

XIV ԴԱՐԻ ՀԱՅ ՔԱՆԴԱԿԱԳՈՐԾ, ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏ ԵՎ ՆԿԱՐԻՉ ՄՈՄԻԿԸ .

ՀԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒՄԻ ՊԵՐԿԱՐԴԱՐՈՒՄԻ Ս. Խ. ՄՆԱՑԱԿԱՆՅԱՆ

Հայ միջնադարյան կերպարվեստի պատմության մեջ խիստ էական դեր են խաղացել գեղարվեստական դպրոցները: Կազմավորվելով կոնկրետ պատմական պայմաններում, տարբեր նահանգներում և շրջաններում, իրենց մեջ համախմբելով կերպարվեստի տարբեր բնագավառների նշանավոր գործիչներին, այդ դպրոցները շատ անգամ կանխորոշում էին տվյալ նահանգի կամ երկրամասի թե՛ մանրանկարչական ու որմնանկարչական և թե՛ քանդակագործական ու ճարտարապետական ոճական ուղղություններն ու նրանց բնորոշ գծերը:

Առանձին տեղ են գրավում այդպիսի դպրոցները Սյունիքի մշակութային կյանքում: Այստեղ X—XIII դարերի ընթացքում կազմավորվել է նման երկու կենտրոն, որոնցից առաջինը ձևավորվել էր X—XI դարերի ընթացքում, հարավային Սյունիքում (Տաթև), երկրորդը ստեղծվել էր XIII դարի վերջում և XIV դարի առաջին կեսին Վայոց ձորում, Օրբելյան իշխանների տիրույթների սահմաններում:

Տաթևի գեղարվեստական դպրոցում են ստեղծվել հայ արվեստի այնպիսի նշանավոր գործեր, ինչպիսիք են «989 թ. էջսիածնի ավետարանի» մանրանկարները, Բղենո Նորավանքի հայտնի պատկերաքանդակները, Տաթևի և Գնդևանքի որմնանկարները և, վերջապես, Տաթևի ամբողջ ճարտարապետական կոմպլեքսը, նրա ոլորտի մեջ գտնվող այլ կառույցների հետ մեկտեղ:

Պատմական հաջորդ շրջանում քաղաքական և պաշտամունքային կենտրոնների հյուսիս տեղափոխվելու հետ մեկտեղ Վայոց ձոր են տեղափոխվում նաև մշակութային կենտրոնները: Դա մի ժամանակաշրջան էր, երբ Օրբելյան իշխանները կարողացել էին համաձայնության գալ մոնղոլների Մեծ խանի հետ և աղատել Սյունիքը տեղական հարկահավաքների անասելի դաժանություններից: Եվ եթե երկրի մյուս նահանգների բնակչությունը, հաճախ չդիմանալով վայրագ կեղեքումներին, թողնում էր հայրենի բնակավայրերը և հեռանում երկրից, Սյունիքը գտնվում էր համեմատաբար բարվոք վիճակում, և այստեղ վզալի ծավալ էր ստացել մոնումենտալ կառուցվածքների շինարարությունը:

Ուստի բնավ էլ պատահական չէ, որ հենց այստեղ, Օրբելյանների հոգևոր կենտրոն Նորավանքից ոչ հեռու, XIII դարի վերջին քառորդում հիմնադրվեց Գլաձորի նշանավոր համալսարանը: Այստեղ, Գլաձորում կազմավորվեց հայկական մանրանկարչության առավել ուշագրավ դպրոցներից մեկը և, ինչպես ցույց է տալիս ուսումնասիրությունը, այն իր որոշակի նշանակությունն ունեցավ նաև կերպարվեստի մյուս բնագավառների զարգացման գործում:

Այժմ անվերապահորեն կարելի է խոսել Գլաձորի մանրանկարչական դպրոցի և Սյունիքի XIII—XIV դարերի մոնումենտալ արվեստի միջև եղած որոշակի կապերի մասին, և բոլոր հիմքերը կան պնդելու, որ բացի մանրանկարչությունից, Գլաձորում զգալի տեղ էր տրվում քանդակագործական արվեստին ու ճարտարապետությանը և քիչ չէին այնտեղ այնպիսի գործիչները, որոնք հավասարապես ուժեղ էին կերպարվեստի բոլոր բնագավառներում:

Ահա այս կարգի առավել խոշոր գործիչներից մեկն էր վարդապետ (այսպես էին կոչվում միջնադարյան Հայաստանում ճարտարապետները) Մոմիկը, որն իրավամբ լուսնածին տեղ է գրավում միջնադարյան Հայաստանի գեղարվեստական մշակույթում և իր գործունեությամբ նշանակալի հետքեր է թողել և՛ մանրանկարչության, և՛ քանդակագործության, և՛ ճարտարապետության մեջ:

Մոմիկին անդրադարձել են մի քանի հետազոտողներ: Եթե Կ. Ղաֆադարյանը¹, Ս. Բարխուդարյանը² հիմնականում զբաղվել են նրա անվան հետ կապված արձանագրությունների վերծա-

¹ Կ. Ղաֆադարյան, Ավանի երկլեզվյան ծածկագիր արձանագրությունը, Երևան, 1945, էջ 12:

² Ս. Բարխուդարյան, Միջնադարյան հայ ճարտարապետներ և քարգործ վարպետներ, Երևան, 1963, էջ 80:

նումով և կենսագրական-ստեղծագործական հարցերի ճշտումով, ապա նրա մանրանկարչական գործերը ուսումնասիրել ու հրատարակել են Գարեգին Հովսեփյանը³ և Ա. Ավետիսյանը⁴, ընդ որում վերջինս առանձին տեղ է տալիս Մոմիկին՝ հայ մանրանկարչության Գլաձորյան դպրոց կազմավորելու գործում։ Սակայն Մոմիկի ո՛չ քանդակադործական և ո՛չ էլ ճարտարապետական ստեղծագործությունները դեռևս հատուկ ուսումնասիրության առարկա չեն դարձել։ Մինչդեռ, ինչպես պարզվում է այժմ, նրա գործունեության մեջ հիմնականը ճարտարապետությունն էր և սրա հետ սերտորեն առնչվող քանդակագործական արվեստը։ Եվ պատահական չէ բնավ, որ նույնիսկ իր կերտած խաչքարերի տակ, իր անվան առջև նա գրում է ոչ թե «գծող» կամ «նկարիչ» (ինչպես դա ընդունված էր քանդակագործների մոտ), այլ ճարտարապետի կոչմանը համարժեք «վարդպետ» բառը, մի հանգամանք, որը խիստ կարևոր է Մոմիկի գործունեության ոլորտները բնորոշելու համար։

Թեև նրա ճարտարապետական ու քանդակագործական աշխատանքների մի մասը (շնորհիվ դրանց վրա եղած արձանագրությունների) վաղուց հայտնի էին, սակայն, կտրված ընդհանուր շղթայից, դրանք ըստ էության արտահայտում էին Մոմիկի ստեղծագործական որոնումների առանձին դրվագները միայն և, ինքնին հասկանալի է, չէին կարող հիմք ծառայել բնութագրելու մեծ արվեստագետի ամբողջ ստեղծագործական ուղին։

Եվ այժմ, երբ հնարավոր եղավ պարզել նրա մի շարք գործերը ևս և լրացնել նրա կենսագրության «բաց» մնացած տարիները, պարզ դարձավ, թե ինչպիսի լիարյուն, որոնումներով հարուստ ստեղծագործական կյանք է ապրել այդ նշանավոր վարպետը, և ինչքան կարևոր տեղ են գրավում նրա գործերը միջնադարյան Հայաստանի գեղարվեստական մշակույթի մեջ՝ առհասարակ։

Դժբախտաբար Մոմիկի մասին չի պահպանվել և ոչ մի մատենագրական հիշատակություն, սակայն, դատելով նրա գործերից, դժվար չէ նկատել, որ նրա ամբողջ գործունեությունը ընթացել է Վայոց ձորում, Օրբելյան իշխանական տան տիրույթներում։ Ե՛վ XIII դարի վերջում, և՛ XIV դարի առաջին տասնամյակներում նա էր Օրբելյան իշխանական տան գլխավոր նկարիչ-ճարտարապետը և Օրբելյանները նրան էին հանձնարարում իրենց բոլոր նշանակալից գործերը⁵։

Մոմիկին առանձնապես հովանավորում էր նշանավոր մատենագիր, Սյունյաց մետրոպոլիտ Ստեփանոս Օրբելյանը, և այդ հովանավորությունը շարունակվեց նաև նրա հաջորդի՝ Հովհաննես Եպիսկոպոսի գահակալության ժամանակ։

Հայտնի չէ Մոմիկի ծննդյան տարեթիվը։ Սակայն ելնելով մեզ հասած նրա առաջին գործի թվագրումից (1292 թ. Ավետարանի մանրանկարները) և ենթադրելով, որ նա այդ ժամանակ չէր կարող 25 տարեկանից փոքր լինել, կարելի է ենթադրել, որ նա ծնվել է ոչ վաղ, քան 1267 թ., այսինքն 700 տարի առաջ։

Արդ, տեսնենք, թե ինչ է մինչև այժմ հայտնի Մոմիկի գործերից։

Ինչպես ասվեց, նրա առավել վաղ թվագրված աշխատանքն է 1292 թ. նկարազարդված ավետարանը, որը գրվել է նորավանքում, Հովհաննես և Թադևոս կրոնավորների խնդրանքով։ Դրանից հետո, շուրջ տասը տարի՝ մինչև 1302 թ. Մոմիկի մասին չունենք և ոչ մի տեղեկություն։ 1302-ին նա նկարազարդում է մի ավետարան Ստեփանոս Օրբելյանի պատվերով։ Հաջորդ հայտնի գործը նույն Ստեփանոս Օրբելյանի հիշատակին կերտված խաչքարն է, կատարված Հովհաննես Եպիսկոպոս Օրբելյանի պատվերով⁶։ Ի՞նչ և այս խաչքարի ճիշտ թվագրությունը հայտնի չէ, բայց և այնպես չի կարող որևէ կասկած լինել, որ Մոմիկը ձեռնարկել էր նրա կատարմանը Ստեփանոս Օրբելյանի մահվանից անմիջապես հետո, այսինքն 1304 թ.։ Ստեփանոս Օրբելյանի հիշատակին խաչքար կանգնեցնելը, հասկանալի է, չէր կարող հետաձգվել։ Սա դրված է նորավանքի զավթում և աչքի է ընկնում դարդամոտիվների արտակարգ նրբությամբ։ Աշխատանքը հազիվ ավարտած, Մոմիկը ստանում է հաջորդ պատվերը, այս անգամ Սյունյաց իշխանուհի Թամթա խաթունի կողմից՝ կերտելու մի խաչքար Աթաբեկ Տարսալիճի և նրա որդիների՝ Բուրթելի և Բուդղայի արևշատության համար։ Այս խաչքարը Մոմիկն ավարտում է 1308 թ. և նրա տակ էլ ստորագրում «Մոմիկ վարդպետ» (քիչ հետո կտեսնենք, որ նա արդեն իրոք որ իրավունք ունի այդ-

3 Գ. Հովսեփյան, Քարտեզ հայ հնագրության, «Շողակաթ», էջմիածին, 1913, էջ 207։

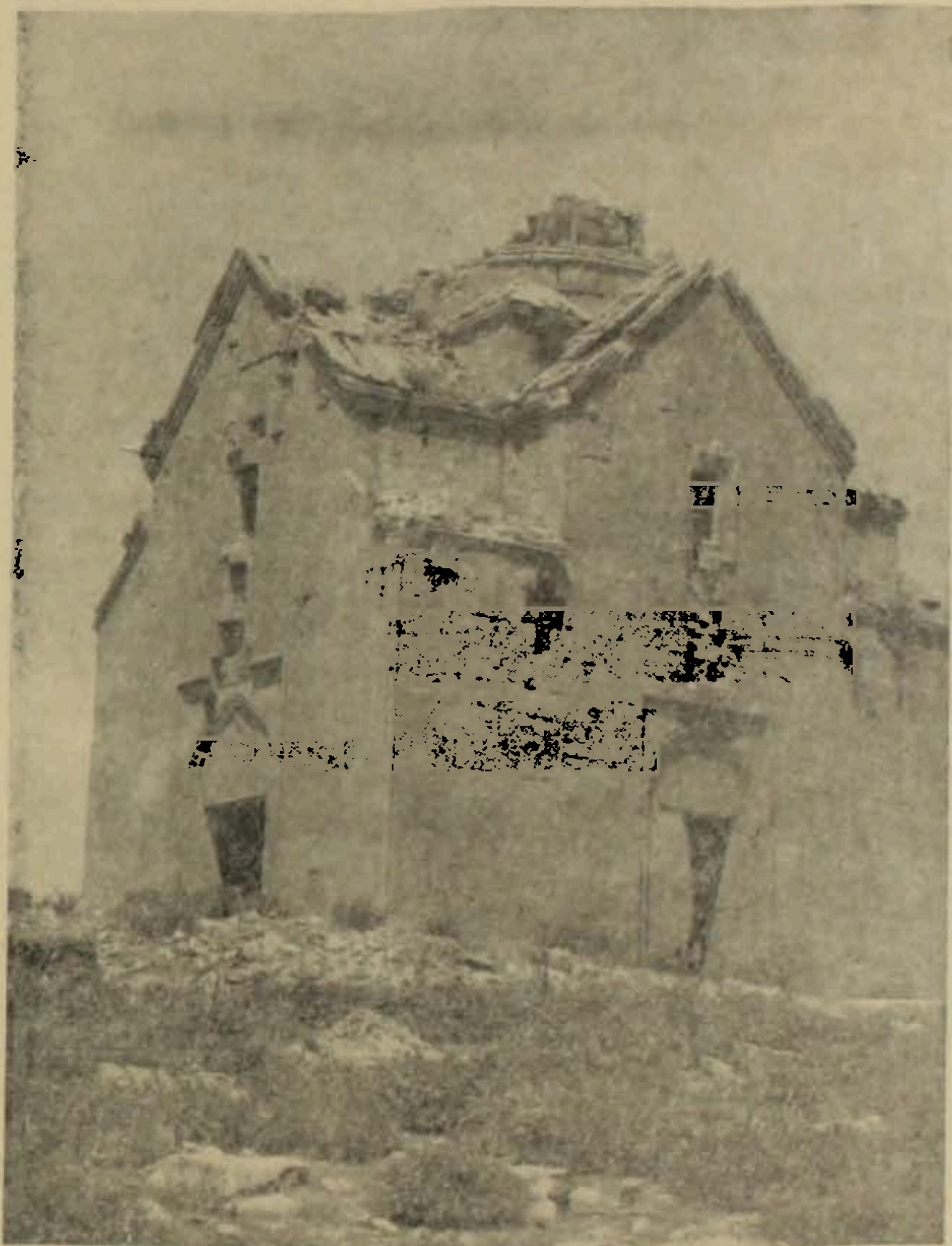
4 А. Аветисян, О художнике Момике, «Известия» АН Арм. ССР, 1956, № 2.

5 XIII դարի վերջում Մոմիկ անունով մի նկարիչ էլ գործել է Կիլիկիայում։ Որոշ ուսումնասիրողներ փորձում են նույնացնել նրան Վայոց ձորի Մոմիկի հետ, սակայն, մեր կարծիքով դրա համար չկան անհրաժեշտ կոմպենսներ։

6 Ս. Բարխուդարյան, նշվ. աշխ., էջ 81։

պես ստորագրելու և կրելու պատվավոր, մասնագիտական բարձր որակավորում արտահայտող տիտղոսը)։

Հաջորդ գործը, որի Մոմիկին պատկանելի դարձյալ հաստատվում է համապատասխան արձանագրությամբ, Արփա (այժմ Արենի) գյուղի եկեղեցին է, ավարտված 1321 թ. Այստեղ ևս շինարարական արձանագրության վերջում տեսնում ենք Մոմիկի ստորագրությունը՝ «Մոմիկ վարդպետ»։ Ուշագրավ է 1321 թ. երկրաշարժի մասին արված հակիրճ հիշատակությունը, որ, ինչպես կտեսնենք հետագայում, առնչվում է Մոմիկի մի այլ կառույցի հետ։



Արփայի եկեղեցու ընդհանուր տեսքը

Տեղավորված Արփա գետի մոտ բարձրացող մի բլուրի գագաթին, հուշարձանը, կառուցված զարչնագույն տուֆաքարից, նկատելի է շատ հեռուներից և գերիշխում է ամբողջ բնակավայրի վրա։ Այն իր հատակագծային հորինվածքով էապես տարբերվում է XIII—XIV դարերում պատմամունքային կառուցվածքներում կանոնիկ դարձած ձևերից և հենց այս տեսակետից էլ մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում։ Բանն այն է, որ այստեղ բացակայում են արևմտյան ավանդատները, և գմբեթակիր կամարները հենվում են երկու առանձին կանգնած մույթերի վրա՝ կոմպոզիցիոն մի ձև, որը բնավ չի հանդիպում այդ ժամանակաշրջանի և ոչ մի այլ հուշարձանում։

Արևմտյան մուտքից ներս մտնողի առջև միանգամից բացվում են եկեղեցու ներքին ամբողջ տարածությունները, և նրա հալացքը սահելով վերասլաց որմնասյուների վրայով, բարձրանում է վեր ու վեր, հասնում ստալակտիտային զարգագոտով երիզվող զմբեթատակ օղակին, կանգ առնում հենց այդ օղակի հիմնատակը հանդիսացող առաջաստների վրա, որոնց հարթ սֆերիկ մակերեսների վրա էլ քանդակված են ավետարանիչների խորհրդանիշերը՝ թևավոր եզր, արծիվը, առյուծն ու հրեշտակը։ Պատկերաքանդակներն իրենց շափերով զերազանցում են նույն սյուների բոլոր հայտնի քանդակները և ըստ էության որմնանկարչական բնույթ ունեն, թեև քանդակված են միակտուր, տուֆակերտ առաջաստի հարթ մակերեսի վրա։

Առանձնակի վարպետությամբ է մշակված Հովհան ավետարանիչի խորհրդանիշը ներկայացնող հրեշտակը, որի բաց թռչնաթևերը զրավում են ավելի քան 3 մետր տարածություն, և նա կարծես ճախրում է օդում, մի ձեռքում բռնած ունենալով ավետարանը, իսկ մյուսով՝ օրհնելով աղոթողներին։



Արփայի եկեղեցու արևմտյան մուտքի բարձրաքանդակը

Արփայի եկեղեցում ոչ պակաս հետաքրքիր է նաև արևմտյան մուտքի ճակատկալ քարի վրա պատկերված Աստվածամայրը՝ մանուկ Հիսուսը գրկին։

Գորգով ծածկված արևելյան ուղղանկյուն բազմոցի վրա, հպարտ ու վեհ, թաղուհու կեցվածքով նստած Աստվածամոր կերպարը իր բնույթով ավելի մոտ է բյուղանդական արվեստի մեջ ընդհանրացած պատկերազրակուն տիպին, որտեղ Աստվածամայրը մեծ մասամբ պատկերվում էր որպես Երկնային թաղուհի և ոչ թե իր մանկանը գուրգուրող դեռատի մի կին։

Առանձնակի հետաքրքիր է գորգի մակերեսը ծածկող երկրաչափական զարդաձևը, որն իր բնույթով այնքան մոտ է XIII—XIV դդ. ճարտարապետության մեջ ընդհանրացած բազմերանգ քարերից կազմված խճանկարային շարվածքներին։ Արփայի եկեղեցին ավարտվել է 1321 թ.։ Այդ թվականից սկսած մինչև Մոմիկի մահը, մինչև 1339 թ. շունենք նրա մասին և ոչ մի հիշատակություն, վերջին վկայությունն է Նորավանքում 1339 թ. նրա հիշատակին կանգնեցված խաչքարը։

1321 թ., Արփայի եկեղեցու ավարտին, Մոմիկը, հիսուն տարին նոր բոլորած, լի էր ստեղծագործական որոնումներով և անշուշտ չէր կարող դադարեցնել իր գործունեությունը։ Եվ այն հանգամանքը, որ շուրջ 18 տարի նրա մասին չունենք և ոչ մի տեղեկություն, բնավ չի նշանակում, թե նա հեռացել էր ստեղծագործական կյանքից։

Ոչ պակաս հետաքրքրություն են ներկայացնում նաև նրա գործունեության առաջին շրջանի «բաց» մնացած տարիները (1292—1302)։

Արձանագրությունների բացակայությունը, անշուշտ, զգալիորեն դժվարացնում է գործը, սակայն մի շարք կողմնակի տվյալներ հնարավորություն են տալիս ընդհուպ մոտենալու առաջադրված խնդրի լուծմանը և գտնելու այն հուշարձանները, որոնք ամենայն հավանականությամբ կառուցել էր Մոմիկը այդ տարիներին։

Այս կապակցությամբ ամենից առաջ անհրաժեշտ է անդրադառնալ Մոմիկի ընդհանուր գործունեությանը և այն շրջապատին, որտեղ ապրում, ստեղծագործում էր նա ու որտեղից ստանում իր պատվերները։

Նշեցինք արդեն, որ Մոմիկը հիմնականում Սյունիքի եպիսկոպոսների պատվերներն էր կատարում և նրա բոլոր զխավոր գործերը այս կամ այն կերպ կապված են Սյունյաց մետրոպոլիտ Ստեփանոս Օրբելյանի կամ նրա հաջորդների հետ։

Մյուս հանգամանքը, որ նույնպես պիտի հաշվի առնել, Մոմիկի բազմակողմանի գործունեությունն է։ Իբրև նկարիչ նա կարող էր մասնագիտանալ նաև քանդակագործության բնագավառում, սակայն Արփայի եկեղեցու նման նշանակալից չափեր ունեցող կառուցվածքի իրականացումը պարզապես հնարավոր չէր առանց զգալի կառուցողական փորձի, առանց դրան նախորդող թեկուզ և ոչ մեծածավալ կառուցվածքների իրականացման։

Մինչդեռ Մոմիկի առաջին շրջանի հայտնի գործերի շարքում, նախքան Արփայի եկեղեցին, չի թվարկվում որևէ շենքի կամ կառուցվածքի անուն, հանգամանք, որ ինքնին չի կարող ուշադրություն չգրավել և չստիպել որոնումներ ձեռնարկել հենց այս ուղղությամբ։

Մեր հետազոտությունները բերում են հետևյալ եզրակացության։ Մոմիկին պիտի վերագրել այն եկեղեցին, որը շինվել է Ստեփանոս Օրբելյանի պատվերով և որի կառուցման տարիները լիովին համապատասխանում են Մոմիկի գործունեության առաջին «բաց» շրջանին, այսինքն XIII դարի վերջին տասնամյակին։ Դա Տաթևի ս. Գրիգոր թաղածածկ եկեղեցին է, որ համաձայն արևմտյան մուտքի ճակատկալ քարի վրա եղած արձանագրության, ավարտվել է 1295 թ.։ Հուշարձանը հպված է Տաթևի տաճարի հարավային պատին և ըստ իր հատակագծային հորինվածքի ներկայացնում է մի պարզ թաղածածկ դահլիճ, արևելք-արևմուտք ուղղությամբ ձգված համաչափություններով։ Այստեղ է եղել Տաթև ճարտարապետական կոմպլեքսի հնագույն եկեղեցին, որին X դարում փոխարինել է ս. Գրիգոր մի այլ եկեղեցի։ 1138 թ. երկրաշարժի ժամանակ քանդվում է այս եկեղեցին ևս, մինչև որ 1295 թ. նույն այս տեղում Ստեփանոս Օրբելյանը, հեռացնելով հին փլատակները, կառուցում է մի սոր հուշարձան։ Այժմ այս կառուցվածքը ևս կանգնած է կիսակործան դրությամբ։ Ճիշտ այնպես, ինչպես XII դարում, 1931 թ. ևս հզոր սեյսմիկ ուժերը պոկեցին տաճարի գմբեթը և շարտեցին դարձյալ դեպի հարավ, դեպի ս. Գրիգոր եկեղեցին։

Մեզ հետաքրքրող կառուցվածքից համեմատաբար լավ են պահպանվել աբսիդը և արևելյան պատը, այնտեղ տեղավորված զույգ լուսամուտով հանդերձ։ Ներքին դեկորատիվ ձևերից ուշագրավ է բեմի ճակատային մասը, որտեղ պատկերված են խաչերի և ձգված ութանկյունիների անընդհատ շարքեր, բազմերանգ քարերի խճանկարային շարվածքների մի ուշագրավ վերարտադրություն, թեև իրականացված արդեն մեկ ամբողջ քարի վրա։ Առանձնապես ուշագրավ է արևմտյան մուտքը և հատկապես շքամուտքի կողային մասերի ճոխ բուսական զարդաձևերի ոճավորված հյուսվածքը. այն իր բնույթով ընդհուպ մոտենում է մանրանկարչական զարդաձևերին և հատկապես խորանների կոմպոզիցիաներին։ Խիստ ուշագրավ է հուշարձանի ճարտարապետական ձևերի որոշակի մոտիկությունը նույն Մոմիկի կողմից կառուցված Արփայի եկեղեցու ձևերին։ Բերենք միայն երկու օրինակ. Արփայի եկեղեցում աբսիդի արևելյան լուսամուտը աչքի է ընկնում իր բարդ հորինվածքով և կատարման մեծ վարպետությամբ։ Արևելյան ճակատում այն ներկայացնում է միմյանց մոտ տեղավորված խաչաձև երկու բացվածք, որոնցից վերև կա մի փոքրիկ, շրջանաձև լուսամուտ։ Միանգամայն այլ պատկեր ենք տեսնում ներսում։ Խաչաթևերն այստեղ խիստ լայնանում են, լուսամուտները բաժանող պատը վեր է ածվում սլացիկ որմնասյան, որի ճոխ մշակում ունեցող խոյակի մեջ էլ բացվում է մի երրորդ, շրջանաձև, դեպի դուրս նեղացող լուսամուտ։ Նման լուծման շենք հանդիպում և ոչ մի այլ կառուցվածքում, բացի Տաթևի ս. Գրիգոր եկեղեցուց, որի արևելյան լուսամուտը ունի ճիշտ և ճիշտ նույն կոնստրուկտիվ մշակումը, ինչ տեսնում ենք Արփայում։ Ավելին, երկու հուշարձանների ճարտարապետական ձևերի (թիվեր)»

որմնասյուների խարխսիներ և խոյակներ, մուտքերի բարավորների քարային կոնստրուկցիաներ, զարդաձևեր և այլն) համեմատական ուսումնասիրությունը դարձյալ բերում է այն եզրակացության, որ երկու եկեղեցիներն էլ միևնույն ճարտարապետի գործն են հանդիսանում:

Այս ամենը որոշակի հիմք է տալիս պնդելու, որ Մոմիկը իր գործունեության արդեն առաջին շրջանում հանդես է գալիս որպես շնորհալի ճարտարապետ, և որ նրա այդ ոչ մեծ կառուցվածքը հիանալի նախապատրաստություն է Արփայի եկեղեցու համար: Եվ նույնիսկ կարելի է ասել, որ մանրանկարչական արվեստը բնավ էլ հիմնականն ու զլխավորը չէր նրա համար, և նա ավելի շատ կապված էր մոնումենտալ արվեստին, նրան շատ ավելի մոտ էին ճարտարապետի կարկինը և քանդակագործի հատիչն ու մուրճը: Այս կապակցությամբ արժե հիշել 1302 թ. Ավետարանի հիշատակարանի խոսքերը ցուրտ ձմռան մասին: Արդյոք սա չի՞ նշանակում, որ Մոմիկը մանրանկարչությամբ էր զբաղվում միայն ձմռան ամիսներին, երբ կանգ էր առնում շինարարությունը և երբ լռում էին քարգործների մուրճերը:

* * *

Մոմիկի ստեղծագործական կենսագրության հաջորդ «բաց» շրջանը ընկնում է 1321 թ. հետո, մինչև երկհարկ դամբարան-եկեղեցու շինարարության սկիզբը: Իսկապես, վերջինս ավարտվել է 1339 թ., և հասկանալի է, որ 18 տարին շատ երկար ժամանակ էր նման կառուցվածքի իրականացման համար: Նրա շինարարությունը չէր կարող 10—12 տարուց ավելի ձգվել — հանգամանք, որ բնականաբար հարց է առաջացնում. ինչո՞ւ էր զբաղված Մոմիկը Արփայի եկեղեցին ավարտելուց հետո, 1321—1328 թթ.:

Մեզ թվում է, թե այս հարցի լուծմանը կարող է օգնել Արփայի եկեղեցու շինարարական արձանագրության վերջում Մոմիկի կողմից ավելացված հիշատակությունը 1321 թ. երկրաշարժի մասին: Այդ երկրաշարժն, անշուշտ, դալի ավերածություններ էր տրել Սյունիքում, այնքան զգալի, որ անհրաժեշտ էր եղել հատկապես հիշատակել այն: Առավել շատ տուժել էր Նորավանքի գլխավոր եկեղեցու արևմտյան կողմում կառուցված դավիթը, որից մնացել էին պատերի ներքևի մասերը միայն, 3—4 մետր բարձրությամբ: Վերջիններիս հաված բրմնասյուների դասավորությունը կասկած չի թողնում, որ հնում այստեղ եղել է չորս կենտրոնական սյուների վրա բարձրացող մի ծածկ, որը կսրծանումից հետո փոխարինվել է աստիճանաբար առաջացող, անսյուն և կենտրոնական մասում ոչ մեծ ստալակտիտավոր երդիկ ունեցող ծածկով:

Սյունիքի հոգևոր կենտրոնի լայնպիսի մի նշանավոր կառուցվածք, ինչպիսին էր գավիթը, չէր կարող երկար ժամանակ կործանված մնալ, և միանգամայն տրամաբանական է, որ Օրբելյան իշխանները անմիջապես ձեռնարկեին նրա վերականգնման գործին: Այդ է վկայում գավթի արևմտյան ճակատի մուտքի վրա եղած արձանագրության թվականը՝ 1321, որն ամենայն հավանականությամբ նշանավորում է վերակառուցման աշխատանքների սկիզբը:

Գյուրին գործ չէր նման զգալի չափեր ունեցող կառուցվածքը ծածկել անսյուն, աստիճանաբար դեպի կենտրոն առաջացող սլաֆիակ ծածկով: Այդ անելու համար ճարտարապետը մշակել էր պահունակային ծածկի կոնստրուկտիվ մի խիստ ուշագրավ սխեմա, որտեղ քառալանջ ծածկի շարքերը աստիճանաբար առաջանալով, կենտրոնում հավում են քառակուսի եզրաձև ունեցող ստալակտիտային խիստ ուշագրավ ձևերով ծածկված երգիկի կողերին: Ծածկի նման կոնստրուկցիան եզակի երևույթ է և անվերապահորեն վկայում է կառուցող ճարտարապետի մեծ հրմտության մասին: Հուշարձանի վերակառուցման հետ միասին վերափոխվել է նաև նրա արևմտյան մուտքը և հատկապես նրա բարավորի կոնստրուկցիան: Այժմ դժվար է որևէ որոշակի բան ասել մուտքի նախկին ձևերի մասին: Այն, ինչ տեսնում ենք այժմ, խիստ տարբեր է գավթի կառուցման ժամանակ (1261 թ.) ընդհանրացած ձևերից, և մուտքի բացվածքը պարփակող կիսաշրջանաձև ստալակտիտավոր կամարաղեղները ընդհանրապես են ոչ վաղ, քան XIV դարի առաջին տասնամյակներին (Սպիտակավոր, Գյումուր և այլն):

Էլ ավելի ուշագրավ են մուտքի և նրանից վեր տեղադրված լուսամուտի ճակատկալ քարերի վրա արված բարձրաքանդակները: Հատկապես ուշագրավ է Աստվածամոր պատկերաքանդակը, որն իր բոլոր ձևերով ընդհուպ մոտենում է Արփայի եկեղեցու արևմտյան մուտքի վրա Մոմիկի կերտած քանդակին, և կասկած չի մնում, որ Նորավանքի գավթի այս քանդակը ևս պատկանում է նրան:

7 Н. М. Токарьский, Архитектура древней Армении, Ереван, 1946, էջ 187:

Այդ մասին են խոսում ոչ միայն Աստվածամոր պատկերագրական խիստ յուրովի գծերը, որոնք այնքան ակնհայտ են երկու տեղում էլ, այլև նույնիսկ այնպիսի մի մանրամասն, ինչպիսին է երկու պատկերաքանդակներում էլ ներկայացված համանման գահերը և հատկապես վերջիններս ծածկող գորգերի հյուսածո բարդ զարդաձևերը, որոնք հանդիպում են միայն ու միայն այս երկու պատկերաքանդակներում:

Ոչ պակաս ուշագրավ է Հայր աստծու բարձրաքանդակը, տեղավորված Ֆուտքից վեր գտնվող լուսամտի բարավորի վրա: Ոճական տեսակետից այն ընդհուպ մոտենում է վերը նշված Աստվածամոր պատկերաքանդակին, և կասկած չի մնում, որ քանդակված է նույն Մոմիկի կողմից:

Ինքնին վերցրած՝ Հայր աստծու պատկերագրական տիպը մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում: Բանն այն է, որ միջնադարում Հայր աստվածն ընդհանրապես դիտվում էր իրական կյանքից խիստ հեռու մի էակ և բնավ էլ պատահական չէ, որ նույնիսկ ավետարանային տեսարաններում նա պատկերվում էր սիմվոլիկ ձևով՝ երկնքից իջնող մի աչ, որին սովորաբար զուգորդում էր նրա խորհրդանիշը՝ աղավինը: Մինչդեռ այստեղ տեսնում ենք բարավորի ամբողջ բարձրությունը զրավող փառահեղ մորուքով մի մարդու պատկեր, որը բարձրացրել է աչ ձեռքը օրհնելու համար, իսկ ձախ ձեռքում, կրծքի մակարդակի վրա քոնել է մարդու հիանալի մշակված մի գլուխ: Արձանագրությունը, փորագրված աջակողմում, կասկած չի թողնում, որ այստեղ պատկերված է Հայր աստվածը Ադամին ստեղծելու պահին:

ԱՄ ԸՆԴ ՄՏԵՂԾԻԼՆ ԱԴԱՄ ՆՈՐՈԳԵՑԱԿ ԵՐԿԻՆՔ ԵՒ ԵՐԿԻՐ, ՈՐ ՄԻՇՏ ԱԻՐՀՆԵՆ ԶԱԾՑ

Մեր նպատակը չէ այստեղ վերլուծել այս խիստ հետաքրքիր պատկերագրական կոմպոզիցիան, մանավանդ որ Հայր աստծու աջակողմյան մասում հանդես է գալիս խաչելության տեսարանը — մի բան, որ ինքնին առաջ է քաշում պատկերագրական մի շարք այնպիսի հարցեր, որոնց քննարկումը շատ հեռու կտաներ: Բավարարվենք նշելով, որ Մոմիկը այստեղ ևս հանդես է գալիս ստեղծագործական լայն որոնումների, կանոնիկ ձևերից խուսափելու իր տարերքում և այստեղ ևս, ինչպես նրա բոլոր գործերում, ակնհայտ է ավանդական ձևերից հեռանալու և նորը ստեղծելու նրա մեծ ձգտումը: Այդպիսին են թե՛ նրա մանրանկարչական և թե՛ հատկապես քանդակագործական և ճարտարապետական գործերը: Այդ մոտեցման հիանալի օրինակ է Արփայի եկեղեցին ամբողջությամբ, որտեղ նոր են և՛ կառուցվածքի հորինվածքն ընդհանրապես, և՛ նրա ճարտարապետական ձևերը, և՛ բարձրաքանդակները: Այդպիսին են նորավանքի գավիթը, որը վերականգնումից հետո դարձավ եզակի մի հուշարձան, այդպիսիք են նրա պատերի վրա եղած բարձրաքանդակները և հատկապես Հայր աստծու կոմպոզիցիան: Ինչպես կտեսնենք ներքևում, ստեղծագործական որոնումները իրենց կնիքն են դրել նաև նրա հետագա գործերի վրա, և Սյունիքի բազմաթիվ այլ հուշարձանների շարքում Մոմիկի գործերն են, որ աչքի են ընկնում իրենց խիստ որոշակի անհատականությամբ, և մեծ վարպետի կնիքը կրող այդ կոթողները կարծես միմի գագաթ լինեն Սյունիքի XIII—XIV դդ. ընդհանրապես կառուցողական բարձր մակարդակով բնութագրվող հուշարձանների շարքում:

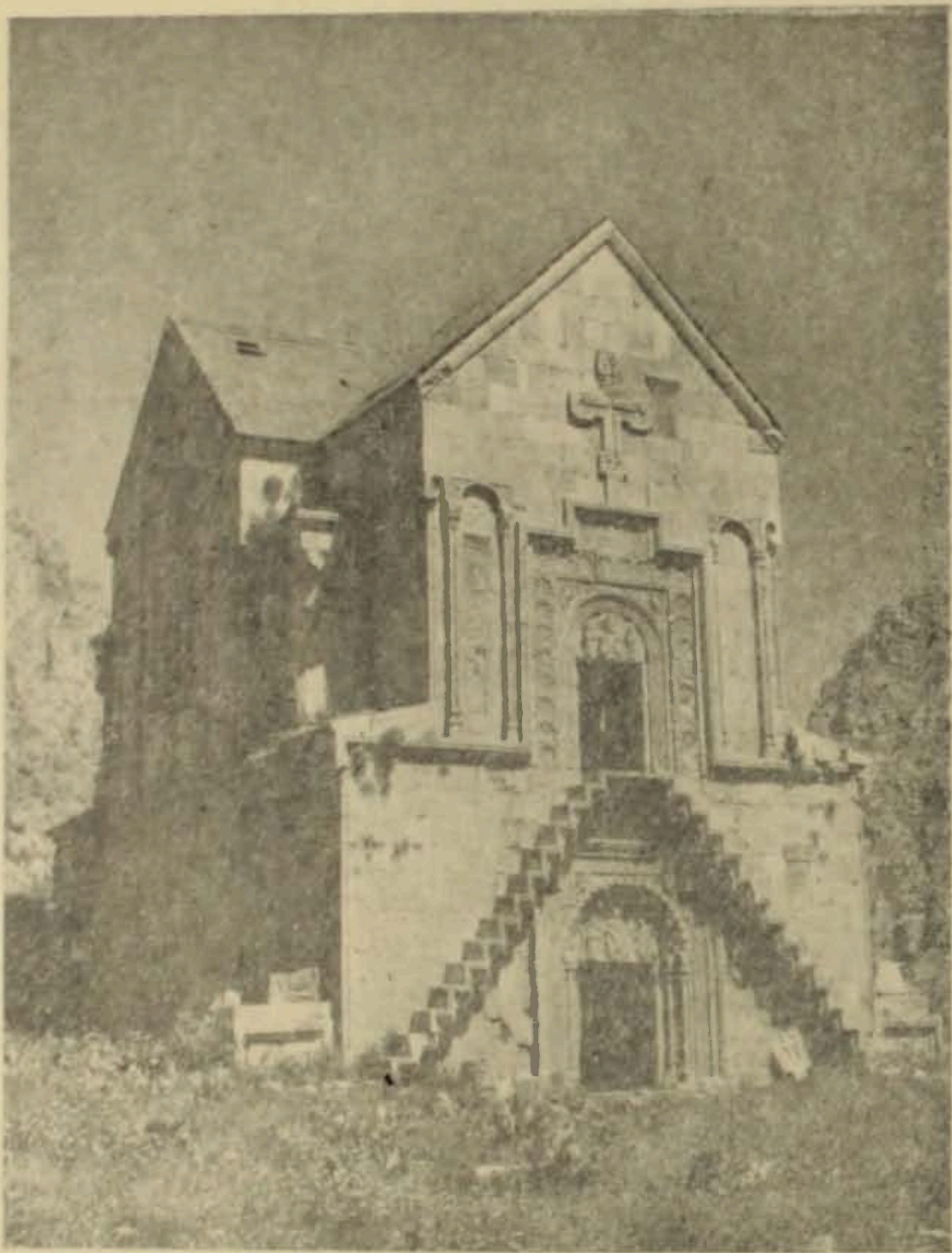
Նորավանքի գավթի վերականգնումը, նրա բարձրաքանդակների կերտումը երկար չէին կարող տևել. սկսվելով 1321 թ. պետք է որ լիովին ավարտվեն 1323—24 թթ.:

Մոմիկի հաջորդ նշանակալի գործը նորավանքում, ինչպես իրավացիորեն նշվում է⁸, Բուրթել իշխանի երկհարկ դամբարան-եկեղեցին է, ավարտված 1339 թ.: Սակայն նրա շինարարությունը չէր կարող 10—12 տարուց ավելի տևել, և բնականաբար հարց է առաջանում. ինչո՞ւ էր զբաղված Մոմիկը նորավանքի գավթի վերականգնումից հետո: Մեր կարծիքով այդ տարիներին է ահա, որ Եղեգիսում, Պրեքլյանները ամառային այդ նստավայրում, կառուցվում է այսպես կոչված Զորաց եկեղեցին, և նրա շինարարությունը ևս ղեկավարում էր ոչ այլ ոք, քան նույն Մոմիկը: Հուշարձանն աչքի է ընկնում իր խիստ արտասովոր ճարտարապետական հորինվածքով, նման լուծում չենք տեսնում ոչ մի այլ տեղ: Դրա հետ միասին մեծ վարպետությամբ են մշակված նրա ճարտարապետական ձևերը, կառուցվածքն ամբողջությամբ լողողված է բարձր գեղարվեստականությամբ և համամասնությունների արտակարգ ներդաշնակությամբ: Շինարարական արձանագրությունից, փորագրված արևելյան պատի հյուսիսային խորշի պսակի վրա⁹, պարզ է դառնում, որ հուշարձանը կառուցել է Տարայի իշխանի թոռը, Սյունյաց եպիսկոպոս Ստեփանոսը, որը եպիսկոպոսական գահին էր նստած XIV դ. քսանական թթ.: Մի այլ արձանագրությունից, փորագրված 1328 թ., պարզ է դառնում, որ այդ ժամանակ արդեն եկեղեցին գո-

⁸ ՌԴԻՎԱՆ ՀԱՅ ՎԻՄԱԳՐՈՒԹՅԱՆ», պրակ III, կազմեց Ս. Բարխուդարյան, Երևան, 1967, էջ 222:

⁹ Նույն տեղում, էջ 108:

յություն ունենալու իր հորինվածքի եկեղեցին ներկայացնում է սովորական կոմպոզիցիաների արևելյան մասը միայն՝ արտիդը և երկու ավանդատներ նրանից աջ և ձախ։ Արևմտյան պատի ամբողջ կենտրոնական մասը զրավում էին երեք լայնանիստ, բաց կամարները և այսպիսով արտիդն իր ամբողջ բացվածքով տեսանելի էր դրսից։ Եկեղեցու արևմտյան կողմում տարածվում է մի ընդարձակ «ալաճատակ, որտեղ էլ, ինչպես ենթադրվում է, հավաքվում էր իշխանական զորագունդը ժամասացություն լսելու համար։



Բուրժեղ իշխանի դամբարան — եկեղեցին

Թվում է, որ հենց այս «գինվորական» բնույթն էլ թելադրել է եկեղեցու արտաքին ճակատների այն դուսպ մշակումը, որը բնորոշ է այս կառուցվածքին և այդ սլարազայի հետ են առնչվում տարբեր բարձրությունների վրա գտնվող պահուստակները, որոնք, բացառված չէ թնավ, ծառայում էին ինչ-ինչ գինանշանների տեղավորելու համար։ Եվ այս ամենի հետ միասին չի կարելի չնկատել այն որոշակի ընդհանրությունը, որը կա այս հուշարձանի և Մամիկի կառուցած Արփայի եկեղեցու ճարտարապետական ձևերի միջև։ Այս տեսակետից խիստ բնորոշ են եռանկյունաձև խորշների յուրահատուկ ձևերը, որոնք չար և նման են միմյանց և հանդիպում են միայն ու միայն այս երկու հուշարձաններում։ Ավելին, ճիշտ նույնանման են մշակված երկու հուշարձանների թե՛ ստալակտիտավոր դուրիները, թե՛ քիվերը, թե՛ որմնասյուներն ամբողջությամբ՝ իրենց խարիսխների և խոյակների չամանման ձևերով հանդերձ։

Տաթևի, Արփայի, Նղեգիսի եկեղեցիների կառուցումը և Նորավանքի գավթի վերակառուցումը հիանալի դպրոց եղան Մոմիկի համար, և երկհարկ դամբարան-եկեղեցու շինարարությունը սկսելիս նա արդեն փորձված, հմուտ մի ճարտարապետ-քանդակագործ էր, հիանալի կարողանում էր մշակել թե՛ կառուցվածքների ընդհանուր ծավալային ձևերը, թե՛ նրանց անկրկնելի դեկորատիվ հարդարանքը:

Մոմիկը այստեղ ևս պահպանեց իր նախասիրած մի շարք ճարտարապետական ձևերը, իսկ պատկերաքանդակների մեջ՝ իր նախորդ գործերում մշակված պատկերազրական որոշ տիպեր: Սակայն դրա հետ միասին չի կարելի չնկատել, որ ոչ մի մոտիվ չի կրկնված ճիշտ նույնությամբ և նույնիսկ լավ հայտնի ձևերը ստացել են նոր մեկնաբանություն, նոր համաշափություններ, թելադրված արդեն նոր պայմաններով և նոր պահանջներով:

Այսպես, օրինակ, կառուցվածքի երրորդ հարկաբաժնի սյուների վրա տեղավորված կտիտորական կոմպոզիցիայի կենտրոնական կերպարի՝ Աստվածամոր պատկերազրական տիպը որոշակիորեն հիշեցնում է գավթի մուտքի ճակատկալ քարին տեղավորված Աստվածամորը, թեև այստեղ, զգալի բարձրության վրա տեղավորված այս քանդակը անհամեմատ ավելի ուժեղ ունի րենի և շատ ավելի է ընդհանրացրած, քան գավթի մուտքի քանդակում:

Ավելին, այստեղ, երկրորդ հարկի հյուսիսայն լուսամտի ճակատկալ քարին տեսնում ենք երիտասարդ, անմորուս Քրիստոսին՝ պատկերազրական մի տիպ, որն իր ուղղակի զուգահեռն ունի նույն Մոմիկի 1302 թ. Ստեփանոս Օրբելյանի ավետարանի մանրանկարներում և, ընդհակառակը, բնավ չի հանդիպում XIII—XIV դարերի հայ քանդակագործական արվեստի և ոչ մի այլ հուշարձանում:

Սակայն նույն այս երկհարկ դամբարան-եկեղեցու մյուս պատկերաքանդակները (տեղավորված առաջին և երկրորդ հարկերի մուտքերի ճակատկալ քարերի վրա) կասկած չեն թողնում, որ Մոմիկը շատ լավ էր ըմբռնում միևնույն վանական կոմպոզիցիայի միմյանցից ոչ հեռու դասավորված հուշարձանների մուտքերի վրա համանման պատկերաքանդակներ տեղավորելու անթույլատրելիությունը:

Թեև նա հավատարիմ մնաց իր նախասիրած թեմային և այստեղ էլ առաջին հարկի մուտքի քարավորի վրա պատկերեց զահին նստած Աստվածամորը, սակայն մշակեց միանգամայն այլ սկզբունքներով, և արտահայտչական այլ ձևեր են այստեղ գերիշխում: Այն ժամանակ, երբ Արփայում և Նորավանքի գավթում Աստվածամայրը պատկերված է ծաղկահյուս ֆոնի վրա և ներկայացնում է երկնային թագուհուն՝ խրոխտ ու հանդիսավոր բաղձած արևելյան գորգով ծածկված զահին, այստեղ, երկհարկ դամբարան-եկեղեցու առաջին հարկի մուտքի վրա պատկերված է երիտասարդ մի կին, գլուխը քիչ թեքած դեպի աջ, կորացած, կարծես հոգնած, որ ծնկներին է պահել մանուկ Հիսուսին:

Այստեղ ավելացված են հրեշտակապետները և հարթ ֆոնի վրա արված փակագրերն են միայն, որ բացատրում են պատկերված կերպարների ով լինելը:

Լինելով ժամանակի ամենանշանավոր ճարտարապետ-քանդակագործներից, Մոմիկը անշուշտ ուներ բազմաթիվ աշակերտներ և հետևորդներ: Դատելով Վայոց ձորի մի շարք հուշարձանների և պատկերաքանդակների ձևերից, նա ստեղծել էր մի ամբողջ դպրոց, որտեղ գործում էին բազմաթիվ շնորհալի ճարտարապետներ և քանդակագործներ: Այս պայմաններում բացառված չպետք է համարել, որ Նորավանքի երկհարկ դամբարան-եկեղեցու շինարարության վրա աշխատել են նաև նրա աշակերտները և թվում է, որ դրանով էլ պիտի բացատրվի հուշարձանի տարբեր մասերում տեղավորված պատկերաքանդակների միջև նկատվող ոճական որոշ տարբերությունները: Ինչպես հայկական ճարտարապետության մեջ ընդհանրապես, այնպես էլ այստեղ, առաջին հարկի պատկերաքանդակները անշուշտ կերտվել են վերջում, երբ ավարտվել էր վերին հարկերի շարվածքը, իջեցվել էին լաստակները, և ոչինչ չէր կարող ընկնել վերևից և վնասել քանդակները: Ամենայն հավանականությամբ դրանք կերտվել են 1338—1339 թթ. ընթացքում, երբ Մոմիկը յոթանասունն անց էր և գուցե տկար արդեն: Հիշենք, որ նա մահացավ նույն՝ 1339 թ.: Այս պայմաններում բնավ էլ բացառված չէ, որ առաջին հարկի մուտքի ճակատկալ քարի վրա տեղավորված պատկերաքանդակը կերտված լինի ոչ թե Մոմիկի, այլև նրա շնորհալի աշակերտներից մեկնումեկի կողմից:

Սակայն, դրա հետ միասին, չի կարելի չնկատել, որ հուշարձանն ամբողջությամբ տողորված է կառուցողական արտակարգ միասնականությամբ և նրա ծավալային ձևերի ու առանձին համամասնությունների մշակման մեջ ակնհայտորեն զգացվում է մեծ վարպետի հմուտ ձեռքը: Այս ամենը մեզ իրավունք է տալիս համարձակ կերպով դասելու այս կառուցվածքը հայ ճարտա-

րապետական մշակույթի առավել նշանավոր հուշարձանների շարքը, համարելու այն հայ միջնադարյան ճարտարապետության և քանդակագործության կարապի երգը:

Նորավանքում Մոմիկի հիշատակը հավերժացնող մի համեստ խաչքար է մնացել միայն, կանգնեցված, ամենայն հավանականությամբ, նրա մահից հետո, աշակերտների կողմից: Խաչքարը հայտնաբերել է Ս. Բարխուդարյանը և կիսեղձ արձանագրության նրա վերծանումն էլ հնարավորություն տվեց որոշել Մոմիկի մահվան տարեթիվը¹⁰:

Մոմիկի գործունեության մեջ զարմանալի կերպով միահյուսվել են ավանդականն ու մեծ արվեստագետի վառ անհատականությունը, և, ինչպես ամեն մի մեծ վարպետ, նա չի սահմանափակվել որևէ ժանրի սահմաններում: Նրա գործունեությունը ծավալվեց պատմական խիստ բարդ իրադրության պայմաններում, երբ Սյունիքը կարծես կղզի էր մոնղոլական տիրապետության տակ հեծող հայրենի երկրում, և այդ դրամատիկ իրադրությունը իր որոշակի կնիքն է դրել Սյունիքի այս շրջանի ամբողջ արվեստի վրա ընդհանրապես, իսկ Մոմիկի ստեղծագործության վրա՝ մասնավորապես:

Տաղանդավոր ճարտարապետ, քանդակագործ և նկարիչ Մոմիկի արվեստը հարուստ նյութ է տալիս XIII—XIV դարերի հայ արվեստի պատմությունն ուսումնասիրելու համար, և այն իրավամբ իր առանձին տեղը պիտի գրավի հայ գեղարվեստական մշակույթի մեջ:

¹⁰ Ս. Բարխուդարյան, նշվ. աշխ., էջ 86: