

Ս. ՄՈՏԱԳԱԿԱՆԿԱՆ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՈՐՄՆԱՆԿԱՐՁԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՊԱՏՄԱԿԱՆ
ՆԱԽԱԴՐՅԱԼՆԵՐԻ ՀԱՐՑԻ ՇՈՒՐՋԸ

Որմանակարչությունը պատկանում է միջնադարյան հայ արվեստի առաջին շրջանում ստեղծված բնագավառների թվին, ընդ որում այն հանգամանքը, որ կերպարվեստի հատկապես այս ճյուղի հուշարձաններն են, որ առավել շատ են վնասվել, խիստ մեծ դժվարություններ է ստեղծում նրանց ուսումնասիրության համար:

Նվ իսկապես, նկարազարդ ձեռագրերը պահել, պահպանվել են վանքերում, ժողովրդի մոտ, և շնայած մեծ կորուստներին, մեզ են հասել տասնյակ հազարավոր հիանալի մանրանկարներ:

Ճարտարապետական հուշարձանները, թեև մեծ մասամբ քանդված են կամ կիսակործան, համեմայնդեպս չեն անհետացել երկրի երեսից, և նույնիսկ այնտեղ, ուր թվում է, ոչինչ չի պահպանվել, պեղումների շնորհիվ հնարավոր է լինում հայտնաբերել կառուցվածքների թեկուզ հիմնապատերը: Միանգամայն այլ բախտ է վիճակվել հայկական որմանակարչությանը:



Նկ. 1. Երեւոնի (Արին-բերդ): Պալատի որմանակարներից. վերակազմություն Կ. Հովհաննիսյանի

Ամենից առաջ այն հանգամանքը, որ հայկական տաճարները թե՛ դրսից և թե՛ ներսից կառուցվում էին կանոնավոր մշակված, սրբատաշ քարերով, բնավ չէր նպաստում սվաղի շերտի պահպանմանը— քիչ հուշարձաններ չկան, որտեղ սվաղի շերտի զգալի մասի թափվելու հետևանքով, երբեմնի հարուստ որմանակարներից, մնացել են առանձին ֆրազմենտներ միայն: Որմանակարների անհետացմանը նպաստել են՝ ինչպես կիսակործան տաճարների՝ արևի, քամու, մթնոլորտային տեղումների անմիջական ազդեցության տակ բաց, անպաշտպան մնալը, այնպես էլ օտար նվաճողների տիրապետության տարիներին նրանց ոչնչացումը՝ ճարտարապետական հուշարձանների ավերման հետևանքով:

Բազմաթիվ պատմական տեղեկություններ են պահպանվել միջնադարյան Հայաստանի որմնանկարչական արվեստի ոչ միայն գոյության, այլև զարգացման զգալի աստիճանի հասած լինելու մասին:

Որմնանկարչական արվեստի ակունքները Հայկական լեռնաշխարհում ունեն շատ հին տրագիցիաներ: Վերջին տարիներս ուրարտական Երեբունի քաղաքի միջնաբերդի պեղումները լույս աշխարհ հանեցին հիանալի որմնանկարներ, որոնք եզակի երևույթ են և սերտորեն կապված են Հին Արևելքի որմնանկարչական արվեստի հետ:

Առանձնապես հետաքրքիր է այն, որ որմնանկարներ են հայտնաբերվել ոչ միայն կառուցվածքների ներքին պատերի վրա, այլև դրսում՝ շենքերի արտաքին պատերին:



Նկ. 2. Երեբունի (Արին-բերդ)՝ Խալդի աստծու տաճարի որմնանկարներից.
Վերակազմություն Կ. Հովհաննիսյանի

Ուշագրավ է, որ վաղ միջնադարում, առանձին դեպքերում ներկում էին նաև կառուցվածքների արտաքին պատերը և այս կամ այն ճարտարապետական էլեմենտները, այդ մասին են վկայում և՛ Քասաղի տաճարի առանձին մասերի վրա պահպանված ներկերի հետքերը (հատկապես հյուսիսային սյունասրահի որմնասյուների խոյակների վրա արված կարմրավուն խաչերը), և՛ Աղցի տաճարի քիվի մի բեկորի ներկված լինելը սպիտակ և կարմիր գույներով: Նույն այս տրագիցիան շարունակվել է նաև հետագայում—այն տեսնում ենք և՛ Կարմրավորում, և՛ Թալինում (որտեղ ներկված են թմբուկի քիվերը) և այլուր:

Տաճարների ինտերյերները ձևավորող որմնանկարներից, ինչպես նշվեց վերը, քիչ բան է մեզ հասել. հնագույն օրինակներից են Երեբունի տաճարի աբսիդի լուսամուտի կողային մասերի սվաղի բարակ շերտի վրա կանաչավուն գույնով արված զարդանկարները, մինչդեռ բուն աբսիդի որմնանկարներից (որոնք երկար ժամանակ մնացել են բաց, առանց որևէ պաշպանության), մեզ են հասել սվաղի աննշան հետքերը միայն. VI—VII դարերից պահպանվել են արդեն զգալի քանակությամբ որմնանկարներ: Այսպես, առանձնակի հետաքրքրություն են ներկայացնում Տեկորի, Լմբատի, Արուձի, Զորավարի, Կոշի, Թալինի որմնանկարները, ընդ որում ուշագրավ է, որ համարյա բոլորն էլ, որպես կանոն, տեղավորված են արևելյան արսիդներում:

Հայկական վաղ միջնադարյան որմնանկարչական արվեստի ուսումնասիրությունը սկսվել է միայն վերջերս, և բնական է, որ մինչև հիմա էլ լիովին չի փարատվել տրադիցիոն դարձած, միանգամայն սխալ այն կարծիքը, ըսա որի հայկական ազգային եկեղեցին իբր մերժում էր որմնանկարները, իսկ այն, ինչ մեզ է հասել, հանգիստանում է իբր հունադավան (քաղկեդոնական) հայերի գործունեության հետևանք և իր վրա է կրում հարևան երկրների որմնանկարչական արվեստի ուղղակի ազդեցությունը¹:



Նկ. 3. Աղթամարի Տաճարի որմնանկարներից մեկը, X դար

Այս տեսությունը նորից շանդրադառնալու համար, նշենք, որ իրական հուշարձանները հիմնավորապես ժխտում են նրա դրույթները, և ապացու-

¹ См. Н. Я. Марр, Аркаун, монгольское название христиан. «Византийский восток», XIII, 1905, стр. 1—68

ցում, որ որմնանկարչական արվեստը Հայաստանում գոյություն է ունեցել սկսած հնագույն ժամանակներից մինչև ուշ միջնադար:

Վերջին տարիների ուսումնասիրությունները ցույց տվեցին հայկական ազգային եկեղեցին պատկերամարտ համարելու բոլոր տեսությունների անհիմն լինելը: Այս տեսակետից միանգամայն իրավացի է Բ. Առաքելյանը, գրելով հետևյալը.



Նկ. 4. Գնդեանք: Աստվածածնի նկարը հյուսիս-արևմտյան
ավանդատան արևմտյան պատին, X դար

«...Սխալ կլիներ Հայաստանում հանգիպող բոլոր որմնանկարները քաղկեդոնական ուղղությանը վերագրելը, ինչպես սովորաբար արվում է. չի կարելի քաղկեդոնական հայտարարել նաև ավելի ուշ ժամանակների որմնանկարները հայկական եկեղեցիներում (Հաղպատ, Էջմիածին), կամ ինչպես չի կարելի քաղկեդոնական ծագում վերագրել բոլոր այն մաշտոցներին, որոնց մեջ կան «Կանոն զնկարեալ եկեղեցի օրհնելոյ» վերաբերյալ...»

Երբ բյուզանդական կայսրությունը վտանգ չի սպառնացել Հայաստանի և հայկական եկեղեցու անկախությունը, ապա հայկական եկեղեցին հանդես է բերել համբերատարություն դեպի պատկերները, իսկ երբ այդ վտանգը շոշափելի է եղել, ապա հայկական եկեղեցին արգելել է պատկերներ դնելը



Նկ. 5. Տաթև (930 թ.). Որմնանկարի մնացորդ

կամ եկեղեցու պատերի նկարազարդելը: Այդ լիտանգի իրական ուժին համապատասխան զորեղ է եղել հակաքաղկեդոնականությունը և պատկերամարտությունը Հայաստանում»²:

Նույն այս հարցի մասին Լ. Ա. Դուրնովոն գրում է.

«Միաբնակությունը չէր արգելում որմնանկարները, բայց որովհետև երկրնակները խրախուսում էին այն, միաբնակները, ի հակադրություն դրան, դե-

² Բ. Առաքելյան, Հայկական պատկերաքանդակները IV—VII դարերում, Երևան, 1949, էջ 18—19:

բազմաթիվ էին նույնիսկ հրաժարվել զաղափարական տեսակետից այնպիսի գործուն միջոցից, ինչպիսին էին որմնանկարները:

Բայց, որովհետև 7-րդ դարում թե՛ եկեղեցական և թե՛ աշխարհիկ շրջաններում զգալի թիվ էին կազմում քաղկեդոնականության կողմնակիցները, ապա որմնանկարներ ունեցող տաճարների մեծ մասը պետք է համարել քաղկեդոնական կառուցվածքներ: Այս հանգամանքը իր որոշակի դրսևորումն է գտնում և ներսևս երրորդի և Կամսարական ու Մամիկոնյան իշխանների կողմից կառուցված տաճարներում³:

Սակայն դժվար չէ տեսնել, որ Լ. Ա. Դուրնովոն այստեղ ինքն իրեն հակասում է: Սկզբում նա ընդունում է (միանգամայն իրավացի), որ հայ միաբնակ եկեղեցին բնավ էլ ղեմ չէր պատկերներին, իսկ քիչ հետո՝ ըստ էության վերադառնում ն. Մառի տեսությանը և քաղկեդոնականներին վերագրում հայկական հուշարձաններում պահպանված որմնանկարները, շեկատելով բնավ, որ նրանց մեծ մասը գտնվում է այնպիսի հուշարձաններում, որոնց կտիտորները քաղկեդոնական չեն եղել իրենց գործունեության և ոչ մի շրջանում (Արուճ, Թալին, Զորավար, Աղթամաբ և այլն):

Այս տրագիկոն տեսության շրջանակներից դուրս չի եկել նաև Շ. Ամիրանաշվիլին, որը դարձյալ ամեն ինչ վերագրում է քաղկեդոնականներին:

Նա գրում է. «Ինչպես հայտնի է, միաբնակ եկեղեցին խուսափում էր տաճարների ինտերյերները խճանկարներով և որմնանկարներով ձևավորելուց: Դրանով պետք է բացատրել, որ հայկական տաճարների մեծ մասը գուրկ են հին շրջանին պատկանող որմնանկարներից: Հայկական ճարտարապետության մեջ որմնանկարները պահպանվել են միայն այն հուշարձաններում, որոնք պատկանել են քաղկեդոնականներին»⁴:

Ամիրանաշվիլին այս հարցում պարզապես վերադառնում է ն. Մառի, մոտ կես դար առաջ մշակած տեսությանը. առանց նկատի ունենալու, որ եթե ն. Մառին այն ժամանակ բնավ հայտնի չէին VII դարի որմնանկարները, մինչդեռ այժմ, երբ հայտնի են վաղ միջնադարի հայկական բազմաթիվ որմնանկարներ, անտեսել դրանք, և հենվել միայն XIII—XIV դարերի մի քանի, որոշ ղեպերում իրոք քաղկեդոնականներին պատկանող կառուցվածքներում հանդիպող որմնանկարների վրա, և դրանցից ելնելով ելրակացություններ անել ամբողջ հայկական որմնանկարչական արվեստի մասին, միանգամայն սխալ է:

Ահա այս պայմաններում, ավելի պարզ պատկերացնելու համար հայկական որմնանկարչական արվեստի ստեղծման պատմական նախադրյալները, անհրաժեշտ է հանգամանորեն կանգ առնել այս հարցի վրա, վկայակոչելով և՛ բուն հուշարձանները, և՛ մատենագրական տեղեկությունները:

* * *

Ինչպես դժվար չէ տեսնել, մասնագիտական գրականության մեջ հայկական որմնանկարչության պրոբլեմը ամենասերտ կերպով շաղկապվում է հայկական ազգային եկեղեցու դավանարանական ուղղության հետ և հիմնականում հենց այդ տեսանկյունից է, որ քննվել և ուսումնասիրվել է այն:

³ Л. А. Дурново, Краткий очерк древнеармянской живописи, Ереван, 1957, стр. 2.

⁴ Я. Амиранашвили, История грузинской монументальной живописи, Тбилиси, 1957, стр. 20.

Պատկերահարգության և պատկերամարտության հարցը ունի շատ խորը գնացող արմատներ, և այն օրակարգի հարց էր գեոևս քրիստոնեության տարածման ամենավաղ շրջանում: Քրիստոնեության կազմավորման սկզբնական շրջանում, երբ համառ պայքար էր մղվում հեթանոսության դեմ, նորաստեղծ կրոնի ջատագովները հիմնավորապես ժխտում էին, ջարդում և ոչնչացնում հին աստվածների արձաններն ու որմնաքանդակները, և սրբապատկերների օգտագործումը համարում կոապաշտության մնացորդներ:

Սակայն, շուտով զարգացող քրիստոնեությունը բմբռնելով սրբապատկերների կոմպոզիցիոնալ ներգործության հսկայական ուժն ու հնարավորությունները, սկսեց լայնորեն օգտագործել դրանք, և որմնաքանդակներն ու որմնանկարները արտակարգ լայն տարածում ստացան:

Ահա այս ճանապարհով ստեղծվեց «քրիստոնեական անտիկան», որը այնքան նշանակալից տեղ է զբաղում վաղ քրիստոնեական արվեստի ամբողջ պատմության մեջ:

«Քրիստոնեական անտիկայի» զարգացման հիմնական կենտրոնը դարձավ Հռոմը, և այդ, անշուշտ, պատահական չէր. հեթանոսական կուլտուրան, նրա դարավոր տրագիգիաները այստեղ գեոևս կենդանի իրականություն էին, և չպետք է դարձանալ, որ քրիստոնեական արվեստը իր առաջին քայլերն արեց լայնորեն օգտագործելով այդ հարուստ և ճոխ ժառանգությունը:

Միանգամայն այլ պատկեր ենք տեսնում Արևելքում՝ Իրանում և նրան հարող երկրներում, որտեղ կրոնական դարավոր տրագիգիաները հիմնված էին այլ սկզբունքների վրա, և որտեղ աստվածը շատ ավելի վերացական հասկացողություն էր, քան տեսնում ենք այդ Արևմուտքում՝ Հունաստանում և Հռոմում:

Այն ժամանակ, երբ Հռոմում արդեն առաջին դարում մշակվում են քրիստոնեական գործիչների անտրոպոմորֆիկ պատկերները, որոնք իրենց որոշակի դրսևորումն են գտնում և՛ կատակոմրներում, և՛ սարկոֆագների բարձրաքանդակներում, Արևելքում, որտեղ անտիկ կուլտուրան և արվեստը զարգացել և արմատներ էր ձգել հիմնականում բնակչության վերնախավի մեջ, պարզ է, որ քրիստոնեական արվեստի զարգացումը չէր կարող զնալ նույն այն ճանապարհով, ինչ տեսնում ենք Հռոմում, Կոստանդնուպոլսում, Ռավեննայում:

Ահա այս տեսակետից խիստ ուշադրավ դիրք էր զբաղում Հայաստանը, որը սկզբում հարյուրավոր թելերով կապված էր հին Արևելքի, հին Իրանի հետ և նրա արվեստի զարգացման առաջին էջերը բացվում են գեոևս ուրարտական թագավորության տարիներին, իսկ ապա հայ արվեստը ձևավորվում և նշանակալից զարգացման է հասնում անտիկ դարաշրջանում, երբ Հայաստանը սերտ կապերի մեջ էր նաև Արևմուտքի, արևմտյան կուլտուրայի հետ:

Այս բոլորը չէր կարող իր որոշակի ազդեցությունը չունենալ հայկական արվեստի զարգացման վրա, իր ակնհայտ դրսևորումը չգտնել և՛ ճարտարապետության, և՛ որմնանկարչության, և՛ քանդակագործության բնագավառներում:

Եվ իսկապես, ինչպես ցույց են տալիս իրական հուշարձանները և մատենագրական աղբյուրները, հայկական եկեղեցին չի արգելել որմնանկարների օգտագործումը, և երբեք չի դիտել նրանց որպես քաղկեդոնականության քնորոշ երևույթ:

5 В. Н. Лазарев, История византийской живописи, Москва, 1947, т. I, стр. 39.

Դրա ցայտուն ապացույցներն են և՛ իրենք, հուշարձանները, և՛ այն բաղմաթիվ վկայությունները, որոնք պահպանվել են մատենագրական աղբյուրներում:

Հայկական եկեղեցին քաղկեդոնականությունը պաշտոնապես մերժեց VI դարի երկրորդ կեսին, և հենց այդ ժամանակ էր, որ Մովսես կաթողիկոսը հրաման տվեց.

«Ամենևին ոչ հաղորդել ընդ Հոռոմոս հնազանդեալս քաղկեդոնական ժողովոյն... մի գիրս, մի պատկերս և մի նշխարս ի նոցանէ ընդունել»:

Որոշ ուսումնասիրողներ ենթադրում են, որ հայ եկեղեցին հատկապես դրանից հետո դարձավ պատկերամարտ, և ավելին, պատկերամարտության սկիզբն էլ փորձում են տեսնել այստեղ, Մովսեսի այս հրամանում: Կարապետեպ. գրում է հետևյալը.

«Ը և Թ դարերում ամբողջ բյուզանդական կայսրությունը տակն ու վրա անող պատկերամարտության շարժումը իր առաջընթացն է ունեցել հայերի մեջ դեռ է դարի սկզբներին և որ ավելի նշանակալից է. այգ շարժման առաջին առիթն եղել է Մովսես կաթողիկոսի հրամանը...»⁶:

Այս տեսակետն է հայտնում նաև ակադեմիկոս Մ. Աբեղյանը, գրելով հետևյալը.

«Այգ հրամանն առիթ է դառնում, որ աղվանների մեջ քարոզեն սրբոյ պատկերները խոտել: Առաջ է գալիս պատկերամարտություն»⁷:

Մեր կարծիքով ոչ մի հիմք չկա Մովսեսի վերը բերած հրամանից այսպիսի հեռու գնացող եզրակացություններ անել:

Մովսեսի հրամանում արգելվում էր Բյուզանդիայից պատկերներ բերելը և ոչ մի խոսք չկա առհասարակ պատկերները արգելելու մասին: Պատկերների օգտագործումը ոչ մի տեղ պաշտոնապես չի արգելվել, թեև չի կարելի անտեսել այն որոշակի զսպվածությունը, որը նկատվում էր այդ բնագավառում: Հայկական տաճարների զուսպ, պարզ ինտերյերները շատ հեռու են բյուզանդական նկարազարդ, գունային մեծ բազմազանություն ունեցող ինտերյերներից, և ի հակադրություն բյուզանդական տաճարների, հայկական եկեղեցիներում որմնանկարների օգտագործումը, մեզ հետաքրքրող շրջանում, հիմնականում սահմանափակվում էր միայն տաճարների գլխավոր աբսիդներով:

Այս ամենը պատահական չէր, և հազիվ թե դա կարելի լինի ամբողջությամբ բացատրել դեպի բյուզանդական, քաղկեդոնական եկեղեցին ունեցած որոշակի ռեակցիայով: Էլ ավելի սխալ կլիներ հայկական բոլոր որմնանկարչական հուշարձանները վերագրել քաղկեդոնականներին, այսինքն անվերապահորեն կապել նրանց բյուզանդական եկեղեցու հետ և դիտել որպես բյուզանդական որմնանկարչական կուլտուրայի ուղղակի ազդեցության հետևանք:

Եվ մեզ թվում է, որ հայկական որմնանկարչության այս զսպվածությունը պետք է իր բացատրությունը գտնի ոչ միայն դավանաբանական հակամարտությունների և պառարի մեջ, ոչ միայն բյուզանդական եկեղեցուն հակադրվելու ձգտման մեջ, այլ այն դարավոր, էմոցիոնալ շատ խորը ակունքներ ունեցող տրադիցիոն պատկերացումների մեջ, որոնք իրենց արմատներն ունենին դեռևս հին արևելյան հավատալիքներում և չէին կորցրել իրենց ներ-

⁶ Կարապետեպ. և պ. Հովհան Մանդակունի և Հովհան Մայրազոմեցիի Շողակաթ, Վաղարշապատ, 1913, էջ 106:

⁷ Մ. Աբեղյան, Հայոց հին գրականության պատմություն, հատ. 1, էջ 363:

գործությունը շատ դարեր հետո, նույնիսկ, երբ երկրում լիիրավ հաղթանակ էր տարել քրիստոնեությունը, և թվում է, ամեն ինչ պետք է ենթարկվեր նրա դոգմաներին:

Որ այդ հենց այդպես էլ եղել է, վկայում է Մովսես Կաղանկատվացու մոտ պահպանված Հովհան Մայրադոմեցու պատասխանը Աղվանից Մեծկողմանց եպիսկոպոսի պատկերամարտության մասին ուղղած հարցումին⁸:

Այստեղ հայկական ազգային եկեղեցին ինքն է դուրս գալիս պատկերամարտերի դեմ, և հենվելով հին ավանդությունների և տրադիցիաների վրա, վերահաստատում տաճարներում գրվող պատկերների սովորությունը: Այս վկայությունը կասկած չի թողնում, որ այն բանից հետո էլ, երբ հայկական եկեղեցին մերժեց քաղկեդոնականությունը, և միաբնակությունը դարձավ հայ եկեղեցու միակ պաշտոնական դավանանքը, նա դրանից բնավ էլ պատկերամարտ չդարձավ, և ոչ մի հիմք չկա VIII դարի բյուզանդական կոնկրետ պայմանների հիման վրա ծագած պատկերամարտության սկիզբը համարել հայ և վրաց եկեղեցիների բաժանումը: Սակայն այս ամենի հետ չի կարելի շնչել, որ պատկերամարտությունը VI—VII դարերում իրոք Հայաստանում կար, և նրա ներկայացուցիչները որոշակի ակտիվություն էին ցուցաբերում: Դրանք պավլիկյան շարժման կողմնակիցներն էին, որ մերժում էին եկեղեցական արարողությունները, կնունքը, պսակը և դրանց հետ միասին պատկերներն: Պավլիկյանների կողմից VI—VII դարերում առաջ քաշվող պատկերամարտությունն ինքնին արդեն վկայում է հայկական տաճարներում որմնակարների առկայության մասին, իսկ այն հանգամանքը, որ եկեղեցու ամենանշանավոր ներկայացուցիչները հանդես էին գալիս պատկերամարտության դեմ, պարզ կերպով ցույց է տալիս, որ հայ եկեղեցին բնավ էլ չէր մերժում պատկերները, և նրանք քիչ տեղ չէին գրավում եկեղեցու իդեոլոգիական զինանոցում: Եվ ճիշտ այնպես, ինչպես VII դարում պատկերամարտերի դեմ հանդես եկավ Վրթանես Քերթովը, VIII դարում նրանց դեմ ուժեղ պայքար է ծավալում նշանավոր աստվածաբան, կաթողիկոս Հովհան Օձնեցին:

Առանձնակի հետաքրքրություն է ներկայացնում վերո նշված Աղվանից Մեծկողմանց եպիսկոպոսի հարցման շարժառիթները, որը հիշատակում է Կաղանկատվացին: Ըստ նրա «ընդ այն ժամանակս, յոր դեռևս վարէր զհայրապետութիւնն Աղուանից տէր Ուխտանէս և զկնի նորա Եղիազար, խռովութիւնք և հերձուածք բազումք ի կողմանս կողմանս գիտնաւորաց և տգիտաց լինէին, մարտ և մրցումն Յունաց և Հայոց. և աշխարհն Աղուանից անվրդոյ մնայր յայնցանէ:— Եհաս համբաւ իմն առ նոսա, եթէ ոմանք պատկերս ուրնդունին, ոմանք մկրտութիւն ոչ առնեն, ոչ աղ օրհնեն և ոչ պսակ դնեն հարսանեաց. յայս պատճառս, թէ քահանայութիւն բարձեալ է յերկրէ»⁹:

Դժվար չէ նկատել, որ այս ամենը, ինչ հիշատակում է Կաղանկատվացին, ոչ այլ ինչ են, քան պավլիկյան շարժման դրույթները: Բսկ այն հանգամանքը, որ եկեղեցու հայրերը պավլիկյան շարժման՝ եկեղեցու դեմ ուղղված մյուս դրույթներից առանձնակի ուշադրություն էին դարձնում նրանց կողմից առաջ քաշվող պատկերամարտությանը և ամեն ինչ անում, հատկապես այն վերացնելու համար, մի լրացուցիչ փաստարկ է հանդիսանում այն մասին,

⁸ Մովսեսի Կաղանկատվացու Պատմութիւն Աղուանից աշխարհի, Թիֆլիս, 1913, էջ 302:

⁹ Մովսես Կաղանկատվացի, էջ 302:

թե ինչպիսի զգալի տեղ էր տալիս հայ եկեղեցին պատկերներին, և նրա ինչպիսի ազդեցիկ զենքն էին ուզում շեղոքացնել պալլիկյանները:

Ահա այս պայմաններում մեզ բոլորովին շեն համոզում վաղ միջնադարյան որմնանկարչական արվեստը քաղկեդոնականների գործունեության արդյունք համարող բոլոր տեսությունները: Այս բանում համոզվելու համար բավական է անդրադառնալ այն հուշարձաններին, որտեղ առկա են որմնանկարները:

Այսպես, օրինակ՝ միթե կարելի է քաղկեդոնականների հետ կապել VII դարի այնպիսի մի նշանավոր գործիչի, ինչպիսին էր Գրիգոր Մամիկոնյանը, որը համառ պայքար էր մղում Բյուզանդիայի դեմ և Հայաստանի կառավարիչ էր նշանակված արաբների կողմից: Իհարկե ոչ: Սակայն բանն այն է, որ հենց նրա կառուցած Արուճի և Եղվարդի տաճարներում առկա են առաջնակարգ հետաքրքրություն ներկայացնող որմնանկարներ: Նույնպես ոչ մի հիմք չունենք Թալինի տաճարը կառուցող Կամսարական իշխաններին քաղկեդոնական դարձնելու, թեև նրանց հոյակապ կառուցվածքում դարձյալ առկա են որմնանկարներ: Եվ եթե որմնանկարների առկայությունն ընդունենք քաղկեդոնականներին պատկանելու հատկանիշ, ապա դուրս կգա, որ նույնիսկ Դվինի մայր տաճարը, հայ ազգային հակաքաղկեդոնական եկեղեցու կենտրոնը հանդիսացող այդ կառուցվածքը նույնպես պատկանել է քաղկեդոնականներին, որովհետև այստեղ ևս եղել են որմնանկարներ: Խիստ ուշագրավ է որմնանկարների բացակայությունը Ավանում և Գայանեում, այսինքն քաղկեդոնական կաթոլիկոսներ Հովհանի և Եզրի կառուցած այդ հոյակապ տաճարներում, մինչդեռ արդեն արաբական տիրապետության ժամանակ կառուցված այնպիսի տաճարներում, ինչպիսիք են Արուճը, Զորավարը, Դարույնքը, Սիսավանը՝ առկա են և՛ որմնանկարները, և՛ բարձրարվեստ պատկերաքանդակներ:

Համանման պատկեր տեսնում ենք նաև հետագա դարերում: Տասներորդ դարի առաջին տասնամյակներին կառուցվում է Աղթամարը՝ իր եզակի պատկերաքանդակներով և հարուստ որմնանկարներով:

Որմնանկարչական արվեստի հիանալի նմուշների ենք հանդիպում Սյունիքի տասներորդ դարի մի շարք տաճարներում, որոնցից անհրաժեշտ է նշել Տաթևը և Գնդեանքը, հուշարձաններ, որոնց կտրտուրները ևս ոչ մի կերպ չի կարելի քաղկեդոնականներ համարել: Միթե կարելի է պատկերացնել, որ Անիի մայր տաճարը ևս, Բաղրատունյաց թագավորության այդ ամենանշանավոր եկեղեցին, նկարազարդվել էր քաղկեդոնականների կողմից, որը պետք է ենթադրել, եթե հետևենք Մառի տրադիցիոն դարձած տեսությանը հայկական ամբողջ որմնանկարչական արվեստը քաղկեդոնականներին պատկերելու մասին:

Կարծում ենք բավական է: Պարզ է դառնում, որ հայ ազգային եկեղեցին իր ամբողջ պատմության ընթացքում պատկերամարտ չի եղել, պաշտոնապես չի արգելել պատկերները, թեպետ հավատարիմ մնալով դարավոր տրադիցիաներին, տաճարների ինտերյերների մշակման հնավանդ սկզբունքներին, պատկերներով չի ծածկել տաճարի ամբողջ ներքին տարածությունը, և չի զնացել բյուզանդական և վրացական որմնանկարչական արվեստի ընդօրինակման ճանապարհով:

Զիշտ է, XIII—XIV դարերում քաղկեդոնականներին պատկանող մի շարք տաճարներում եղած որմնանկարների մեջ կարելի է որոշակի ընդհանրություն-

ներ տեսնել վրացական որմնանկարչական արվեստի հետ, և նույնիսկ գրություններն այդտեղ արված են հունարեն կամ վրացերեն, սակայն այս բնավ էլ չի կարելի տարածել ամբողջ հայկական որմնանկարչության վրա, և հայկական ամբողջ որմնանկարչական արվեստը համարել քաղկեդոնականների փորձունեության հետեանք:

Հայկական որմնանկարչական արվեստի բազմադարյան պատմության մեջ ցայտուն կերպով դրսևորվել են տեղական տրագիցիաները, որոնք այնքան սերտ կերպով կապված են եղել ինչպես հայ եկեղեցու դավանաբանական ուղղության, այնպես էլ տաճարների կառուցման շինարարական տեխնիկայի հետ, ընդ որում այն հանգամանքը, որ հայկական ճարտարապետության մեջ տաճարները, որպես օրենք, թե՛ դրսից և թե՛ ներսից կառուցվում էին մաքուր տաշած քարերով, որոշակիորեն չի նպաստել հայկական որմնանկարչական արվեստի զարգացմանը:

Հայկական ճարտարապետության մեջ ընդունված մաքուր տաշած քարի շինարարական տեխնիկան ունի տասնյակ դարերի խորքը գնացող տրագիցիաներ, և դեռևս քրիստոնեություն ընդունելուց շատ առաջ և՛ հեթանոսական տաճարները, և՛ անառիկ ամրոցների պատկերը շարվում էին մաքուր տաշած քարերով:

Այսպիսի պայմաններում այն հանգամանքը, որ տաճարների ինտերյերները ինքնին արդեն ստացվում էին հստակ ու հարթ և ոչ մի անհրաժեշտություն չկար, ինչպես Բյուզանդիայում, տաճարների ներսի պատերը նորից երեսպատելու կամ սվաղելու, աղյուսի և կրաշաղախի անհրապույր շարքերը ծածկելու համար, անշուշտ իր որոշակի ազդեցությունն ունեցավ վաղ քրիստոնեության շրջանի հայկական կառուցվածքների ինտերյերների մշակման ժամանակ, և իր ցայտուն դրսևորումը գտավ այդ դարաշրջանի բազմաթիվ հուշարձաններում: Եվ հետագա դարերում նույնպես, երբ հարևան երկրներում լայնորեն օգտագործվում էր որմնանկարչությունը և մոզաիկան, հայ վարպետները հավատարիմ մնացին իրենց հնավանդ տրագիցիաներին և նույնիսկ ուշ միջնադարյան հայկական տաճարները աչքի են ընկնում իրենց անհամեմատ խիստ և զուսպ մշակումով, իրենց պատերի հարթ ու հստակ մակերեսներով, որտեղ ոչինչ չի շեղում աղոթողների ուշադրությունը աբսիդում կատարվող ծիսակատարությունից:

Ահա այս տեսակետից առանձնակի հետաքրքրություն է ներկայացնում այն ընդհանրությունը, որ տեսնում ենք VII դարի հայկական հակաքաղկեդոնական և վրացական քաղկեդոնական եկեղեցիների միջև:

Խվում է, թե հարցը պարզ է և հասկանալի. ելնելով տրագիցիոն տեսությունից, VII դարի վրացական քաղկեդոնական տաճարներում մենք պետք է տեսնենք հարուստ որմնանկարներ, տաճարների ճոխ, գունագեղ ինտերյերներ, ինչպիսիք տեսնում ենք նույն այդ շրջանի Բյուզանդական տաճարներում:

Սակայն, խնդիրն այն է, որ VII դարի վրացական քաղկեդոնական տաճարներում որմնանկարների օգտագործման և տեղարաշխման սկզբունքը շատ ավելի ընդհանուր գծեր ունի դավանաբանական այլ դիրքերի վրա գտնվող հայկական եկեղեցու, քան նույնադավան Բյուզանդական քաղկեդոնական եկեղեցու հետ, մի բան, որը մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում և ոչ մի կերպ չի տեղավորվում վերը նշած տրագիցիոն պատկերացումների շրջանակում: Ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ ճիշտ այնպես, ինչպես հայ ճար-

տարապետներին, նույնպես էլ վրացական տաճարների շինարարներին «...չէր հետաքրքրում տաճարների գունագեղ զարդարումը, Ընդհակառակը, տաճարը իր ներքին տարածությունների պարզ և հստակ մշակումով պետք է նպաստեր կրոնական զգացմունքների կենտրոնացմանը: Սակայն այդ բնավ էլ չէր նշանակում սրբապատկերների իսպառ վերացում—սահմանափակվում էր նրանց քանակությունը միայն, և նրանք հիմնականում կենտրոնացվում էին աբսիդում»¹⁰:

Առավել ուշագրավն այստեղ այն է, որ այս ամենը տեսնում ենք վրացական VII դարի կառուցվածքներում, այսինքն այն ժամանակ, երբ վրացական եկեղեցին (նույն դարի սկզբին) արդեն խզել էր իր կապերը հայկական միաբնակ եկեղեցու հետ, և դարձել քաղկեդոնական:

Ուշագրավ է, որ վրացական եկեղեցին մի կողմից սերտ կապերի մեջ էր բյուզանդական եկեղեցու հետ և ընդունել էր քաղկեդոնականությունը նրա բոլոր դրամաներով ու դիրքավորումներով, մյուս կողմից կրոնական տեսակետից մի այնպիսի էական հարցում, ինչպիսին էր տաճարների ներքին ձևավորումը, շուրջ մեկ դար շարունակ բնավ էլ չէր հետևում բյուզանդական եկեղեցուն, որոշակի կերպով պահպանում էր իր ինքնուրույնությունը, իր տրագիցիոն վարքագիծը, որը այնքան հիշեցնում էր մինչև հայկական եկեղեցու բաժանվելու շրջանը, և առնչվում է նույն այդ ժամանակի հակաքաղկեդոնական հայ եկեղեցու հիմնական, տրագիցիոն սկզբունքների հետ:

Այս բոլորը, իհարկե, չէր կարող պատահական լինել, և անշուշտ վկայում է այն դարավոր, շատ խորը արմատներ ունեցող տրագիցիաների մասին. որոնք մշակվել և ձևավորվել էին այդ երկու հարևան ժողովուրդների մոտ բազմաթիվ դարերի ընթացքում, համանման պատմական իրականության և շինարարական տեխնիկայի համարյա նույնական պայմաններում:

Պարզվում է, որ այն բաժանումը, որը կատարվեց VII դարի սկզբին և բերեց մինչ այդ եղած եկեղեցական այնքան սերտ հարաբերությունների խզման, մի զգալի ժամանակամիջոցում չէր կարողանում լճուսկանապես խախտել դարավոր տրագիցիաներ ունեցող պատկերացումները, և տկար էր այնքան խորը արմատներ ունեցող արվեստի մեջ անմիջական տեղաշարժեր ստեղծելու համար:

Ամփոփենք—վերը բերված նյութերի հիման վրա կարելի է եզրակացնել, որ մի կողմ պետք է գնել հայկական որմնանկարչական արվեստը ներմուծված համարող տեսությունները և հայ որմնանկարչության ակունքները պետք է որոնել այն դարավոր տրագիցիաների մեջ, որոնք ստեղծվել էին տեղում և որոնք միաժամանակ իրենց արմատներով այնքան սերտ կերպով կապված են ինչպես հարևան ժողովուրդների, այնպես էլ ամբողջ առաջավոր Ասիայի հնագույն դարերի հոգևոր կուլտուրայի հետ:

¹⁰ Г. Н. Чубинишвили, Памятники типа Джвари, Тбилиси, 1948, стр. 88.