

ԲԱՆԱՎԵՃԵՐ ԵՎ ՔՆՆԱՐԿՈՒՄՆԵՐ ДИСКУССИИ И ОБСУЖДЕНИЯ

ՊԱՀՊԱՆԻՋ ԽՈՐՀՐԴԱՆՇԱՆՆԵՐԸ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՀԱՅ ՔԱՆԴԱԿԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Ճարտարապետության դոկտոր Ս. Խ. ՄՆԱՑԱԿԱՆՅԱՆ

Հայկական քանդակագործության պատմության մեջ իրենց ուրույն տեղն ունեն խորհրդանշաններն ընդհանրապես և պահպանիչ խորհրդանշանները՝ մասնավորապես:

Դժբախտաբար մեզ հասած օրինակները կաղմում են շնչին մասը միայն այն ուշագրավ կերպարների, որոնք ստեղծվել էին տասնյակ դարերի ընթացքում, հնագույն հավատալիքների և պատկերացումների շրջանակներում: Բնինչքան ուժեղ էին արմատացած այդ պատկերացումները ժողովրդի մեջ, վկայում է այն հանգամանքը, որ նույնիսկ X—XIII դարերում կառուցված հուշարձանների պատերի վրա հաճախ խաղաղ զուգակցվում են հին, հեթանոսական արմատներ ունեցող խորհրդանշանները և համեմատաբար նոր, արդեն քրիստոնեության ժամանակներում մշակված ձևերը: Դրա հետ միասին պետք է նշել, որ քրիստոնեական խորհրդանշանների գերակշռող մեծամասնությունն էլ ոչ այլ ինչ են, քան նույն հնավանդ, հեթանոսական շրջանում առավել արմատացած մոտիվներ, որոնք սրբագործվել են քրիստոնեության կողմից, ստացել միանգամայն նոր մեկնաբանում, թեև իրենց գեղարվեստական ձևերով սերտորեն առնչվում են դարերի խորքից եկող ավանդույթների և հնավանդ, լավ հայտնի կերպարների հետ:

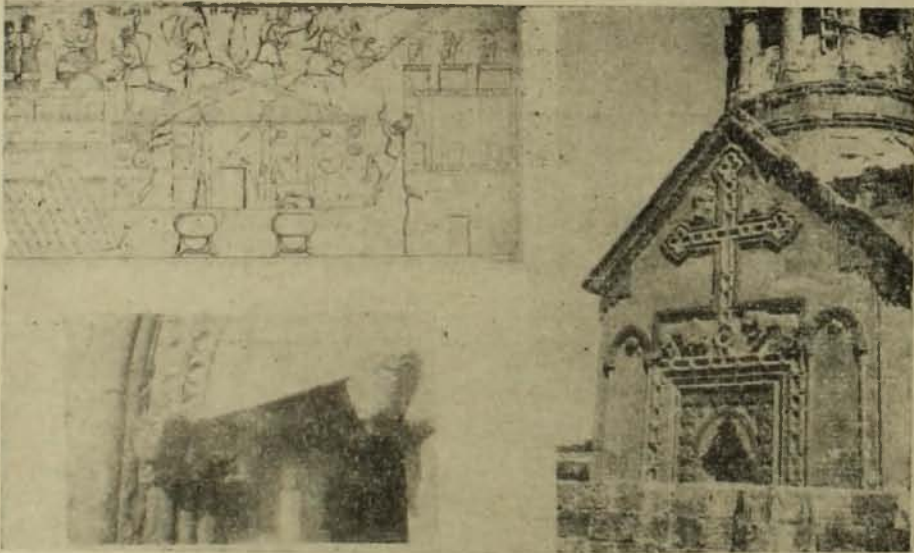
Մարդկության գեղարվեստական մշակույթի զարգացման վաղ շրջանն արդեն բնորոշվում է խորհրդանշանական կերպարների արտակարգ առատությամբ, որոնք առնչվելով էլ ավելի հնից եկող հավատալիքների և պաշտամունքների հետ, դրսևորում են շար և բարի ուժերի միջև մղվող պայքարը, մարդկանց ձգտումը՝ սահմանադատել իրենց իրական, դժվարություններով լի կյանքը թշնամի ուժերի հարձակումներից:

Առավել հնագույն շրջանին բնորոշ կենդանական աշխարհի աստվածացումը աստիճանաբար փոխարինվում է տոտեմական հասկացողություններով և անտրոպոմորֆիզմի շրջանն անցնելուց հետո, աստված-կենդանիները դառնում են մարդ-աստծու պաշտպաններ, ուվյալ աստծուն հնադանդ կենդանիներ: Այսպես են հանդես գալիս խիթական և ուրարտական այն կոմպոզիցիաները, որտեղ մարդ-աստվածը պատկերված է ցուլերի կամ առյուծների մեջքին կանգնած, կամ վերջիններիս երկու կողմից խոնարհվում են աստծուն: Ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ միջնադարյան խորհրդանշանների գերակշռող մեծամասնության ակունքները գնում են դեպի նախնադարյան հասարակարդ և դեռևս էնեոլիթյան և էլ ավելի վաղ շրջանի որսորդ-անասնապահների պատկերացումների և հավատալիքների շրջանակներում է, որ մշակվել են

Հետագայում արմատացած շատ ձևերի նախագաղափարները։ Նրանց տեսնում ենք արդեն այնքան մեծ հետաքրքրություն ներկայացնող ժայռապատկերների մեջ և նրանց զարգացման հաջորդ փուլն են լեռնալանջերից հոսող գետակների և սառնորակ աղբյուրների ակունքների մոտ երբեմնի բարձրացող վիշապ-քարակոթողները, իրենց ձկնակերպ ընդհանուր ձևով և եզների, թծերի, արագիլների խորհրդանշան բարձրաքանդակներով։

Մարդկային հասարակարգի զարգացման հետ միասին պահպանիչ խորհրդանշանները տարբեր երկրներում ստանում են տարբեր ձևեր, թեև պետք է նշել այն որոշակի ընդհանրությունը, որը առկա է նրանց դասավորության և տեղաբաշխման մեջ։ Նրանք տեղավորվում են պարսպապատ ամրությունների և բնակավայրերի մուտքերի, սլալատների և տաճարների ղոնների ու լուսամուտների մոտ և, վերջապես, այն ձանապարհների եզրերին, որոնք տանում էին դեպի այդ պալատներն ու տաճարները։

Պահպանիչ խորհրդանշաններն այս առումով սերտորեն միահյուսվում են ցեղապետների, իսկ հետագայում հզոր բռնապետությունների արքաների ցանկության հետ՝ ի ցույց դնել իրենց ուժն ու հզորությունը, ահաբեկել թշնամուն և ամեն կերպ շեղոքացնել, վանել այն աներևույթ ուժերը, որոնք ծնվում են չար, թշնամի աստվածությունների կողմից և որոնց կարող են դիմագրավել բարի աստվածների կերպարները, պահպանիչ խորհրդանշանները։



Նկ. 1. 1. Մուսասիրի տաճարը. 2. Խորանշատ. գավթի մուտքը. 3. Եղվարդ. Երկհարկ դամբարան-եկեղեցու արևմտյան ճակատի վերին մասը

Եվ պատահական չէ բնավ, որ արդեն խեթական պալատների մուտքերի մոտ առկա են հզոր, երախները բաց և կովի պատրաստ առյուծների քանդակներ, որոնք պետք է սարսափ տարածեն թագավորական պալատին մոտեցող ամեն մեկի վրա։ Էլ ավելի ահեղատեսիլ են ասորեստանյան վեհապետների պալատների մուտքերը պահպանող ֆանտաստիկ էակները, թևավոր, մարդկային գլխով հզոր եղնեքը, ասորեստանյան սեպպրերի մեջ հիշատակվող «շեդու» խորհրդանշանները։

Ըստ էության նույն կերպարներն ենք տեսնում նաև Աբեմենյան իրանում, Պերսեպոլիսի պալատների մուտքերի մոտ, որտեղ դարձյալ հզոր, ֆանտաստիկ կենդանիներ են, որ պահապան են կանգնած թագավորին, նրա պալատին և նրա քաղաքին։ Նույն այս պահպանիչ խորհրդանշանների գաղափարն է, անշուշտ, որ իր դրսևորումն է գտնում և՛ եգիպտական սֆինքսների ձևերում, և՛ հելլենական աշխարհում՝ քաղաքների մուտքերը պահպանող հզոր առյուծների բարձրաքանդակներում։

Հաղիվ թե կարելի լինի կասկածել, որ ուրարտական արվեստի մեջ ևս եղել են նման պահպանիչ խորհրդանշան-քանդակներ և հին արևելյան այդ ընդհանրացած ձևերը պետք է տևող գտնեին նաև այդտեղ։ Թեև մեզ չի հասել նման քանդակի և ոչ մի օրինակ, սակայն Մուսասիրի տաճարը ներկայացնող բարձրաքանդակի վրա, մուտքը պահպանող կուլի քանդակը չի կարող գտնել որևէ այլ մեկնաբանում։ Որ ուրարտական արվեստում լայնորեն տարածված էին պահպանիչ խորհրդանշանական կերպարները, վկայում են մանր պլաստիկայի այն բաղմաթիվ օրինակները, որոնք հայտնի են դարձել ուրարտական տարբեր քաղաքների պեղումներից։ Մենք ի նկատի ունենք թագավորական զահավորականների մասերը հանդիսացող բրոնզյա, ժամանակին թերթավոր ոսկով ծածկված ֆանտաստիկ թևավոր կենդանիների ֆիգուրները, որոնք, ինչպես նշում է Բ. Բ. Պիոտրովսկին, «կոչված էին ահ ու սարսափ ազդելու բոլոր նրանց, ովքեր մոտենում էին թագավորին և դրա հետ միասին վանելու շար ուժերը գահի վրա նստած թագավորից»¹։ Նույն պաշտպանական խորհրդանշանների նշանակությունն ունեին ուրարտական թագավորների սաղավարտների վրա պատկերված առյուծների շարքերը, ուժեղ, առյուծազլուիս օձերը և այլ խորհրդանշաններ։

Հին արևելյան այս ավանդույթներն են ահա, որ դարեր շարունակ պահպանվելով, ի հայտ են գալիս հայ արվեստի մեջ՝ սկսած ամենավաղ շրջաններից մինչև ուշ միջնադար։ Այդ են վկայում թե Տիգրան Բ-ի ոսկեհուռ թագի վրա պատկերված արևի խորհրդանշանը, նրա երկու կողմում կանգնած արծիվների հետ միասին, թե միջնադարյան տաճարների վրա քանդակված առյուծները, եզներն ու հովազները։

Այս հարցում իրենց խիստ մեծ, մենք կասեինք որոշիչ նշանակությունն ևն ունեցել ժողովրդի մեջ արմատացած հնավանդ հավատալիքները, պատկերացումներն ու տիեզերքի մասին հասկացողությունները։ Այնքան կայուն, այնքան կենսունակ էին նրանք, որ քրիստոնեությունը ոչ միայն ստիպված էր սրբազործել նրանց ղգալի մասը, այլև նույնիսկ անկարող եղավ խանդարել նրանց ի հայտ գալուն տաճարների պատերի վրա, քրիստոնեական խորհրդանշանների կողքին։ Ահա այս ճանապարհով է, որ տաճարների ու պալատների պատերի վրա տեղ ևն գտնում առյուծներն ու կուլի պատրաստ եզները, հովազներն ու ֆանտաստիկ, երևակայական էակները, որոնց նշանակությունը միշտ չէ, որ պարզ է այսօր, թեև կասկած չի կարող լինել, որ նրանք լավ հասկանալի էին միջնադարյան մարդուն։

Քրիստոնեության տարածման սկզբնական շրջանը բնորոշվում է ստեղծագործական լայն որոնումներով, ընդ որում մշակված ձևերը ըստ էության ներկայացնում ևն հնավանդ և նորաստեղծ թեմաների մի խիստ ուշագրավ համադրություն։ Այդ շրջանում է, որ քրիստոնեական խորհրդանշանների կողքին

¹ Б. Б. Пиотровский, Искусство Урарту, Л., 1962, էջ 117.

(խաչեր, հրեշտակներ, սրբեր, առյուծներ և այլն) հանդես են գալիս սրբազործված հնավանդ կերպարներ (սիրամարգ, ևղջերու, ձուկ, ռչխար և այլն) և շեն մերժվում ժողովրդական հավատալիքների մեջ արմատացած այնպիսի խորհրդանշաններ, ինչպիսիք են խոյերը, առյուծները, ևղները, վիշապները, օձերը և այլն: Խիստ բնորոշ է, որ վերջիններս հաճախ հանդես են գալիս բրիստոնկական խորհրդանշանների կողքին, մեկնաբանվում որպես եկեղեցու պահպաններ. այդ իմաստն ունեն, անշուշտ, Քասաղի բաղիլիկայում խաչի երկու կողմերում պատկերված կենդանիները և նրերուքի բաղիլիկայում՝ համանման խաչից աջ և ձախ տեղավորված խոյերը: Վաղ միջնադարյան առավել հնադույն հուշարձանը, որտեղ առկա են պահպանիչ խորհրդանշանները, դա Լղջի հայտնի դամբանն է, կառուցված IV դարի 60-ական թթ., և որտեղ, ինչպես հիշատակում է Մուսես Խորենացին, թաղվել են հայ հեթանոս և բրիստոնյա թագավորների ոսկորները:

Այստեղ, դռան աջ կողմում, «բանդակված է ներքևում մի ևղջերու, որի վրա կանգնած մի առյուծ, առջևի թաթերով՝ ևղջերուի ուսերին, իսկ ետևի թաթերով՝ կոնքերին, գլուխը մարմնի համեմատությամբ վերև, խրոխտ կեցվածքով կանգնած: Փարի կենտրոնում քանդակված է խաչ շրջանի մեջ, որից վերև մի այծյամ ևղջյուրներով:

Ձախ կողմի քարի վրա քանդակված է ներքևում՝ Լրկու կենդանի (ցուլ), մեկը մյուսից վերև, նրանցից վեր՝ այծյամ, ավելի վերևում քարը բաժանվում է երկու ուղեք մասերի, որոնցից մեկի վրա (լայնությունը 0.06 մետր) գտնվում է կտուցներով իրար մոտեցած երկու թռչունների փոքրիկ քանդակը»²: Ուշագրավ է, որ այնտեղ պատկերված խորհրդանշանների հիմնական մոտիվները՝ առյուծ, ևղջերու, այծյամ, թռչուն, զարմանալի ձևով պահպանում են իրենց դոլությունը նաև հետագա շրջաններում, և նրանց կարելի է տեսնել V—VII, IX—XIV դարերում կառուցված հուշարձանների վրա:

Պակաս նշանակություն չունի նաև խորհրդանշանների տեղավորման վայրը՝ մուտքի երկու կողմերում, ձիշտ այնպես, ինչպես տեսնում ենք հին արևելյան կառուցվածքներում: Անշուշտ նույն հնավանդ ավանդույթների հետ է առնչվում նաև պահպանիչ խորհրդանշանների տեղավորումը մուտքի բարավորների վրա. նման դասավորության բազմաթիվ օրինակներ հայտնի են թե՛ եզրիպտական, թե՛ ասսուրա-բաբելոնական հուշարձաններում: Այս առնչությունամբ որոշակի հետաքրքրություն է ներկայացնում իրանական կրակապաշտական տաճարների մուտքերի վրա քանդակվող արևի վեցթևյա վարդյակի խորհրդանշանը, մի ձև, որը սրբազործվեց բրիստոնկության կողմից և զգալի տարծում գտավ վաղ բրիստոնկական արվեստում: Այն իր ուրույն տեղն ունի հայկական բրիստոնկական խորհրդանշանների շարքում և լայն տարածում է գտնում IV—V դարերի կառուցվածքների մուտքերի բարավորների, հուշարձանների պատերի, կոթողների և հուշասյուների վրա: Սակայն V—VII դարերի հուշարձանների մուտքերի լրարավորների վրա, իրեն պահպանիչ խորհրդանշան, հիմնականում հանդես է գալիս խաչը:

Դժվար չէ տեսնել, որ խաչի նման տեղաբաշխումը ևս կապված է հին արևելյան պահպանիչ խորհրդանշանների դասավորության հետ և բրիստոնկություն-

² Թ. Առաքելյան, Հայկական պատկերաբանականը IV—VII դարերում, Երևան, 1949, էջ 29:

նը այդ հարցում ևս լիովին հետևում է դարերի խորքից եկող, սրբագործված ավանդույթներին: Այստեղ հանդիպում են հավասարաթև, շրջանակի մեջ առնված խաչեր և այնպիսի խաչեր, որոնք ունեն արդեն ձգված համաչափություններ և նրանց ստորին ծայրից, խորհրդանշելով խաչի ծաղկած լինելը, դուրս են գալիս բավականին ճոխ մշակում ունեցող բուսական տարրեր: Ուշագրավ է, որ խաչերի երկու կողմերում հաճախ հանդես են գալիս կենդանակերպ խորհրդանշանները, թռչուններ կամ եղջերուներ, կանգնած հորիզոնական խաչաթևերից աջ և ձախ, որոշ հեռավորության վրա: Նույն V—VII դարերում նման խորհրդանշաններ ի հայտ են գալիս նաև լուսամուտների շրջանակների վրա, ինչպես այդ կարելի է տեսնել Մրենում, որտեղ միմյանց փաթաթված օձերը տեղ են գտել տաճարի հյուսիսային ճակատի լուսամուտներից մեկի վրա: Հետաքրքիր են թե՛ Զրիեթի V դարով թվագրվող եկեղեցու եռաստիճան որմնախարսխի վրա պատկերված օձերը (որոնց ձևերը համարյա թե նույնությամբ կրկնվում են Ավանի հուշասյան պատվանդանի աստիճանների վրա) և թե՛ Աղուդիի մոնումենտի արևելյան ճակատի կենտրոնում պատկերված եղան գլուխը:

Հայկական վաղ միջնադարյան քանդակագործության մեջ իրենց արտակարգ հարուստ մշակումով աչքի են ընկնում կոթողները, որոնց զգալի մասը ծածկված է խիստ ուշագրավ բարձրաքանդակներով: Պատկերաքանդակների մեծ մասը ներկայացնում է վաղ քրիստոնեական պատկերազրական մոտիվներ, և այնտեղ գերակշռում են Քրիստոսի, Աստվածամոր, հրեշտակների կերպարները, թեև առանձին դեպքերում առկա են նաև սլաշտամունքային և պատմական ամբողջ ցիկլեր: Կոթողների պատկերաքանդակների իմաստաբանական նշանակության բացահայտումը մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում և այս ուղղությամբ զգալի գործ է կատարված: Սակայն մի հանգամանք մինչև այժմ չի գտել իր որոշակի պարզաբանումը. դա որոշ պատկերաքանդակների խորհրդանշանական բնույթն է, որը մեր կարծիքով ելակետ պիտի լինի կոթողների զգալի մասի պատկերազրական սիստեմների բացատրության գործում: Թվում է, որ հարցի պատասխանը պետք է որոնել բուն կոթողների իմաստաբանական նշանակության շրջանակներում, որովհետև տարբեր նպատակների համար կանգնեցված կոթողները, ինչքան էլ որ համանման ձևեր ունենային, պատկերազրության տեսակետից և հատկապես պատկերազրական թեմաների ընտրության և մեկնաբանության տեսակետից պետք է որ, թեկուզ որոշ չափով, տարբերվեին միմյանցից: Ուշ շրջանի մեմորիալ հուշարձաններում (մենք ի նկատի ունենք խաչքարերը) նույն այս հարցը շատ ավելի դյուրին ու պարզ լուծում է գտնում համապատասխան արձանագրությունների շնորհիվ: Կոթողներում որպես կանոն բացակայում են արձանագրությունները, մինչդեռ լավ հայտնի է, որ հուշասյուներն ու կոթողները օգտագործվում էին ամենաբազմապիսի նպատակների համար, սկսած քրիստոնեության հաղթանակը փառաբանելուց մինչև առանձին իշխանավորների և նախարարների հերոսագործություններն ու հիշատակը հավերժացնելը: Մեզ հասած կոթողների ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ նրանց գերակշռող մեծամասնությունը պատկանում է հենց այդ վերջին տեսակին և այդ են հաստատում աշխարհիկ մարդկանց այն պատկերաքանդակները, որոնց այնքան հաճախ հանդիպում ենք տարբեր տեղերում հայտնաբերված կոթողների վրա: Թվում է, որ այստիպի կոթողների քրիստոնեական թեմաներով կատարված պատկերաքանդակներն էլ ժամանակին մեկնաբանվել են որպես պահպանիչ խորհրդանշան-

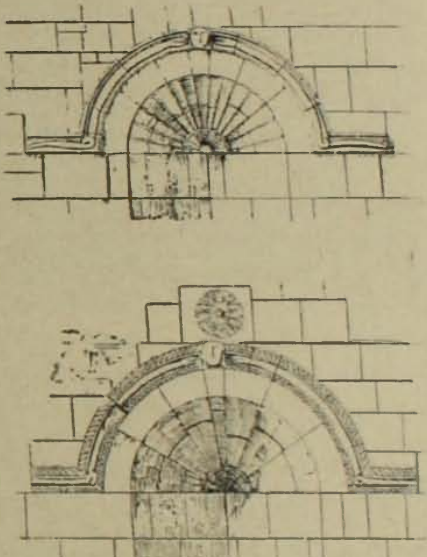
ներ և ննջեցյալը (կամ իշխանը, որի հիշատակը հավերժացնելու համար էլ կանգնեցվել է կոթողը և գիմաքանդակն էլ քանդակվել է կոթողի ներքևի մասում) կարծես նրանց է դիմում իր հոգու փրկության համար, միջնորդություն հայցում ահեղ դատաստանի առջև կանգնելուց առաջ: Պատահական չէ բնավ, որ այնքան սովորական են այստեղ Դանիելը առյուծների դրում, երեք մանկունքը հնոցում, Իսահակի զոհաբերությունը և նույն այս բնույթի այլ պատկերագրական տեսարաններ: Ննջեցյալը կարծես աղոթում է, խնդրում նույն կոթողի վրա պատկերված Քրիստոսին, աստվածամորն ու հրեշտակներին աղատել, փրկել իրեն, ճիշտ այնպես, ինչպես փրկվեցին երեք մանկունքը, Իսահակը, Դանիելը...

Քրիստոնեության պահպանիչ խորհրդանշանների հետ միասին կոթողների վրա ևս տեսնում ենք հնավանդ, ըստ էության հեթանոսական հավատալիքների արձագանքը հանդիսացող կենդանակերպ պահպանիչ խորհրդանշաններ: Մենք չենք կատարում Մաստարայի կոթողը³, որի վերին մասի մի կողմում պատկերված է մի առյուծ, մոտը կանգնած մի մարդ, իսկ մյուս երեսին հավասարաթև խաչից վեր մի շրջանակաձև սկավառակի երկու կողմերում կանգնած են երկու արծիվներ, մի կոմպոզիցիա, որն իր հիմնական ձևերով հայտնի էր արդեն հելլենիստական շրջանում: Վաղ միջնադարյան այս պահպանիչ խորհրդանշանների շարքին պետք է դասվեն նաև Զվարթնոցի միմյանց դիմաց պատկերված հոյակապ արծիվները, որոնք, տեղավորված տաճարի տարածական կմախքի հանդիսացող շորս հզոր մույթերի օրգանական մասը կազմող առանձին սյուների խոյակների վրա, կարծես հովանավորում են տաճարը, պաշտպանում շար և թշնամի ուժերից: Պահպանիչ խորհրդանշանների տեղաբաշխման այս սկզբունքը չի մոռացվում նաև հետագայում և էլ ավելի ցայտուն դրսևորում է գտնում այնպիսի եզակի հուշարձանում, ինչպիսին է Աղթամարի տաճարը: Հետաքրքիր է այն հանգամանքը, որ արդեն VII դարում պահպանիչ խորհրդանշանների ենք հանդիպում նաև կտիտորական կոմպոզիցիաներում, ընդ որում հավասարապես օգտագործվում են թե՛ պաշտամունքային-քրիստոնեական խորհրդանշանները, թե՛ հնագույն ավանդույթներով տոգորված կենդանական ձևերը (Աթենի): Այսպես են Մրենի տաճարի արևմտյան մուտքի կտիտորական կոմպոզիցիայից անմիջականորեն վեր տեղավորված, հիանալի մշակված հրեշտակապետերը, որոնց թռչնաթևերը մեծ վարպետությամբ ներգծված են կիսաշրջանաձև տարածության մեջ: Ուշագրավ են Պեմղաշենի դարձյալ կտիտորական կոմպոզիցիայի երկու կողմերում ճախրող հրեշտակները, որոնք կարծես հովանավորում են կտիտորներին, ուղղում նրանց դեպի կենտրոնում կանգնած աստվածամայրը:

Պատմական հաջորդ շրջանը՝ X—XIII դարերը, բնորոշվում են աշխարհիկ կյանքի, քաղաքների և արհեստների բուռն զարգացումով և աշխարհիկ մտածողության աննախընթաց վերելքը իր որոշակի կնիքն է դնում ամբողջ մշակույթի և առաջին հերթին ճարտարապետության և քանդակագործության զարգացման վրա: Այս հանդամանքն ամենից առաջ դրսևորվում է աշխարհիկ ճարտարապետության բուռն աճով, ընդ որում աշխարհիկ շատ ձևեր տեղ են գտնում պաշտամունքային կառուցվածքների վրա: Այս պայմաններում միան-

3 Գ. Հո վ ս ե փ յ ա ն, Նյութեր և ուսումնասիրություններ հայ արվեստի և մշակույթի պատմության, Նյու-Յորք, 1944, էջ 120:

գամայն տրամաբանական է, որ քանդակագործության բնագավառում էական նշանակություն են ստանում աշխարհիկ մոտիվներն ու ժողովրդական ավանդույթների հետ առնչված ձևերը, մի բան, որն իր անմիջական արտահայտությունն է գտնում պաշտպանիչ խորհրդանշանների անհամեմատ ավելի լայն օգտագործման մեջ: Այս շրջանում է ահա, որ աշխարհիկ արվեստի անմիջական ավելացության տակ մշակվում է հայ քանդակագործության այնպիսի մի եզակի հուշարձան, ինչպիսին են Աղթամարի տաճարը գոտկող երեք հոյակերտ քանդակագործ գոտիները: Սակայն Աղթամարից էլ առաջ, IX դարի վերջին կառուցված Տաթևի տաճարի վրա արդեն առկա են շատ ուշագրավ պաշտպանիչ խորհրդանշաններ: Մենք ի նկատի ունենք տաճարի արևելյան և հյուսիսային ճակատների կտիտորական բնույթի պատկերաքանդակները, որոնց երկու կողմերում քանդակված վիշապ օձերը իրենց բաց երախները ուղղել են դեպի կտիտորների դիմաքանդակները և կարծես պաշտպանում են նրանց չար, թշնամի ուժերից⁴: Անշուշտ այս շրջանի գործ է հանդիսանում Անիի պալատական եկեղեցին, որտեղ ներքին որմնասյուների վրա տեսնում ենք մարդու, առյուծի, արծվի և եղան պատկերաքանդակներ: Թեև առաջին պահին կարող է թվալ, թե սրանք ավետարանիչների խորհրդանշաններ են, սակայն միանգամայն իրավացի է ն. Մառը, երբ նշում է, որ «այստեղ կան նաև հանգամանքներ, որոնք խանգարում են այդպիսի նույնացմանը. արծիվն, օրինակ, այստեղ պատկերված է որպես գիշատիչ թռչուն՝ որսը ճանկերի մեջ, մի պատկեր, որն անշուշտ ոչ մի կերպ չի կարող նույնացվել ավետարանիչի խորհրդանշանի հետ, իսկ որմնասյուներից մեկի վրա քանդակված եղան գլուխը ևս կարող էր նշանակել ոչ այլ ինչ, քան Կամսարական իշխանների տոհմային նշանը, քանի որ «Կամսարական» պարսկերեն նշանակում է եղան գլուխ ունեցողներ»⁵:



Նկ. 2. Տաթև. Արևելյան ճակատի խորշերի պատկերներ

Մեր կարծիքով այստեղ ևս, ինչպես Տաթևում, առկա է կտիտորական դիմաքանդակը, որին և պաշտպանում են կենդանական հնավանդ խորհրդանշանները: Ճիշտ համանման երևույթ ունենք նույն այս պատմական շրջանում, X դարի երկրորդ քառորդում կառուցված Սանահնի Աստվածածնի եկեղեցում: Այստեղ, եկեղեցու ներսում, գմբեթատակ չորս տրոմպներից ցած տեղավորված են մարդու, խոյի և երկու եղնների գլուխներ ներկայացնող բավականին ուժեղ ելուստ ունեցող, համարյա թե կոոր քունդակներ: Ուշագրավ է, որ քանդակների ճիշտ նույն խումբը (մարդ, խոյ և երկու եղներ), այս անգամ արդեն գմբեթատակ ա-

⁴ Ստ. Մնացականյան, Հայկական ճարտարապետության Սյունիքի դպրոցը, Երևան, 1961, էջ...

⁵ Н. Я. Марр, Описание дворцовой церкви в Ани, Анийские древности, I. Петроград, 1916, էջ 3:

առաջաստների վրա, հանդես է գալիս նաև XIII դարում, 1216 թ. կառուցված Գանձասարի տաճարում: Այստեղ հյուսիս-արևմտյան առաջաստի վրա պատկերված է մարդու դիմաքանդակ, հարավ-արևմտյան առաջաստի վրա՝ խոյի գլուխ, իսկ հարավ-արևմտյան և հյուսիս-արևելյան առաջաստների վրա՝ եղների գլուխներ: Հետաքրքիր է, որ քանդակներն ունեն ճիշտ և ճիշտ նույն դասավորությունը, ինչ Սանահնի Աստվածածին եկեղեցում, հանգամանք, որը հազիվ թե պատահական լիներ և անշուշտ կապված է ինչ-որ, դեռևս մեզ լրիվ ոչ հասկանալի ավանդույթի հետ: Պարզ է, որ այս պատկերաքանդակները ոչ մի առնչություն չունեն ավետարանիչների խորհրդանշանների հետ, և լինելով արգասիք հնադարյան հասկացողությունների և պատկերացումների, որպես այդպիսիք էլ տեղ են գտել եկեղեցու ներսում, նրա առաջաստների վրա: Մականդրա հետ միասին չի կարող ուշադրություն չգրավել նրանց տեղաբաշխման հարցը: Բանն այն է, որ առաջաստների վրա սովորաբար պատկերվում էին ավետարանիչները: Այդ տեսնում ենք և՛ Բյուղանդիայում, և՛ հայկական մի շարք հուշարձաններում (Տիգրան Հոնենցի եկեղեցին Անիում, Արփայի եկեղեցին և այլն): Այժմ դժվար է ասել, թե ինչպես էին առնչվում հնավանդ այդ խորհրդանշանները նույն քրիստոնեական պատկերագրության հետ: Մի բան պարզ է թերևս, որ այս պատկերաքանդակները ևս նույնքան հասկանալի էին միջնադարյան մարդուն և թերևս ավելի հարազատ նրան, որովհետև տիրապետող գաղափարախոսությունը տասնյակ դարերի ընթացքում նույնիսկ չկարողացավ արմատախիլ անել նրանց:

Պատկերագրական համանման ձևերի տեսակետից առանձնակի տեղ է գրավում Աղթամարի տաճարը: Պահպանիչ խորհրդանշաններն այստեղ հանդես են գալիս և՛ առաջին, հիմնական գոտում (Գագիկ արքայի կտիտորական կոմպոզիցիայում, խնջույքի տեսարանում, Արծրունյաց տոհմի նահատակված իշխանների, Համազասպի և Սահակի պատկերաքանդակների երկու կողմերում, Աշոտ Արծրունու պատկերաքանդակի մոտ), և՛ որպես ամբողջական մի գոտի շրջանցում են տաճարը բոլոր կողմերից, կարծես պահպանելով, պաշտպանելով այն ամեն տեսակի շար և թշնամի ուժերից: Խիստ ուշագրավ են պահպանիչ խորհրդանշանները թագավորական վերնահարկի վրա: Առաջին գոտու պատկերաքանդակների մեջ իրենց կատարման մեծ վարպետությամբ և անսովոր ձևավորված աչքի են ընկնում Արծրունի երկու եղբայրների՝ Համազասպի և Սահակի պատկերաքանդակների մոտ դասավորված պահպանիչ խորհրդանշանները: Այստեղ աջ կողմում տեսնում ենք խոյի գլխով մի արծիվ, իսկ նրանից ներքև մեկ այլ արծիվ, որն իր որսն է հոշոտում: Ձախ կողմում պատկերված են հետևյալի ոտքերի վրա, միմյանց դիմաց կանգնած երկու արջեր և նրանց միջև երկու նապաստակներ, իսկ ավելի վեր՝ թևավոր արծվազուխ մի առյուծ: Եթե այս վերջինը հայտնի գրիֆոնն է, միջնադարյան քանդակագործության հանրահայտ կերպարներից մեկը, ապա դժվար է ճշտորեն ասել ինչ էր ներկայացնում խոյազուխ արծիվը, էլ չենք ասում միմյանց դիմաց կանգնած արջերի և նրանց թաթերի տակ, նույնպես հետևի ոտքերի վրա կանգնած նապաստակների մասին, սյուժեներ, որոնց նշանակությունը մնում է անհայտ: Պահպանիչ խորհրդանշաններ ենք տեսնում նաև մեկ այլ Արծրունի իշխանի, այս անգամ արդեն հավանաբար Գագիկ թագավորի ավագ եղբոր՝ Աշոտ Արծրունու ամբողջ հասակով կանգնած դիմաքանդակի երկու կողմերում: Այստեղ առկա են սիրամարդկեր, արծիվ, որը նապաստակ է հոշոտում, մի ուղտի ձագ և միմյանց դիմաց՝

երկու ոչխարներ: Դժվար է այժմ մեկ հազարամյակ հետո որոշել այս բոլոր խորհրդանշանների իմաստը, պատկերազրական նշանակությունները: Բայց և այնպես կարելի է նշել որոշ ընդհանրություններ. մի դեպքում տեսնում ենք խոյազուլուխ արծվին, մյուս դեպքում՝ գրիֆոնին, երկու տեղերում էլ առկա են ֆեոդալական զինանշանների հետ առնչվող պատկերաքանդակներ՝ մի տեղում դա արծիվն է, որ թռչուն է հոշոտում, մյուս տեղում նույն արծիվը արդեն նապաստակ ունի իր ճիրաններում: Երկու տեղերում էլ առկա են դիմազրվող կենդանակերպ խորհրդանշաններ. մի դեպքում՝ սիրամարգեր ու ոչխարներ, մյուս դեպքում՝ արջեր և նապաստակներ: Այս բոլորն, անշուշտ, իրենց բացատրությունն են գտնում ժողովրդական հավատալիքների և ավանդույթների մեջ և լավ հայտնի էին միջնադարյան մարդուն: Առանձնակի ուշագրավ է, որ այստեղ ևս հնավանդ ավանդույթներով տողորված խորհրդանշանները զուգակցվում են քրիստոնեական խորհրդանշանների հետ: Այսպես, օրինակ, Համապատկերի և Սահակի մոտ դրանք մեղալյոնների մեջ առնված մարգարեների դիմաքանդակներն են, իսկ Աշոտ Արծրունու մոտ, նրա ձախ կողմում, պատկերված է ամբողջ հասակով կանգնած Սասյի մարգարեն: Սակայն մեզ համար ավելի մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում կենդանազուլուխ խորհրդանշանների այն ամբողջ գոտին, որը տեղավորված է հիմնական դռնու և որթգալարի միջև: Կազմված մեծ մասամբ ուժեղ ելուստ ունեցող, համարյա թե կլոր քանդակներից, որոնք յուսաստվերային հանգույցներ են ստեղծում պատի հարթ մակերեսի վրա, այդ խորհրդանշաններն են հատկապես, որ նկատելի են դառնում առաջին հերթին, և նրանց վրա է բեռվում դիտողի ուշադրությունը դեռևս այն ժամանակ, երբ հիմնական պատկերաքանդակները հեռու լինելու պատճառով իրենց բոլոր մանրամասնություններով չեն կարգացվում: Այդ գոտին իր ձևերով եզակի երևույթ է ամբողջ հայ քանդակագործության պատմության մեջ, և հենց այդ տեսակետից էլ արժանի է առանձնակի ուշադրության: Պատահական չէ բնավ, որ ուսումնասիրողները մի շարք իրարամերժ կարծիքներ են հայտնել այդ գոտու թե՛ ծագման, թե՛ նշանակության մասին:



Նկ. 3. Առթամար. 1. Տաճարը հարավ-արևմուտքից. 2. Գաղիկ Արծրունի թագավորի վերնահարկը հարավային աբսիդում

Մյուս կողմից պետք է նշել, որ Աղթամարի բազմաթիվ պատկերաքանդակներից ամենից շատ այս դոտին է տուժել: Բացի այն, որ ուժեղ ելուստի պատճառով այս պատկերաքանդակներն են առավել շատ հողմնահարման ենթարկվել, թուրքական բարբարոս զինվորների համար հատկապես նրանք են հրաձգային, «որսորդական» վարժությունների նշանակետ եղել և չպետք է

զարմանալ, որ այսօր որոշ դեպքերում նույնիսկ դժվար է որոշել, թե տվյալ տեղում ի սկզբանե ինչ է պատկերված եղել: Բարեբախտաբար կես դար առաջ՝ 1912 թ. (երբ քանդակներն անհամեմատ ավելի լավ դրուժյան մեջ էին) դրանք հանգամանորեն ուսումնասիրել և նկարագրել է Հովսեփ Օրբելին⁶: Բացի այդ, այժմ ոչ պակաս արժեք են ներկայացնում նաև նույն այդ ժամանակներում և. լալայանի գիտարշավի հավաքած նյութերը և հատկապես այն ժամանակ կատարված լուսանկարները⁷: Եվ երբ համեմատում ենք դրանք վերջին տարիների լուսանկարների հետ, միայն այդ ժամանակ է պարզ դառնում, թե ինչքան անդարձ է կորուստը: Սակայն նույնիսկ այս դրուժյամբ նրանք չեն կորցրել իրենց արտահայտչականությունը և անմոռաց տպավորություն են թողնում: Եվ եթե դրան ավելացնենք, որ ժամանակին կենդանաբանդակների աչքերը հին ուրարտական քանդակագործական ավանդույթների համաձայն դրվագավորված են եղել ջնարակած կապույտ խեցիներով (որոնցից տեղում այժմ պահպանվել է մի քանի օրինակ), ապա պարզ կդառնա, թե ի սկզբանե ինչ ուշագրավ տեսարան էր ներկայացնում այս գոտին և ինչպիսի նշանակալից աեղ էր գրավում այն տաճարի զեղարվեստական մշակման ընդհանուր սիստեմում:

Պատկերաքանդակները ընդամենը քառասուներկուսն են, ընդ որում նրանցից երկուսը տեղավորված են արևմտյան ճակատի վրա, ութը՝ արևելյան ճակատի վրա, 17-ը՝ հյուսիսային և 15-ը՝ հարավային ճակատի վրա:

Խեմատիկայի տեսակետից դերիշխում են առյուծները, հովազները, արծիվները, եղջերուները և քարայծերը: Մեկ-երկու օրինակով հանդիպում են վիշապներ, արջեր, սիրամարգեր, ձիեր, կապիկներ, ձկներ և մեկ հատ էլ մարդու դիմաքանդակ: Կատարողական տեսակետից ևս նրանք խիստ տարբեր են. այստեղ կարելի է տեսնել թե՛ կենդանիների ամբողջական կլոր քանդակներ, թե՛ պրոտոմներ (կենդանիների առջևի մասերն ամբողջությամբ, ոտքերի հետ մեկտեղ), թե՛ ուժեղ ելուստ ունեցող գլուխներ և դրա հետ միասին՝ հարթաքանդակներ, որոնք պատկերում են կենդանուն ամբողջությամբ, սովորաբար վազքի պահին: Դժվար է որևէ օրինաչափություն նկատել քանդակների տեղաբաշխման խնդրում: Նկատելի է միայն քանդակագործի ազատ մոտեցումը տվյալ հարցին և նրա ձգտումը՝ համարյա թե հավասարապես բաշխել քանդակները ընդերկայնական ճակատներում:

Խիստ տարբեր են ուսումնասիրողների կարծիքները: Հ. Ստրժիգովսկին փորձում է կապել դրանք միջադեպքյան և ուշ հելլենիստական արվեստներում մշակված ավանդույթների հետ, անմիջական զուգահեռներ տեսնելով Բաբուլի ավետարանի կերպարներում⁸: Գևորգ Գոյանը այս պատկերաքանդակները ևս, ինչպես տաճարի արևմտյան խաչաձևերի մարդկային դիմաքանդակները, համարում է ոչ ավելի, ոչ պակաս, քան... թատերական դիմակներ, կոլաններ, որոնք իբր «հաստատում» են X դարում Աղթամարում հելլենիստական տիպի թատրոնի գոյությունը: Բանն այնտեղ է հասնում, որ «Դանիելը առ-

⁶ И. А. Орбели, Памятники армянского зодчества на острове Ахтамар, Избранные труды, т. I, М., 1968.

⁷ Ն. Լալայան, Վասպուրականի նշանավոր վանքերը, Աղթամարի Սուրբ Խաչ վանքը՝ «Աղագորական հանդես», դ. XX, № 2, 1910:

⁸ J. Strzykowski, Die Baukunst der Armenier und Europe, Wien, 1918.

յուծների դբում» հանրահայտ սյուժեն, որտեղ առյուծները լիզում են Դանիելի թտքերը, Գոյանը ներկայացնում է որպես անհերքելի փաստ... Աղթամարում վրկեսի դոյուժյունը և այնտեղ վարժեցրած առյուծներ ցուցադրելը «հաստատելու» համար⁹։ Այս տեսակետները վաղուց արդեն հերքված են և ոչ մի անհրաժեշտություն չկա նորից անդրադառնալու դրանց։ Լ. Ա. Դուրնովոյի կարծիքով այդ պատկերաքանդակները տաճարի վրա են տեղավորվել... համարյա թե պատահաբար։ Ելնելով Թովմա Արծրունու հիշատակությունից այն մասին, թե Գաղիկ արքան կառուցման համար օգտագործել է ինչ-որ «հեթանոսական» ամրոցի քարեր, Լ. Ա. Դուրնովոն ենթադրում է, որ այդ պատկերաքանդակներն էլ ի սկզբանե պատկանել են այդ քանդակած ամրոցներին և այլ քարերի հետ միասին բերվելով Աղթամար, տեղ գտել տաճարի պատերի վրա¹⁰։ Թվում է, որ այս տեսակետի հետ ևս չի կարելի համաձայնել։ Նման բան չենք տեսնում հայկական ճարտարապետության և քանդակագործության և ոչ մի հուշարձանում։ Ավելին, այդ տեսակետը ժխտում են հենց իրենք՝ այդ պատկերաքանդակները, որոնցից քիչ թե շատ բարվոք դրությամբ մեղ հասած օրինակները անխզելի ոճական միասնության մեջ են տաճարի մյուս պատկերաքանդակների հետ և ոչ մի խոսք չի կարող լինել նրանց օտարամուտ լինելու մասին։

Միանգամայն այլ կարծիքի է Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանը։ Պատկերաքանդակային այս գոտին նա կապում է հին կտակարանային թեմաների և հատկապես Ադամի հետ, անվերապահորեն ընդունելով տաճարի արևելյան ճակատում եղած արձանագրության մեկնաբանումը։ Եվ իսկապես, տաճարի արևելյան ճակատի կենտրոնում տեսնում ենք մեղավորված մի դիմաքանդակ, և նրա մոտ՝ ԱԴԱՄ մականգրությունը։ Ավելին, հենց այստեղ մեղավորներից աչ գրված է հետևյալը.

Եւ կոչեաց Ադամ ամենայն անասնոց եւ գազանաց

Այս հանգամանքներից ելնելով էլ նա հանդում է այն մտքին, որ այստեղ պատկերել են ոչ այլ ինչ, քան դրախտը, թեև «... դրախտի պատկերացումը սորված է այլ ձևով, քան այն, որին հանդիպում ենք վաղ քրիստոնեական եկեղեցիների խճանկարներում։ Ծառերով և ծաղիկներով լի պատկերը վերացված է, մնում են միայն կենդանիները, ինչպես հնադարյան մի շարք փղոսկրյա քանդակների վրա»¹¹։ Թվում է, որ այս դրույթների հետ ևս դժվար է համաձայնել։ Բանն այն է, որ արևելյան ճակատի կենտրոնում պատկերված դիմաքանդակը, որի մոտ իսկապես որ կա «Ադամ» մականգրությունը, խիստ տարբերվում է Ադամի հայտնի պատկերագրական տիպից, այն Ադամի, որը սովորաբար պատկերվում էր դրախտում. չէ որ նա հենց այդ ժամանակ է, համաձայն կտակարանի, որ անուններ է տվել բոլոր կենդանիներին։ Հայտնի բոլոր օրինակներում, և հենց նույն Աղթամարում, հյուսիսային ճակատի վրա և թմբուկի որմնանկարներում, Ադամը պատկերված է նույն պատկերագրական ավանդույթների համաձայն, առանց որևէ հագուստի։ Մինչդեռ այստեղ ներկայացված է մի մարդ, որն իր հագին ունի բավականին շքեղ աշխարհիկ հագուստ.

⁹ Г. Гоян, Театр средневековой Армении, т. II, М., 1952, էջ 243.

¹⁰ Л. А. Дурново, Искусство средневековой Армении (рукопись), էջ 18.

¹¹ Der-Nersessian S., Aght'amar Churohat the Holy Cross "Harvard Armenian Texts and Studies", № 1, Cambridge, Mass., 1963, էջ 20.

որ ճիշտ և ճիշտ կրկնում է այն հագուստը, որը տեսնում ենք Գաղիկ արքայի վրա, արևելյան ճակատի խնջույքի տեսարանում: Մյուս կողմից, եթե կենդանաբանականների այս շարքը համարեինք իրոք դրախտի տեսարան, ապա ինչո՞ւմ բացատրել, որ քանդակագործը այնքան խիստ կերպով հեռացել է հայկական ավանդույթներից, երբ դրախտը սովորաբար պատկերվում էր որպես մի ճոխ այգի, փարթամ բուսականությամբ և առանց որևէ կենդանու թերևս նման մի դրախտի այգի է պատկերված Զվարթնոցի տաճարի վրա, իսկ ճոխ բուսականությամբ լի դրախտային տեսարանները լավ հայտնի են հայկական մանրանկարչության մեջ: Բացի այդ, չի կարող տարակուսանք չառաջացնել մեզ հետաքրքրող կենդանաբանականների գոտում պատկերված կենդանիների բնավ ոչ «դրախտային» ցանկը, դժվար չէ նկատել, որ այնտեղ վեցական օրինակներով պատկերված են առյուծները, արծիվները, քարայծերը, եղջերուները, իսկ շատ այլ կենդանիներ բնավ չեն ներկայացված: Բացի այդ, ինչպե՞ս հասկանալ դրախտային այս կենդանիների շարքում նաև մարդու առկայությունը, չէ որ հարավային ճակատի բազմաթիվ ելուստի վրա, Արծրունի իշխանների պատկերաքանդակներից վեր տեղավորված մորուքավոր մարդու դիմաքանդակը բնավ չի կարող դասվել դրախտային կենդանիների շարքում: Մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում նաև այն, թե ինչպես են ժամանակակիցները ընկալել այդ քանդակները: Այս հարցում անգնահատելի նշանակություն է ստանում տաճարի կառուցմանը ժամանակակից պատմիչի՝ Թովմա Արծրունու պատմությունը շարունակող Անանուն Արծրունու մոտ հանդիպող վկայությունը: Նկարագրելով Մանուելի կառուցած տաճարը, այն զարդարող քանդակագործական համակարգը, նա գրում է, որ Մանուելը «ստեղծագործեալ ջոկադրէ և ի կարգս եկեղեցւոյն զհօլովս երէոց և զերամս հաւուց, միանգամայն և զդասս զազանաց, խոյից և առիծուց, ցլուց և արջոց, ընդէմ միմեանց զարդարեալս, զկենդանականին նոցա յուշ առնելով զմարտ, որ է յոյժ ըղձալի իմաստնոց...»¹²:

Թեև պատմիչը խուլ ձևով է ակնարկում նշանակությունը այդ պատկերաքանդակների, որոնք «յոյժ ըղձալի իմաստնոց» են և չի բացահայտում նրանց էությունը, միաժամանակ ակնհայտ է նաև, որ այստեղ չկա և ոչ մի քրիստոնեական գաղափարախոսության դրսևորում, և խոսք անգամ չի կարող լինել նրանց «դրախտի կենդանիներ» համարվելու մասին:

Բնականաբար հարց է առաջանում, չի՞ վկայում այս ամենն այն մասին, որ արևելյան ճակատի արձանագրությունը գրված է շատ ավելի ուշ, քան իր պատմությունն ավարտել է Անանուն Արծրունին:

Ոչ պակաս ուշագրավ է այն հանգամանքը, որ մեզ հետաքրքրող պատկերադրական հիմնական թեմաները կրկնված են նաև տաճարի ինտերյերում, հարավային աբսիդում տեղավորված Գաղիկ Արծրունի արքայի վերնահարկի վրա: Այստեղ նույն ծառերի ֆոնի վրա պատկերված են եղան, քարայծի, փղի և հովազի գլուխներ, իրենց ձևերով հար ու նման տաճարի պատկերի վրա եղած պատկերաքանդակներին: Կասկած չի կարող լինել, որ այստեղ մենք գործ ունենք պահպանիչ խորհրդանշանների հետ, և նրանց ոչ մի կերպ չի կարելի ներկայացնել որպես «դրախտային կենդանիներ»: Մյուս կողմից այս հանգա-

¹² «Թովմայի Վարդապետի Արծրունույ պատմութիւն Տանն Արծրունեաց», Ս. Պետերբուրգ, 1887, էջ 298:

մանքն էլ իր հերթին որոշակի հիմքեր է տալիս պնդելու, որ տաճարի պատերի վրա եղած ճիշտ նույնատիպ պատկերաքանդակները ևս ունեցել են պաճապանի նշանակություն և եղել են ոչ այլ ինչ, քան հնավանդ պաճապանի խորհրդանշաններ, որոնք չեն մոռացվել և հասել են մինչև X դար¹³:

Այս ամենից հետո թվում է, որ միանգամայն իրավացի է Հ. Օրբելին¹⁴, որը հետագայի հավելվածք է համարում արևելյան ճակատում, մեղալյոնի մեջ պատկերված մարդու դիմաքանդակի մոտ եղած թե «Ադամ» մակագրությունը և թե նույն վայրում տեղավորված վերը նշված արձանագրությունը: Հ. Օրբելին հանգամանորեն քննում է այս հարցը, նշելով, որ տաճարի առավել պատվավոր տեղերից մեկում պատկերված մարդը բնավ չէր կարող Ադամը լինել և Քրիստոսի դիմագծերին մոտեցող այս մարդու դիմագծերը բնավ չեն կարող մեկնաբանվել որպես Ադամի դիմագծերում Քրիստոսի դիմագծեր տեսնելու ցանկություն: Ադամի գործունեությունը դրախտում բնավ չի կապված Քրիստոսի անվան հետ¹⁵: Ի վերջո Հ. Օրբելին գալիս է այն եզրակացության, որ թե՛ «Ադամ» մակագրությունը, թե՛ նրա մոտ եղած արձանագրությունը հետագայի գործ են և ավելացվել են հոգևորականների կողմից, որոնք չկարողանալով խանգարել աշխարհիկ, իրենց բնույթով լստ էության հեթանոսական պատկերաքանդակների տեղավորելուն տաճարի պատերի վրա, ձգտել են տալ նրանց մեկ այլ, քիչ թե շատ համոզիչ մեկնաբանություն: Հ. Օրբելու այս դրույթները միանգամայն համոզիչ են և ընդունելի: Սակայն վճռականապես հերքելով պատկերաքանդակների այս գոտու քրիստոնեական գաղափարախոսության հետ ունեցած որևէ առնչությունը, նա փորձում է բացատրել նրանց ի հայտ գալը աշխարհիկ պալատական կառուցվածքների հարդարանքի ընդօրինակման ցանկությամբ: Երբ տաճարի պատերի վրա վերարտադրվել են թագավորական գահասրահի պատերը զարդարող որսորդական ավարները: Մեր կարծիքով Հ. Օրբելու այս դրույթի հետ արդեն դժվար է համաձայնել, և ահա թե ինչու: Ընչպե՞ս կարող են որսորդական ավարների շարքը դասվել եզր, վիշապը, ձին, կապիկը, սիրամարգը և վերջապես մարդու գլուխը, մի բան, որն առանձնապես տարօրինակ է «որսորդական ավարներ» համարվող այս գոտում: Հ. Օրբելին փորձում է այս պատկերաքանդակների առկայությունը բացատրել որպես «էպիկական որսի» պատկերման արգասիք, սակայն նույնիսկ այս ենթադրությունը, որն այնքան հեռանում է պալատի պատերը իրականում զարդարող սովորական որսի ավարների թեմայից, չի կարող փրկել դրությունը, ինչպես և չի կարող համոզիչ լինել այն դրույթը, թե թագավորական պալատի ներքին հարդարանքի ձևերում «...որսորդական ավարների շարքում միանգամայն տեղին էին նաև «անմաքուր» կենդանիների որսի ավարները և նույնիսկ մարտական ավարը՝ թշնամու կտրված գլուխը¹⁶: Նա գրում է, որ «որսորդական ավարների ձևերի ընդօրինակ-

¹³ Նույն ծառի պատկերումը այստեղ անշուշտ պատահական չէր: Հիշենք մեծ նուրի առկայությունը Զվարթնոցում, տաճարի շինարարների պատկերաքանդակների մոտ: Նույն մոտիվը լավ հայտնի է եկեղեցիների բարավորների վրա (Գեղարդ) և թվում է, որ նույն ինչ որ ձևով որոշ առնչություն է ունեցել պաճապանի խորհրդանշանների հետ:

¹⁴ И. А. Орбели, Памятники армянского зодчества на острове Ахтамар, էջ 197:

¹⁵ Անհրաժեշտ է նշել, որ այնտեղ պատկերված մարդը որքան որ նման է Քրիստոսին, նույնքան էլ նման է արևմտյան ճակատում պատկերված Գադիկ թագավորին. նինվեի թագավորին և Արրահամին:

¹⁶ И. А. Орбели, Памятники армянского зодчества на острове Ахтамар, էջ 195:

ման և դրանք տաճարի պատերի վրա պատկերելու ժամանակ կարող էր ընդօրինակվել նաև մարտական ավարը, թշնամու կտրված գլուխը, որը իրականում կախված է եղել պալատի կամ դղյակի պատին»¹⁷:

Մեր կարծիքով այս ամենն այնքան հեռու է միջնադարյան հայկական իրականությունից, որ բնավ չի կարող համոզիչ լինել: Այն չի կարող հիմնավորվել ո՛չ հոռմեական զորավար Կրասոսի կտրված գլխի մասին եղած վկայություններ, որն իբր բերվում, հասցվում է Արտաշատի պալատը, և ո՛չ էլ դավաճան Մերուժան Արծրունու գլուխը կտրելու փաստով: Այն, ինչ հնարավոր էր պատերազմի պահին, երբ կրթերը ծայր աստիճան բորբոքված էին, չի կարելի լնդհանրացնել և տարածել խաղաղ պայմանների վրա և ենթադրել, թե հայոց թագավորը իր խնջույքի դահլիճի պատին իսկապես կարող էր կախել Խեկուզ և իր ամենաոխերիմ թշնամու կտրված գլուխը: Այդ խորթ էր հայ ժողովրդի էությունը և նման բան երբեք թույլ չէր տա նաև հայ եկեղեցին: Այս հանգամանքներն են ահա, որ թեական են դարձնում Աղթամարի այս կենդանաբանդակների գոտին որսորդական ավարների պատկերման արդասիք համարող տեսությունը և ստիպում որոնելու մեկ այլ բացատրություն:

Մեր կարծիքով Աղթամարի ուժեղ ելուստ ունեցող պատկերաքանդակների այս գոտին իրենից ներկայացնում է տաճարը պահպանող խորհրդանշանների մի ամբողջ շարք, որը շրջանցում էր կառուցվածքը բոլոր կողմերից և կոչված էր պաշտպանելու տաճարը թշնամի և շար ուժերից: Այդ են վկայում թե՛ կենդանաքանդակների թեմատիկան, թե՛ նրանց դասավորությունը: Առյուծը, հովազը, եղը, արծիվը, քարայծերը, եղջերուն հայկական պահպանիչ խորհրդանշանների ավանդական կերպարներն էին, և այն հանգամանքը, որ այս շարքը իր հերթին լրացված է հայկական լեռնաշխարհին ոչ բնորոշ մի քանի կենդանիների կերպարներով, կենդանիներ, որոնք յուրահատուկ են շատ ավելի հարավ գտնվող երկրներին, անվերապահորեն վկայում է հինարևելյան մշակույթի հետ ունեցած սերտ կապերի մասին, որոնց ավանդույթները չէին մոռացվել նաև X դարում: Որ այս բանը պատահական երևույթ չէր, վկայում է IX դարում նույն վասպուրականում գրված Մլթե թագուհու ավետարանը, որի խորանների նկարազարդումներում առկա են նեղոս գետի տեսարանները, կոկորդիլոսներով և հարավային շատ այլ թռչուններով հանդերձ:

Առանձնակի ուշադրավ է պահպանիչ խորհրդանշանների շարքում մարդկային դիմաքանդակի հանդես գալը: Այն տեղավորված է հարավային ճակատում, Արծրունի նահատակ եղբայրներից վեր, և ներկայացնում է մի ինչ-որ մորուքավոր մարդու համարյա թե կլոր դիմաքանդակ, որը ուժեղ կերպով դուրս է գալիս պատի հարթությունից և խիստ կոնտրաստ ներկայացնում նրանց ցած դասավորված հարթաքանդակների նկատմամբ: Անշուշտ պատահական չէր այս անսովոր կերպարի հանդես գալը հինարևելյան, ժողովրդական դարավոր պատկերացումներով տողորված պահպանիչ այնպիսի խորհրդանշանների շարքում, ինչպիսիք են գրիֆոնը և խոյազուլուս արծիվը: Հադիվ թե կարելի լինի կասկածել, որ այստեղ մենք գործ ունենք նույնքան հնավանդ մի կերպարի հետ, որը պահպանելով իր գոյությունը տասնյակ դարեր, հասել է X դար և տեղ գտել տաճարի պատերի վրա: Որ հին Հայաստանի ամենանվիրական աստվածությունները չէին մոռացվել նույնիսկ XI դարում, վկայում է Անահիտի կեր-

¹⁷ Նույն տեղում:

սլարի հանդես դալը մի քանի ավետարանների մանրանկարչական կոմպոզիցիաներում¹⁸։ Այս պայմաններում բնավ էլ զարմանալի չպիտի թվա X դարում հեթանոսական որևէ պաշտոնական աստվածության պատկերումը հատկապես հնալանդ խորհրդանշաններով այնքան հագեցված հենց այս հանգույցում։ Սրանք փաստեր են, որոնք վկայում են զաղափարական այն խոր ակունքների մասին, որ ունեին այս խորհրդանշանները, ժողովրդական հնագույն, հեթանոսական հավատալիքների այն զարմանալի կենսունակության մասին, երբ դարեր պաշտանվելով, նրանք հասել են զարգացած միջնադար և տեղ գտել երկրի ամենանշանավոր տաճարներից մեկի պատերի վրա։ Ահա այս ճանապարհով է, որ արևմտաեվրոպական եկեղեցիների պատերին տեղ են գտնում ժողովրդական արվեստի հետ առնչվող հարյուրավոր կերպարներ, որոնք ըստ էության ոչ մի կապ չունեն քրիստոնեական զաղափարախոսության հետ։ Այստեղ տեսնում ենք և՛ ժանրային տեսարաններ, և՛ ամենատարբեր, հաճախ ֆանտաստիկ զաղաններ, երբեմն պատկերված են մարդիկ՝ շան գլխով, կապիկներ, պորտեր, բազմազուգահեռներ և այլն։ Կրոնավորները պայքար էին ծավալում այս ամենի դեմ և վանքերն էին ուղարկում հատուկ վերակացուներ՝ ոչնչացնելու նման պատկերաքանդակները։ Սակայն եկեղեցին ստիպված էր նահանջել, և ժողովրդական հավատալիքների արգասիք հանդիսացող այս կերպարները չվերացան եկեղեցիների պատերից։

Թեև դժվար է ուղղակի զուգահեռներ տեսնել Աղթամարի և արևմտաեվրոպական ուղղափառ ու զոթական քանդակագործության մեջ մշակված կերպարների միջև, բայց և այնպես չի կարելի չնկատել նաև որոշակի ընդհանրություններ։ Թվում է, որ նման վերաբերմունք են ունեցել նաև հայ կրոնավորները։ Արդեն կերտված կերպարների մոտ նրանք հետադաշում նոր մակագրություններ և արձանագրություններ ավելացնելով, փորձել են նոր մեկնաբանություն տալ իրենց այնքան խորթ, այնքան օտար կերպարներին։

Պատմական հաջորդ շրջանում՝ XII—XIV դարերում անհամեմատ ուժեղանում է աշխարհիկ մտածողության ներթափանցումը մշակույթի բոլոր բնագավառները, ճարտարապետության մեջ ակնհայտ է դառնում պաշտամունքային ձևերի որոշակի սահմանափակվածությունը և դրան հակառակ աշխարհիկ ձևերի անսխալ ընթաց զարգացումը։

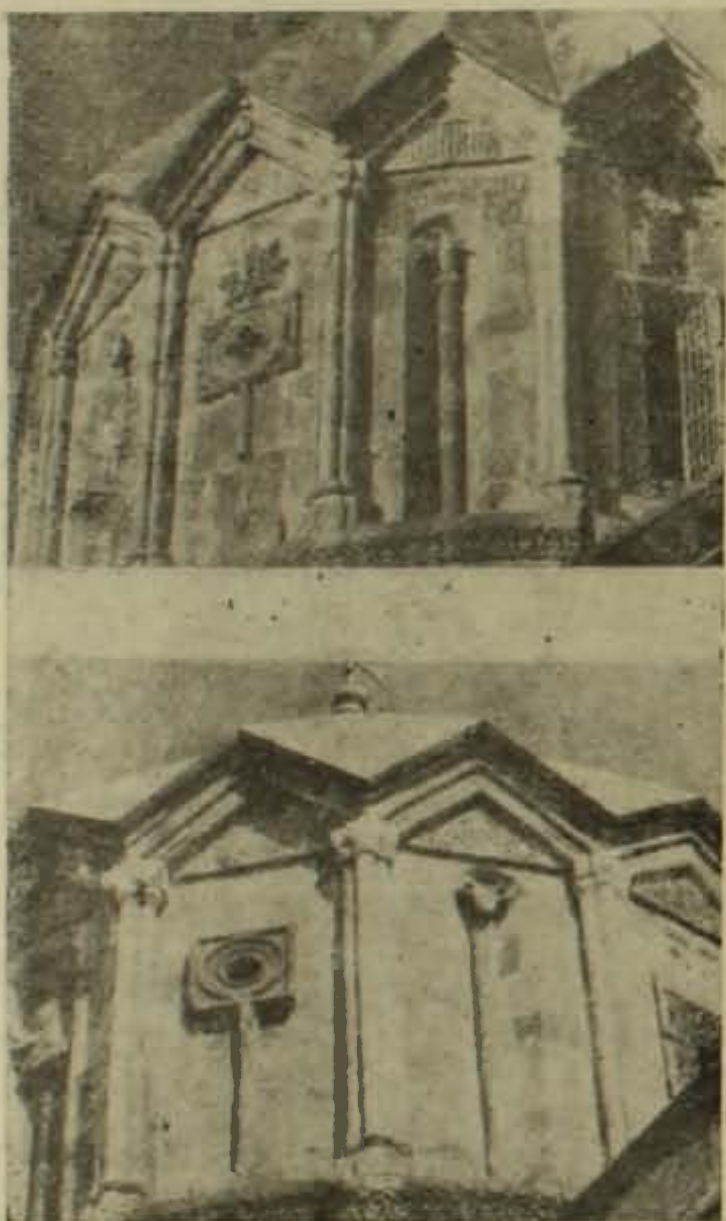


Նկ. 4. 1. Աղթամար, հարավային ճակատ. Համազասպ Առժրունու պատկերաքանդակի մոտ հղած պաշտոնական խորհրդանշանները. 2. Մակարավանք. զավթի առաջաստներից մեկը. 3. Հառիճ. Զաքարե եղբայրների կտիտորային կոմպոզիցիան և պաշտոնական խորհրդանշանը

¹⁸ Т. А. Измайлова, Образ богини в армянских миниатюрах XI века, „Византийский временник“, 1967, XXVII, էջ 206։

Նույն պրոցեսն է ապրում նաև քանդակապորժական արվեստը, որտեղ ժողովրդական հասկացողություններն ու պատկերացումները ոչ միայն դի-
րիշխում են աշխարհիկ թեմաներում, այլև առանձին դեպքում իրենց որոշակի
դրսևորումն են գտնում պաշտամունքային կոմպոզիցիաներում, ընդ որում ոչ
միայն չի մոռացվում, այլ կարծես էլ ավելի է ուժեղանում պահպանիչ խոր-
հրդանշանների օգտագործումը:

Այսպես, օրինակ, առյուծների բարձրաքանդակներ ենք տեսնում Մա-
կարավանքի գավթի մուտքի բարավորի վրա, իսկ Արզականում, գավթի
մուտքից քիչ վեր, պատկերված է ուժեղ ելուստ ունեցող առյուծի մի գլուխ:
Գանձասարի գավթի մուտքի երկու կողմերում քանդակված են երկու արծիվ-
ներ, խորանաշատում մուտքի բարավորն են պահում մի կողմում առյուծի,



Նկ. 5. Գանձասար. պահպանիչ խորհրդա-
նշանները տաճարի թմբուկի վրա:

մյուս կողմում՝ եղան ամբողջական
քանդակները: Առյուծը և եղը մուտքի
երկու կողմերում հանդես են գալիս և
Սելիմի քարավանատանը և Եղվարդի
երկհարկ դամբարան-եկեղեցու երկ-
րորդ հարկի մուտքի վերին մասում:
Ուշագրավ է, որ պաշտամունքային կա-
ռուցվածքների վրա հանդիպում են
պահպանիչ խորհրդանշանների երկու
տիպերն էլ. այդ տեսնում ենք Եղվար-
դում, Թանահատում և այլուր: Եղվար-
դում եղան և առյուծի պատկերաքան-
դակներից վեր, ճակատի ամբողջ վերին
մասը զբաղող խաչի երկու կողմերում
քանդակված են աստվածամայրն ու
Հովհաննես Մկրտիչը, իսկ Թանահա-
տում խոյն ու եղը տեղ են գտել քրիս-
տոնեական այնպիսի խորհրդանշան-
ներից ոչ հեռու, ինչպիսին է գավաթից
սուրբ ջուր խմող սիրամարգի սյուժեն:
Նույն այս կերպարներին ենք հանդի-
պում նաև կառուցվածքների ինտերյեր-
ներում: Եթե Արփայի եկեղեցու առա-
գաստների վրա Մոմիկր պատկերում է
չորս ավետարանիչների խորհրդանշան-
ները, ապա Մակարավանքի գավթի

նույնպիսի չորս առագաստների ծաղկահյուս խորքի վրա պատկերված են ար-
դեն թևատարած արծիվներ և միմյանց դիմաց կանգնած թևավոր առյուծներ:

Առանձնակի հետաքրքրություն են ներկայացնում որոշ կտիտորական
կոմպոզիցիաների հետ առնչվող պահպանիչ խորհրդանշանները, որոնց թը-
վում իրենց բարձրարվեստ կատարմամբ աչքի են ընկնում Գանձասարի
քանդակները: Այստեղ 16 նիստ ունեցող թմբուկի 8 խորշերից չորսում (տե-
ղավորված համապատասխանաբար հարավային և արևմտյան ճակատնե-
րում) պատկերված են կտիտորների համարյա թե կլոր քանդակներ, իսկ արևել-

յան և հյուսիսային ճակատների դարձյալ շորս խորշերի ներսում՝ թևատարած արծիվներ և եղների գլուխներ:

Պահպանիչ խորհրդանշանները չեն մոռացվում նաև XVII—XVIII դարերում: Որպես առավել ցայտուն օրինակ նշենք էջմիածնի տաճարի զանգակատունը, որտեղ քրիստոնեական խորհրդանշանները (հրեշտակներն ու տետրոմորֆերը) զուգակցվում են եղների, առյուծների, վիշապների կերպարների հետ: Այս հնավանդ խորհրդանշանները իրենց որոշակի դրսևորումն են գտնում XVII—XVIII դարերի ժողովրդական արվեստում, այնպիսի ուշագրավ հուշարձանների վրա, ինչպիսիք են նույն այդ դարի տապանաքարերը, որտեղ ժողովրդի հնադարյան պատկերացումներն ու հավատալիքները, այնքան հեռու քրիստոնեական կրոնի դոգմաներից, գտել են իրենց անկաշկանդ մարմնավորումները:

Այսպիսով, հայ քանդակագործության մեջ լայն տարածում ստացած պահպանիչ խորհրդանշանները, իրենց ակունքներն ունենալով ժողովրդական հնադարյան հավատալիքների և պատկերացումների մեջ, ամեն մի պատմական շրջանում իրենց նոր դրսևորումն են գտնում, համահնչուն տրվյալ շրջանում ընդհանրացված ոճական ուղղությանը: Սակայն դրա հետ միասին, պայմանավորված ժողովրդական ավանդական հասկացողությունների արտակարգ կայունությամբ, նույն այդ խորհրդանշանները թեմատիկայի տեսակետից ի հայտ են բերում մեծ պահպանողականություն և նրանց սյուժեները չեն ենթարկվում սկզբունքային և ոչ մի փոփոխության: Հանդես գալով արդեն քրիստոնեական առավել վաղ հուշարձաններում, առաջին հերթին դամբարանային և մեմորիալ կառուցվածքների վրա, այդ հնավանդ խորհրդանշանները պահպանում են իրենց գոյությունը ամբողջ միջնադարի ընթացքում: Քրիստոնեությունը ոչ միայն չկարողացավ ոչնչացնել դրանք, այլև սրբագործելով, առավել ընդհանրացածները դարձրեց նորաստեղծ կրոնի ամենանշանավոր գործիչների՝ ավետարանիչների խորհրդանշաններ:

Տարբեր պատմական դարաշրջաններում այդ խորհրդանշանները տարբեր ձևեր են ստանում, հանդես գալիս տարբեր կոմպոզիցիաներում և տարբեր հորինվածքներում, սակայն պետք է ասել, որ հիմնական իմաստը միշտ չլ մնում է անփոփոխ: Ուշագրավ է, որ համանման խորհրդանշանների ենք հանդիպում միմյանցից այնքան հեռու գտնվող երկրներում, ընդ որում այս հարցում նույնիսկ կրոնական դավանանքը անանցանելի անջրպետ չէր բռնավ. այդ է վկայում Առաջավոր Ասիայի քրիստոնեական և մուսուլմանական երկրներում համանման, ըստ էության նույն միտքն արտահայտող և նույնիսկ նույն մշակումն ունեցող խորհրդանշանների առկայությունը: Այս հանգամանքը ուշագրավ է և արժանի հատուկ ուսումնասիրության:

Մյուս կողմից, ոչ պակաս հետաքրքրություն է ներկայացնում այն հանգամանքը, որ այս տիպի խորհրդանշանները առավել լայն տարածում են գտնում պատմական այն դարաշրջանում, երբ աշխարհիկ կյանքն էր առաջատարը, երբ զարգացում էր ապրում աշխարհիկ ճարտարապետությունն ու քանդակագործությունը և աշխարհիկ մտածողությունը թափանցում մշակութային կյանքի բոլոր բնագավառները:

Պատահական չէ բնավ, որ XII—XIV դարերում համարյա թե համանման մշակում ունեցող խորհրդանշանների ենք հանդիպում և՛ Փոքր Ասիայում, և՛ Բյուզանդիայում, և՛ Ղրիմում, և՛ Անդրկովկասի բոլոր երկրներում:

Կազմելով միջնադարյան քանդակագործական արվեստի առավել ուշագրավ բաժիններից մեկը, սերտորեն առնչվելով դարավոր ակունքներ ունեցող ժողովրդական ավանդույթների և պատկերացումների հետ, պահպանել խոր հրդանշաններն իրենց ուրույն տեղն ունեն հայ արվեստի պատմության մեջ և շատ հարցեր, կապված նրանց իմաստաբանության, զարգացման և պատկերագրության հետ, դեռևս կարոտ են հանդամանալից ուսումնասիրության:

СИМВОЛЫ-ОБЕРЕГИ В АРМЯНСКОЙ СРЕДНЕВЕКОВОЙ СКУЛЬПТУРЕ

Доктор архитектуры С. Х. МНАЦАКАНЯН

(Р е з ю м е)

Символы-обереги занимают значительное место в армянской средневековой скульптуре. Восходя к древнейшим представлениям и композиционным решениям, известным в искусстве Древнего Востока, они сохранили свое значение и после распространения христианства, причем в целом ряде случаев налицо применение этих, в основном звериных мотивов в совокупности с христианскими символами. В виде львов, быков, муфлонов, барсов, змей, орлов и т. п. они высекались по обеим сторонам входных проемов храмов, дворцов, замков и составляли органическую часть ряда ктиторских композиций.

Наиболее ранними являются символы-обереги в Ахце (IV в.); в IV—VII вв. они встречаются уже в целом ряде памятников (Ерерук, Звартноц, Мрен и др.), но особое распространение получают в XI—XIV вв. (Татев, Ахтамар, Гандзасар и др.).

Автор особо выделяет Ахтамар, где, по его мнению, символы-обереги в виде цельного пояса, состоящего из разнообразных, сильно выступающих рельефов (львы, барсы, драконы, орлы, олени, муфлоны и др.), огибают весь храм, все его фасады.

Особо разнообразны решения символов-оберегов в гавитах XI—XIII вв. в Агарцине, Хоранашате, Арзакане и ряде ктиторских композиций этого же периода (Гандзасар). Они занимают видное место также в народном прикладном искусстве позднего средневековья.

Прослеживаясь в течение многих веков, символы-обереги являются ценнейшим первоисточником для изучения армянской средневековой скульптуры вообще.