7-րդ դարի տրոմպային կոնստրուկցիաների վրա հիմնված շատ հուշարձանների թմբուկներում (Մաստարա, Դառնահովիտ և այլն)։ Մինչդեռ այստեղ թմբուկն արտաքինից ունի արդեն տասներկու նիստ և հենց այս տեսակետից էլ այն մեծապես տարբերվում է 7-րդ դարի մյուս հայտնի թմբուկների ձևերից, որտեղ, որպես կանոն, ներքին նիստերն իրենց որոշակի դրսևորումն էին գտնում նաև արտաքին կոմպոզիցիայում։

Կասկած չի մնում, որ այստեղ իր ազդեցությունն են ունեցել 7-րդ դարի երկրորդ կիսում թմբուկների մշակման ընդհանրացած ձևերը, երբ նրանք սկսում են ձևավորվել դեկորատիվ կամարաշարքերով և ստանում համեմատաբար ավելի ձգված համաչափություններ (Թալին)։ Այդ է պատճառը, անշուշտ, որ Սիսավանի ճարտարապետը խուսափել է արտաքինից ևս կրկնել ներքին ութանկյուն կոմպոզիցիան (որի դեպքում նիստերի լայնությունները կստացվեին խիստ մեծ, իսկ կամարաշարքերի համաչափությունները՝ ցածրադիր և ծանր) և թմբուկը արտաքինից պարփակելով տասներկու նիստ ունեցող մի պրիզմայի մեջ, ստացել է անհամեմատ ավելի նեղ, ձգված համաչափություններ ունեցող նիստեր։

Այս վերջին հանգամանքն իր հերթին նախադրյալներ է ստեղծել տաճարի այս ոչ բարձր թմբուկը ձևավորելու շատ ավելի սլացիկ, շատ ավելի հաճելի համաչափություններ ունեցող դեկորատիվ կամարաշարքով, և խուսափել նրանց ծանր, ցածրանիստ համաչափություններից։

Սակայն ներքին և արտաքին եզրագծերի այսպիսի անհամապատասխանությունը չէր կարող իր որոշակի բացասական ազդեցությունը չունենալ լուսամուտների դասավորության վրա, որովհետև միայն գլխավոր ուղղություններով է, որ հանդիպակաց նիստերը ստացվում են միմյանց զուգահեռ։ Մնացած բոլոր նիստերին ներսից համապատասխանում են ութանկյուն անկյունային հատվածները, և պատահական չէ, որ թմբուկի լուսամուտներն էլ դասավորված են միայն և միայն գլխավոր ուղղություններին համապատասխանող նիստերի կենտրոններում։ Ահա այս նախադրյալներից ելնելով է, որ հասկանալի է դառնում տաճարի առաջին յարուսի լուսամուտների առատությունը, նրանց այնքան ուշագրավ դասավորությունը։

Յոթերորդ դարի երկրորդ կեսի հուշարձանների ձևերի հետ են առնչվում նաև տաճարի բոլոր զարդամոտիվները:

Անդրադառնալով տաճարի արտաքին ձևերին, Ն. Մ. Տոկարսկին գրում է.

«Սիսիանի տաճարում ուշագրավ են վերին մասերը կտրած ճակտոնապատերը: Հազիվ թե հնարավոր լինի կասկածել, որ տաճարի անշուշտ շնորհալի ճարտարապետը, որը ձգտել է կրկնել այլ կառուցվածքներում արդեն մշակված և իրականացված սկզբունքները (Հոփսիսիմե), և շատ հետևողական ձևով օգտագործել է ժամանակի զարդամոտիվները, հրաժարվել ծածկերի խաշաձե կոմպոզիցիայից և հնարեր ճակտոնապատերի այսպիսի մի անհարկ վերջավորություն. այս ամենը, անշուշտ, արդյունք է շատ ավելի ուշ շրջանի անարվեստ վերակառուցման, որի մասին իր հերթին վկայում է նաև քիվերի բացակայությունը, որոնք պարտադիր էին ճակտոնապատերի համար»¹⁷:

Տոկարսկու այս դրույթը միանգամայն ճիշտ է և իրավացի, թեև այդ հարցերը պարզաբանվում են շատ ավելի պրոզայիկ ձևով—պահպանվել է 19-րդ դարում կատարված մի գրչանկար, որտեղ տաճարը պատկերված է կիսաքանդ դրությամբ, առանց կառուցվածքը այլանդակող այդ սեղանաձև պատերի¹⁸: Կասկած չի մնում, որ այս ամենը ամենաուշ շրջանի գործ է հանդիսանում և ոչ մի կապ չունի տաճարի սկզբնական կոմպոզիցիայի հետ: Ինչ վերաբերում է տաճարը ձևավորող զարդամոտիվներին, ապա խիստ ակնհայտ է նրանց որոշակի կապը 7-րդ դարի երկրորդ կիսում ընդհանրացած դեկորատիվ ձևերի հետ: Այսպես, օրինակ, տաճարի քիվերը իրենց ուժեղ ելուստներով, թեքադիր մասերը ծածկող գծային հյուսվածո զարդաձևերով անմիջապես հիշեցնում են Զվարթնոցի, Արուճի, Զորավարի քիվերի ձևերը:

Նույնը տեսնում ենք նաև մյուս դեկորատիվ զարդաքանդակներում և հատկապես խորշերի ու լուսամուտների բազմաթիվ պսակներում, որտեղ օգտագործված մոտիվները թե իրենց ձևերով և թե մշակման մեկնաբանությամբ հար և նման են վերը հիշատակված 7-րդ դարի երկրորդ կեսի հուշարձաններում հանդիպող զարդամոտիվներին: Ուշագրավ է, որ այստեղ հանդիպում են զարդամոտիվներ, որոնք կարծես հավաքածու են այլ հուշարձաններում օգտագործված ձևերի, երբ մի երեսակալի մեջ, միմյանց կողքի օգտագործված են այնպիսի ձևեր, որոնք առանձին-առանձին հանդիպում են և Զվարթնոցում, և Արուճում, և Զորավարում, և Իրինդում:

Նույն ժամանակաշրջանի հետ են առնչվում ինչպես նրա պատերի վրա պահպանված քարագործ վարպետների բազմաթիվ նշանագրերը, այնպես էլ տաճարի ներսում, նրա հյուսիսային որմնամուկների վրա արված որմնանրկարների մնացորդները, կատարված ուղղակի հարթ տաշված քարի վրա, առանց որևէ սվաղի շերտի:

Այսպիսով դժվար չէ տեսնել, որ ճարտարապետական նյութերը ևս լիովին հաստատում են վերը բերված թվագրումը, և բոլոր հիմքերը կան պնդելու, որ տաճարը կառուցվել է 7-րդ դարի 80—90-ական թվականների ընթացքում:

¹⁷ Н. М. Токарьский. Архитектура древней Армении. Ереван, 1946, стр. 90.

¹⁸ Ղ. Ալիշան, Սիսիան, Վենետիկ, 1893, լ. 213: