

ՏԵԿՈՐԻ ՏԱՃԱՐԻ ԿՏԻՏՈՐԱԿԱՆ ԲԱՐՁՐԱՔԱՆԳԱԿՐ

Ճարտ. ղեկավար Ս. Խ. ՄՆԱՅԱԿԱՆՅԱՆ

Հայկական ճարտարապետության հանդուցային հուշարձաններից է Տեկորի տաճարը: V դարի վերջում կառուցված այդ տաճարն իր մեջ մարմնավորում է հայկական ճարտարապետության զարգացման ամբողջ մի փուլ, հանդիսանալով բազիլիկատիպի և կենտրոնաճեմբե սիստեմների հիման վրա մշակված մի խիստ ուշագրավ հորինվածք:

Սակայն, ինչպես ցույց է տալիս ուսումնասիրությունը, այս նշանավոր կոթողը իր ուրույն տեղն ունի նաև հայ քանդակագործության պատմության բնագավառում, մի հանգամանք, որը դեռևս չի գտել իր անհրաժեշտ մեկնաբանումը, իսկ տաճարի պատկերաքանդակները մինչև այժմ մնում են չհրատարակված:

Մեր խնդրից դուրս է տաճարի ճարտարապետական վերլուծությունը: Սակայն անհրաժեշտ է նշել, որ ինչպես հայկական ճարտարապետության մեջ ընդհանրապես, այնպես էլ այստեղ, պատկերաքանդակները հանդիսանում են հորինվածքի գեղարվեստական մշակման օրգանական մասը և նրանց թե՛ հիմաստը, թե՛ թվագրությունը, և թե՛ ընդհանուր կոմպոզիցիան սերտորեն առնչվում են, իսկ առանձին հարցերում նույնիսկ կանխորոշվում բուն հուշարձանի ճարտարապետական ընդհանուր կոմպոզիցիայով:

Ահա այդ է պատճառը, որ նախքան բուն պատկերաքանդակներին անցնելը, անհրաժեշտ է գեթ թուղթիկ հայացք նետել տաճարի ընդհանուր հորինվածքի վրա, տեսնելու համար ո՞րն է այդտեղ առավել բնորոշը, և ինչպես է ընդհանուր հորինվածքը անդրադարձել պատկերաքանդակների տեղաբաշխման վրա:

Բնավ պատահական չէ, որ Տեկորի տաճարին անդրադարձել են հայկական ճարտարապետության բոլոր այն հետազոտողները, որոնք այս կամ այն չափով պատկեր են հայ վաղ միջնադարյան ճարտարապետության ուսումնասիրության: Հուշարձանի ճարտարապետական ձևերը արտակարգ հետաքրքրություն են ներկայացնում, իսկ նրա արևմտյան շքամուտքի վրա փորագրված շինարարական արձանագրությունը, որ վերաբերում է V դարի 80-ական թթ., հնագույնն է հայերեն արձանագրությունների մեջ: Այս հանգամանքը հնարավորություն է տալիս թվագրական հաստատուն ելակետ ստանալ վաղ միջնադարյան բազիլիկատիպի տաճարների կառուցման ժամանակը որոշելու հարցում և խիստ ուշագրավ պատկերաքանդակների առկայության պայմաններում մեծ նշանակություն է ստանում նաև հայ քանդակագործության զարգացման ուղիները ճիշտ հասկանալու համար:

Տեկորի տաճարի շինարարության ժամանակի և կրած ձևափոխությունների հարցը բնարկել են բազմաթիվ ուսումնասիրողներ և նշել այն զգալի վերակառուցումները, որոնք ժամանակին կատարվել են այստեղ: Տաճարի թվագրության հարցում արտակարգ մեծ նշանակություն ունի արևմտյան ճա-

կատի շինարարական արձանագրության վերծանումը, որը և հիմնական ելակետն է հանդիսանում կառուցվածքը թվագրելու համար: Շատ ուսումնասիրողներ և՛ անդրադարձել այս արձանագրությանը, սակայն արդեն Ն. Մառը իրավացի կերպով նշում էր, որ արձանագրությունը պետք է կարգալ ոչ թե վերևից ներքև, այլ հակառակը: Այդպես ընթերցելիս այն ստանում է հետևյալ պատկերը

I տող. Սահակ Կամսարական շինեաց զայս վկայարան սրբոյ Սարգսի.

II տող. յիւր բարեխաւսութիւն, եւ բոլոր ազգիս, եւ ամուսնի, եւ որդեկաց եւ սիրելիաց, եւ...

III տող. Եւ հիմնարկեցաւ տեղիս ի ձեռն Յոհանու հայոց կաթողիկոսութեան եւ Յոհանու Արշարունեաց...

IV տող. Եպիսկոպոսի եւ Տաշրոնի Տեկորոյ վանաց երիցու եւ Մանանայ հազարապետի, Ուրանայ Հոռոմի, որ շ...¹

Ելնելով արձանագրության բովանդակությունից, պրոֆ. Կ. Ղաֆադարյանը ենթադրում է, որ այստեղ առկա է երկու արձանագրություն, ընդ որում, նրա կարծիքով, զրանցից առաջինը ընդգրկում է ամենաներքևի տողը, իսկ մնացած երեք տողերը պատկանում են երկրորդ արձանագրությանը:

Արձանագրության մեջ հիշատակված ղխավոր անձինք գործել են V դարի վերջում, հանգամանք, որը և ինքնին հաստատում է տաճարի թվագրությունը: Այսպես, Սահակ Կամսարականը հանդիսանում էր Վահան Մամիկոնյանի մերձավորագույն գործակիցներից մեկը և մասնակցել է 484 թ. Նիխորի բանակցություններին: Յովհան կաթողիկոսը մահացել է 490 թ., նշանակում է կառուցվածքը ավարտվել է ոչ ուշ, քան V դարի վերջին տասնամյակում:

Ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ կառուցվածքը ունեցել է շինարարական երկու շրջան. առաջին շրջանում այն կառուցվել է որպես թաղածածկ, շորս (հավանաբար խաչածեղ) մույթերով բաղիլիկ: Այդ շրջանից պահպանվել է շենքի ներքևի մասը (12—13 շարք)՝ կառուցված վարդազույն տուֆից: Որոշ ընդհատումից հետո (ամենայն հավանականությամբ կապված 481—484 թթ. ապստամբության հետ) շինարարությունը շարունակվել է և ավարտվել արդեն սյրիտակովուն տուֆով, ընդ որում բաղիլիկ հորինվածքը վերափոխվել է գմբեթավոր կառուցվածքի: Այդ նպատակով վերակառուցել են կենտրոնական նախկին շորս մույթերը, և կառուցել նոր, ուժեղ մույթեր, ընդունակ կրելու գմբեթի ծանրությունը: Ահա այդ նոր, բարդ եզրածեղ ունեցող մույթեր! Վրա էլ բարձրացել է խիստ արխաիկ գմբեթը, նրա փոխանցման յուրահատուկ գոտիով, որը իրենից ներկայացնում է հայկական ժողովրդական գլխատան հալարաշեն ծածկի կոնստրուկտիվ սկզբունքների վերարտադրությունը քարի շարքի միջոցով: Կառուցողական այս երկրորդ շրջանում է, որ ավարտվում են բոլոր թաղերը, ճակատները և գմբեթի արտաքին խորանարդածև ծավալը:

Ուշագրավ է, որ նույն տարիներին համանման վերակառուցման է ենթարկվել նաև էջմիածնի տաճարը, որի հնագույն բաղիլիկատիպ կառուցվածքը արմատապես վերափոխվել է և վեր է ածվել կենտրոնագմբեթ հորինվածքի:

Մեզ հետաքրքրող դիմաքանդակները տեղավորված են եղել տաճարի ա-

¹ Կ. Ղաֆադարյան, Տեկորի տաճարի V դարի արձանագրությունը և Մեսրոպյան աթուրների առաջին տառածները, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1962, № 2, էջ 43:

ընթացումը հակառակ կենտրոնում բացված փոքրիկ խաչաձև լուսամուտի երկու կողմերում, և մինչև այժմ հրատարակված չեն, թեև զրականություն մեջ կարելի է գտնել նրանց թուղթիկ նկարագրությունը²։ Դիմաքանդակների առկայությունն այստեղ, անշուշտ, սերտորեն կապված է տաճարի երկրորդ շինարարական շրջանի հետ և պետք է թվագրվի V դարի վերջով։

* * *

Թ. Թորամանյանը հակառակ խաչաձև լուսամուտի և դիմաքանդակների մասին գրում է. «Սույն խաչաձևի վերին թևն ունի ավելի մեծ պայտաձև կիսաբոլորակ. քան նոգմանակի թևերու կիսաբոլորակները, իսկ ստորին մասը քառակուսի վերջավորություն ունեցած է։ Վերի կիսաբոլորակին երկու կողմերուն վրա քանդակված են երկու սիրամարգեր, բավական ճաշակավոր կերպով, որոնք կիսաբոլորակի կատարին վրա տնկված տունկի մը վրայեն ինչ որ սլտուղ կուտեն, հավանաբար խաղողի երևույթը տեսնել կկարծեմ, իսկ կողմնակի թևերու ուղղությամբ քանդակված են երկու պատկերներ (buste), որոնց հարավային կողմին հայտնի է, որ կնոջ մը պատկերն է, իսկ մյուսը՝ անորոշ, թեև զխու գդակի կամ ծածկուցի ձևով մոտավոր նմանություն կտեսնվի, սակայն զողովել քիչ մը ավելի ձվաձև է, քան մյուսը և երեսը մեծ մասամբ փշացած է, ուսով անհնար հղավ լիովին որոշել, թե ի՞նչ սեռի կայտականի»³։

Այս դիմաքանդակներին անդրադարձել է նաև Ն. Մառը։ Նրա արխիվում մեզ հասնողից հայտնաբերել հետևյալ տողերը. «Երկրորդ հարկաբաժնում տեղավորված է մի խաչաձև լուսամուտ, որի վերին ու կողային թևերը կիսաշրջանաձև են, իսկ ներքևի թևը ներկայացնում է ձգված ուղղանկյուն։ Լուսամուտը բացված է երկու քարի մեջ, ընդ որում վերին քարը, բոլոր ընդգրկում է կիսաշրջանաձև խաչաթևերը, ծածկված է բարձրաքանդակներով։ Վերևում պատկերված է գավաթը, որից իջնում է որթատունկը երկու ողկույններով. սրանց կտցահարում են գավաթի երկու կողմերում կանգնած սիրամարգերը։ Ավելի ցած, կողային խաչաթևերի դիմաց, պատկերված են օվալաձև գլխարկներ հագած երկու կիստեղծանքներ»⁴։

Այս քանդակների մասին հիշատակում են նաև Գ. Լևոնյանը և Բ. Առաքելյանը։ Վերջինս գրում է. «Տեկորի տաճարի արևմտյան պատի վրա, աչքի ընկնող տեղում քանդակված է եղել տաճարը կառուցել տվող Կամսարական Սահակ իշխանի կիստեղծանքը, որը սառսիկ եղծված է»։ Տողատակում նա ավելացնում է. «Մեզ հասնողից Ն. Մառի արխիվում գտնել այդ քանդակի լուսանկարը, սակայն քանդակը խիստ մաշված կամ եղծված է եղել և լուսանկարից որևէ բան ջոկել չի կարելի»⁵։

² Հուշարձանը կանգուն էր մինչև 1912 թ., երբ երկրաշարժի հետևանքով կործանվեցին նրա գմբեթն ու ծածկը։ Հետագա տարիներին, գտնվելով թուրքական տիրապետության տակ, կառուցվածքը միտումնավոր կերպով բանդվում է և նրա երեսապատման բոլոր քարերը տարվում։ Այժմ Հուշարձանից մնացել են պատերի կրաբետոնյա զանգվածների առանձին մնացորդները միայն։ Տե՛ս N. et M. Thierry, Notes sur des monuments Arméniens en Turquie (1964), տե՛ս «Revue des Etudes Arméniennes», Tome II, Paris, 1965, էջ 171։

³ Թ. Թորամանյան, Նյութեր հայկական ճարտարապետության պատմության, հատ. 2, Երևան, 1948, էջ 153։

⁴ Архив АН СССР, Архив Н. Я. Марра, фонд 800, А—1538а, էջ 162։

⁵ Բ. Առաքելյան, Հայկական պատկերաքանդակներ IV—VII դարերում, Երևան, 1949, էջ 71։

Հայաստանի սյևտական պատմական թանգարանի լուսանկարչական սեա-
պակիների մեջ պահպանվել է Տեկորի տաճարի արևմտյան ճակատի վերին մա-
սերը պատկերող լուսանկար, որը խիստ մեծացնելուց հետո հնարավոր եղավ
տեսնել ճակտոնի խաչաձև լուսամտի շուրջը եղած քանդակները:

Ելվեց արդեն, որ թե՛ ճակտոնն ամբողջությամբ, թե՛ մեզ հետաքրք-
րող քանդակները պատկանում են տաճարի շինարարական երկրորդ շրջա-
նին, և ոչ մի դեպքում չեն կարող հետագա հավելված համարվել: Այդ են վկա-
յում թե՛ քիվերի ձևերը, թե՛ բարերի շարվածքը, թե՛ ճիշտ սիմետրիկ դասա-
վորությունը կենտրոնական առանցքի նկատմամբ:

Ահա հետաքրքրող լուսամտեր գտնվում է ճակտոնի ճիշտ կենտրոնական
առանցքի վրա և սկսվում է ճակտոնի հորիզոնական քիվից: Նրա ներքևի խա-
չաթևը ուղղանկյուն է, իսկ վերևում՝ պայտածե, ընդ որում կողային դարձյալ
պայտածե խաչաթևերը մոտ երկու անգամ փոքր են, քան կենտրոնական խաչա-
թևը: Լուսամտի վերին մասերն ամբողջությամբ, երեք պայտածե խաչա-
թևերով հանդերձ, փորված են մեկ ամբողջական բարի մեջ, որը դրված է
ներքևի ուղղանկյուն խաչաթևը սահմանադատող երկու քառակուսի քարերի
վրա: Այս վերին բարի բոլոր եզրամասերով անցնում է նեղ, ուղղանկյուն
կտրվածք ունեցող եղրադարձ, որը շրջանցում է նաև մյուս խաչաթևերը: Բացի
այդ, կողային խաչաթևերից վերև և ներքև ձգվում են երկու հորիզոնական եզ-
րաշնորհներ. որոնք երկու կողմերում առանձնացնում են բարդ եզրաձևեր ունե-
ցող երկու հատված: Ահա այստեղ էլ տեղավորված են մեզ հետաքրքրող դի-
մաքանդակները: Նրանցից անմիջապես վեր, կենտրոնական խաչաթևի երկու
կողմերում տեղավորված են երկու սիրամարգեր, որոնք կտցահարում են նույն
խաչաթևի վերին մասում տեղավորված բարձր, ձգված համաչափություններ
ունեցող գավաթից ելնող խաղողի որթագալարի ողկույզները:

Արդեն բարձրաքանդակի տեղաբաշխման տեսակետից այս տարբերակը
դժգույն հետաքրքրություն է ներկայացնում: Բանն այն է, որ լրիվ ճակտոններ
(հորիզոնական և թևադիր քիվերով հանդերձ) յուրահատուկ են հնագույն շր-
ջանի հուշարձաններին միայն (Քասաղ) և հազիվ թե կարելի լինի կասկածել,
որ նրանք անտիկ ճարտարապետության արձագանքներն են, որոնց վերջին
օրինակները տեսնում ենք VI դարի վերջում կառուցված հուշարձաններում
(Ավան): Այս առումով պակաս հետաքրքրություն չի ներկայացնում պատկե-
րաքանդակների տեղաբաշխումը ճակտոնի կենտրոնում, ինչպես այդ առկա
է այստեղ, Տեկորում: Դժբախտաբար, մեզ հասած վաղ շրջանի մյուս հուշար-
ձաններում ճակտոնները լրիվ չեն պահպանվել, և այժմ դժվար է ասել՝ եղե՞լ
են այնտեղ պատկերաքանդակներ, թե ոչ: Սակայն դրա հետ միասին չի կա-
րելի տարակուսել, որ պատկերաքանդակների տեղաբաշխումը ճակտոնի կենտ-
րոնում լիարժեքության ունի նույն ակունքները, ինչ որ ինքը, ճակտոնն ընդհան-
րապես, և ոչ այլ ինչ է, քան հնավանդ ձևերի հեռավոր արձագանքը: VII դա-
րում նման տեղաբաշխման չենք հանդիպում բնավ, թեև X դարում, երբ հայ-
կական ճարտարապետության մեջ որոշակի նկատելի է հետաքրքրությունը դե-
պի անտիկ ձևերը, պատկերաքանդակների նման տեղաբաշխումը նորից է վե-
րականգնվում (Սանահին, Հաղբատ), որպեսզի շուտով մոռացվի իսպառ: Ավե-
լի ուշ շրջանում նման դասավորության չենք հանդիպում և ոչ մի հուշարձա-
նում:

Տեխնիկան, որով իրականացված է բարձրաքանդակը, լավ հայտնի է արդեն կոթողներում, այն կատարված է խորքի հեռացման միջոցով, երբ հարկե քարի վրա նախօրոք նշանագծվում են բոլոր տարրերը և համապատասխան խորությունը ստանալու և հեռացվում է խորքը։ Դրանից հետո է միայն, որ համապատասխան ձևով մշակվում են պատկերաքանդակները։

Բնականաբար հարց է առաջանում՝ որտեղ պետք է որոնել այն հորինվածքի ակունքները, որն առաջին հայացքից այնքան առանձնանում է հայտնի պատկերաքանդակներից և կարծես չունի ո՛չ իր անմիջական նախորդները, և ո՛չ էլ տրամաբանական զարգացումը պատկերագրական տեսակետից։

Այս հարցին պատասխանելու համար, թերևս, անհրաժեշտ է զնալ Էբիյի է՛լ ավելի վաղ շրջանի կառուցվածքները, որտեղ հուշարձանների հիմնադիրները ներկայացված են արդեն միայն շինարարական արձանագրություններում, և որտեղ դեռևս ընդհանրացած չէր պատկերաքանդակներ տեղադրելու սովորությունը։ Դժվար չէ տեսնել, որ շինարարական արձանագրություններն ընդհանրապես, և կոտորակային պատկերաքանդակները մասնավորապես, ունեն միայն մեկ հիմնական նպատակ՝ ի լուր ամենքի հայտնել հիմնադիրների մեծագործության մասին, թողնել վավերագրական հիշատակ այն մեծ գործի, բոլոր ձեռնարկել էին նրանք իրենց հարազատների և մոտիկների հետ մեկտեղ։

Ուշագրավ է, որ բացի հիմնական կոտորակներից, արձանագրություններում հաճախ հիշատակվում են նաև այն անձինք, որոնք այս կամ այն ձևով օժանդակել են գլխավոր կոտորակին կամ կառուցել շենքի այս կամ այն մասը, առանձին հատվածը։ Այս պրակտիկան իր դրսևորումն է գտնում նաև քանդակագործության բնագավառում։ Նման «երկրորդական» կոտորակների դիմաքանդակների ենք հանդիպում արդեն VII դարի մի շարք հուշարձաններում, և կասկած չի կարող լինել, որ այս երևույթը արտահայտում է շատ ավելի վաղ ժամանակներում ընդհանրացած պրակտիկան։ Որ այդ իսկապես այդպես էլ եղել է, վերջում է Գառնիի հայտնի հունարեն արձանագրությունը, որտեղ ոմն Մեննեյ իր վրա է վերցրել ամբողջապատի մի մասի կառուցման ծախքերը և ադ պատճառով էլ իրավունք ստացել հատուկ արձանագրություն փորագրելու⁶։

Թվում է, որ անտիկ շրջանից եկող «լիտուրգիս» կոչվող այս իրավունքի մի դրսևորումն է հանդիսանում V դարի վերջում կառուցված էջմիածնի տաճարի հյուսիսային պատի վրա տեղադրված բարձրաքանդակը, որտեղ, բացի վիմական արձանագրություններից, առկա է արդեն պատկերագրական սիմվոլիկա։ Մեղ հետաքրքրող հարթաքանդակը, ինչպես իրավացիորեն նշվում է, ամենայն հավանականությամբ պատկանել է նույն այս տեղում է՛լ ավելի հնում բարձրացող շենքին, որը կործանվել էր V դարում, և նույն դարի վերջում վահան։ Մասիկոնյանը այդ հնագույն շենքի փոխարեն, օգտագործելով հնավանդ մույթների խարխուլները, կառուցեց մի նոր, կենտրոնագմբեթ տաճար։

Մեզ հնաաբբորդ կոմպոզիցիան բաղկացած է երկու, օրդանապես միմյանց հետ շաղկապվող մասերից։ Վերևում պատկերված է շրջանագծի մեջ առնված հավասարաթև մի խաչ, որի երկու կողմերում քանդակված են մեկա-

⁶ К. В. Тревер. Очерки по истории культуры древней Армении, М.—Л., 1953, т. 2, 183.

կան թռչուններ, Այստեղ էլ հունարեն լեզվով փորագրված է աղոթքի տեքստը՝ նրանից ներքև, գրավելով կոմպոզիցիայի ամբողջ ստորին մասը, պատկերված է անտիկ շրջանի արձանագրությունների համար արվել «ծիծեռնակապոչ» վերջավորությամբ մի «տախտակ», որի վրա էլ, դարձյալ հունարեն, փորագրված են երեք անուններ⁷. ΔΑΝΙΑ, ΤΙΡΕΡ, ΓΑΡΙΚΙΝΙC :Մեր կարծիքով, այս արձանագրությունը ևս, ըստ էության, ունի կոտորակաւ բնույթ և այնտեղ հիշատակված են այն անձինք, որոնք այս կամ այն ձևով օժանդակել են տաճարի հիմնական կոտորին և ի հատուցումն իրավունք ստացել փորագրելու իրենց անունները նույն տաճարի պատին:

Թվում է, որ այս կոմպոզիցիան էլ որոշ առումով նախատիպ է հանդիսացել Տեկորի մեղ հետաքրքրող պատկերագրական հորինվածքի համար, որտեղ պահպանվել է քրիստոնեական սիմվոլիկան ամբողջությամբ (խաչը, նրա երկու կողմերում և ավելի վեր տեղավորված թռչունները), սակայն մարդկանց անունները փոխարինվել են իրենց՝ կոտորների դիմաքանդակներով: Սա արդեն նոր, որակ է ստեղծում, և ակնհայտ էր դուրս արձանագրական-էպիգրաֆիկական կոմպոզիցիայից քանդակագործականին անցնելու հանգամանքը: Ստեղծվեց մի հրինվածք, որը հետագայում մեծ տեղ պետք է գրավեր հայկական քանդակագործության մեջ, դրսևորվելով կոտորական կոմպոզիցիաների ամենատարբեր ձևերում:

Սակայն դրա հետ մեկտեղ անհրաժեշտ է նշել, որ հայ արվեստում դիմաքանդակները որպես այդպիսիք նույն այդ շրջանում լավ հայտնի էին կոթողների վրա, որտեղ, ինչպես կարելի է ենթադրել, հավասարապես պատկերվում էին և՛ այն անձինք, որոնց հիշատակին կանգնեցված էին նրանք, և՛ այն կոտորները, որոնց միջոցներով էլ կանգնեցվում էր այս կամ այն կոթողը: Կոթողների վրա հանդիպում ենք պատկերագրական մի քանի տիպերի: Առաջինը, երբ կոտորը պատկերված է աղոթողի դիրքով և ձեռքերը տարածել է վեր, դեպի իրենից վեր քանդակված երկնային տիրակալները (Հառիճ, Թալին): Երկրորդ՝ պատկերապատկան տիպը հանդիպում ենք Շենիկում, կոթողի (թերևս ավելի հավանական է խորանարդաձև պատվանդանի) բեկորի վրա, որտեղ պատկերված է Քրիստոսը, իսկ նրա առջև, ծնրադիր կոտորը: Երրորդ տարբերակը հայտնի է տրդեն Աղարակից, որտեղ կոթողի վրա պատկերված է մի կին, իր իսկ կառուցած Լրկանջ ծածկով եկեղեցու մոդելը առջևում բռնած:

Խիստ դժվար է որոշել կոթողների թվագրությունը, և այն հանգամանքը, որ պահպանվել են շատ սահմանափակ օրինակներ, իսկ ամբողջական դրություններ՝ ընդամենը մի քանի հատ, էլ ավելի է դժվարացնում նրանց թվագրություն հարցը: Բայց և այնպես, ակնհայտ է, որ Շենիկի և Աղարակի կոթողներն իրենց բավականին մշակված, զարգացած ձևերով հաղիվ թե VI դարից այն կողմն անցնելու և այն տեսակետից Տեկորի կոմպոզիցիայի արխայիկ ձևերը լիովին համապատասխանում են նրա թվագրությանը:

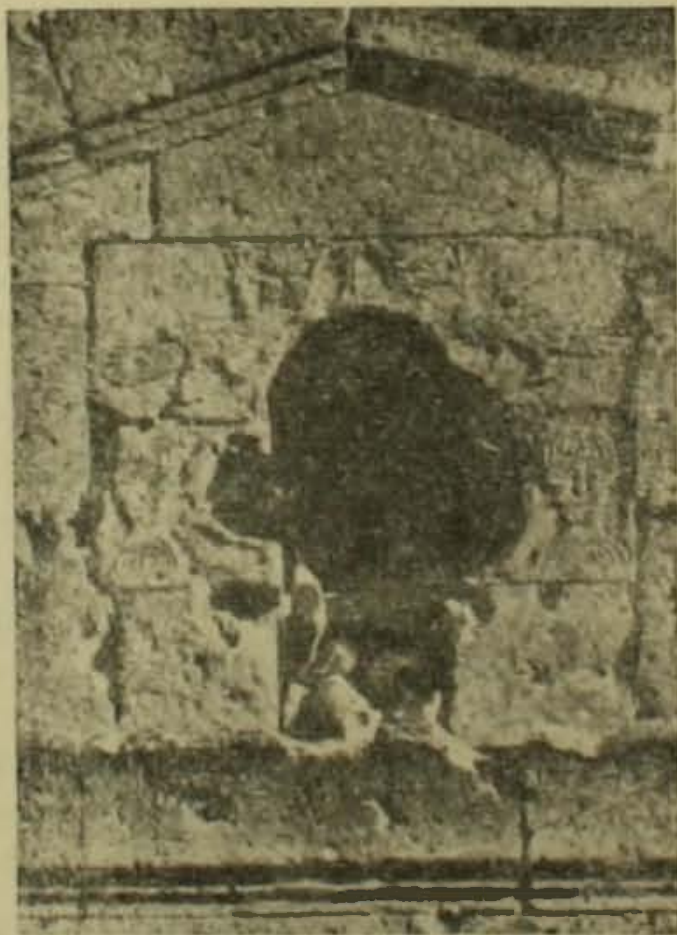
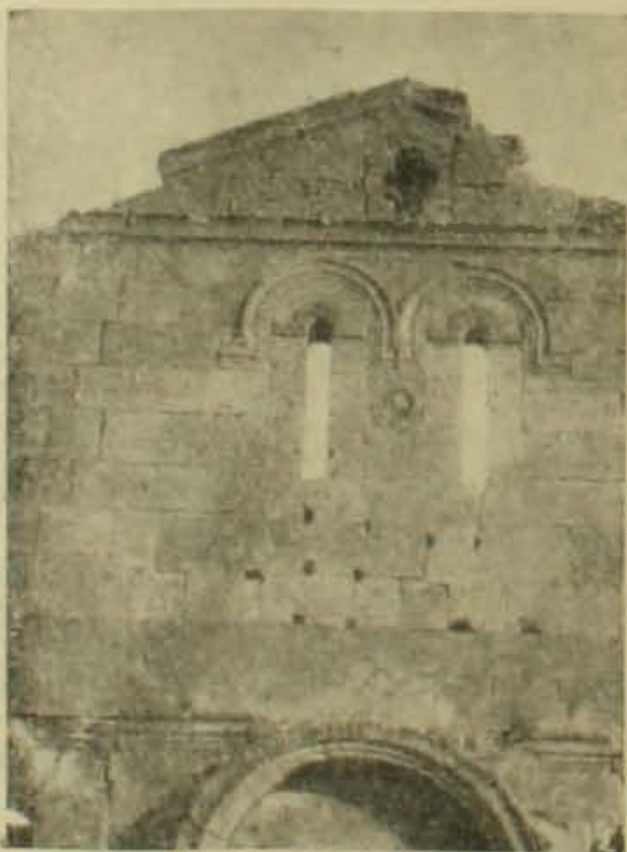
Տեկորի կոմպոզիցիայում մեղ առանձնակի հետաքրքրում են երկու աշխարհիկ մարդկանց դիմաքանդակները: Այն հանգամանքը, որ նրանք ի սկզբնական ունեցել են խիստ հարթային մշակում և մեղ են հասել հողմահարված և վնասված, էսպես դժվարացնում է ուսումնասիրության գործը: Բայց և այնպես, դժվար չէ տեսնել, որ երկու դիմաքանդակներն էլ մշակված են համա-

7 Բ. Ն. Առաքելյան, նշվ. աշխ., էջ 42:

նման, երկուսն էլ ունեն երկարուկ դեմքեր և ոչ երկար մորուքներ: Մազերը պատկերված են կորագիծ փորվածքներով, որոնք առաջ են գալիս և իջնում մինչև հոնքերը: Համանման մշակում տեսնում ենք նույն շրջանին սյատկանող մի շարք դիմաքանդակներում (Օձուն):

Դեմքերի մշակումը խիստ հարթային է, թույլ զոգավորություններ ունեն միայն այտերը: Նշաձև աչքերը քիչ դուրս են գալիս դեմքի ընդհանուր հարթությունից և նրանց կենտրոններում երկու շրջանադժերի միջոցով ցույց են տրված աչքերի բիբերը: Ընդհանուր նույն ձևով էլ մշակված են շրթունքները: Դեմքի ընդհանուր հարթության վրա նեանք ևս դուրս են գալիս երկու նեղ դուգահեռ շերտիկների ձևով:

Առանձնապես անհրաժեշտ է նշել, որ երկու դիմաքանդակներում էլ առկա են վզերը, մի հանդամանք, որը վկայում է քանդակագործի ձգտման մասին՝ հասնելու անստոմիական ճշտության: Այս բանը, անշուշտ, ուշագրավ է, որովհետև հետագա դարերում քանդակների գերակշռող մեծամասնության մեջ վիզ համալսյա թև չի արվում և դիմաքանդակների գլուխները ուղղակի դրվում են ուսերի վրա: Այստեղ հետաքրքիր մշակում ունի նաև հագուստը. այն արված է կորագիծ գծերով, հար և նման մազերն արտահայտող գծաքանդակներին: Վերնադրված երկու դիմաքանդակներում էլ հավաքված է վզի մոտ և ավարտվում է հորիզոնական դարձված եզրաշերտով: Նման մշակումը ևս լավ հայտնի է վաղ շրջանի քանդակներում և հատկապես կոթողներում: Կարելի է են-



Նկ. 1. Տեկոր. արևմտյան ճակատի վերին մասը: Նկ. 2. Տեկոր. կոթողական բարձրաքանդակ:

թաղրել, որ այստեղ պատկերված է Սահակ Կամսարականը, նույն արձանագրության մեջ հիշատակվող իր որդու հետ միասին:

Ըստ իր ընդհանուր կոմպոզիցիայի, Տեկորի տաճարի արևմտյան ճակատին վրա տեղավորված քանդակը փաստորեն մի արձագանք է հին արևելյան

արվեստի մեջ լավ հայտնի կոմպոզիցիաների, որտեղ կենտրոնում պատկերվում էր սրբութեան խորհրդանշը, իսկ նրա երկու կողմերում՝ նրան երկրպագողները: Դեռևս ուրարտական արվեստում լավ հայտնի է կենաց ծառի կոմպոզիցիան, նրա երկու կողմերում տեղավորված թևավոր աստվածների հետ մեկտեղ:

Քրիստոնեությանն անցած այս կոմպոզիցիան իր դրսևորումն է գտնում արդեն ամենավաղ շրջանի հուշարձաններում, ընդ որում, որպես կանոն, կենաց ծառին փոխարինում է խաչը, կամ Քրիստոսի դիմանկարը, որի երկու կողմից պատկերված են լինում առաքյալները: Շատ հաճախ խաչի երկու կողմերում քանդակվում են սուրբ հոգիների խորհրդանշանները: Ըստ էության ահա այդ հնագույն ավանդներն ունեցող կոմպոզիցիան է, որ դառնում է կոտորակաւ քանդակների մշակման ելակետը, երբ կենտրոնում պատկերվում է Քրիստոսը կամ աստվածամայրը, որոնց երկու կողմից երկրպագում են, խոնարհվում իշխաններ, եկեղեցիների կոտորները կամ աղոթողները:

Տեկորի կոմպոզիցիան այս տեսակետից ևս խիստ ուշագրավ է և հետաքրքիր: Այստեղ, ի տարբերություն հետադայում ընդհանրացած հորինվածքների, կոտորները ներկայացված են ոչ թե ամբողջ հասակով, այլ նրանց կիսանդրիներն են միայն, որ տեղավորված են խաչաձև լուսամտի կողային ձևերի հանդեպ: Թվում է, որ նման մոտեցումը անմիջականորեն թելադրվել է քարձրաքանդակների ավանդական, դեռևս հելլենիստական ակունքներ ունեցող տեղաբաշխման ձևակառուցման ամենավերին հատվածում, ձևկտրի կենտրոնում բացված լուսամտի երկու կողմերում: Եթե անտիկ հուշարձաններում նույն այդ տեղում տեղավորված էին լինում զգալի մեծություն ունեցող քանդակներ, որոնք հիանալի դիտվում էին ներքևից, ապա տվյալ դեպքում, երբ կոմպոզիցիայի կենտրոնական տարրն էր հանդիսանում խաչը և նրա շափերն էին թելադրում ամեն ինչ, խոսք անգամ չէր կարող լինել կոտորների համեմատաբար ավելի մեծ դիմաքանդակներ տեղավորելու մասին: Նշանց չափերը պետք է որոշակի կերպով ենթարկվեին կենտրոնական խորհրդանշ-խաչին, ճիշտ այնպես, ինչպես տեսնում ենք նույն դարաշրջանի այնպիսի ուշագրավ մի կառուցվածքում, ինչպիսին է Պեմդաշենը: Այնտեղ կենտրոնում, պատվանդանի վրա կանգնած է աստվածամայրը, իսկ նրա երկու կողմերում պատկերված կոտորները համարյա թե երկու անգամ փոքր են նրա սլացիկ ֆիգուրից: Այս սկզբունքը լայնորեն տարածված էր վաղ միջնադարյան արվեստում, և իր դրսևորումն է գտնում արևմտյան բազմաթիվ խճանկարներում և որմնանկարներում: Մյուս կողմից կիսանդրիաձև դիմաքանդակները լայն տարածում ունեին թե՛ անտիկ արվեստում, և թե՛ հին արևելյան քանդակագործության մեջ, ընդ որում մեղ հետաքրքրող հարցի շրջանակներին անհամեմատ ավելի մոտ են Կարթագեն և Սասանյան Իրանի քանդակագործական արվեստի մեջ հանդիպող օրինակները: Այսպես, օրինակ, Հատրայի պալատի (I դար մ. թ. ա.) շքամուտքի կամարողիղների վրա տեսնում ենք աշխարհիկ մարդկանց, ինչպես ենթադրվում է՝ թագավորական տան աշխատանքի դիմաքանդակներ: Բիշապուրի պալատում նման դիմանկարներ առկա են արդեն մոդակի հատակի եզրամասերում, իսկ Քիշի պալատում պատերի վրա տեղ էին գտել իշխանական վերնախավի մի շարք ներկայացուցիչների կիսանդրիները:

⁸ «Всёобщая история архитектуры», т. I, М., 1970, т. 345; R. Chirshman, Iran, Parthians and Sasanians, Paris, 1962, էջ 89:

Ելնելով հայկական և սասանյան ճարտարապետության ու քանդակագործական արվեստի բաղմաթիվ ձևերի ընդհանրություններից և հատկապես պալատական կառուցվածքների ճարտարապետական ձևերի որոշակի ընդհանրություններից, ինչպես նաև ի նկատի ունենալով հայ և պարսիկ իշխանական վերնախավի կենցաղի մեջ եղած որոշակի մոտիկությունը, մենք բոլոր հիմքերն ունենք ենթադրելու, որ հայ ավագանու պալատները ևս մշակված են եղել ոչ պակաս շքեղությամբ, և պատմիչների վկայությունները շքեղադարձ դահասրահների ու նկարադարձ պատշգամբների մասին (Եղիշե) բնավ էլ չափազանցություն չեն։ Այդ են վկայում թագավորական և իշխանական հոյակերտ պալատները Աղթամարում և Անիում։ Այս պայմաններում բնավ էլ անսպասելի չսկսել չլինի աշխարհիկ պատկերաքանդակների և հատկապես իշխանական վերնախավի դիմաքանդակների առկայությունը պալատական կառուցվածքների պատերին, մի բան, որը, դատելով Դվինի պեղումների ընթացքում հայտնաբերված բաղմաթիվ քանդակներից, իսկապես զգալի տարածում է ունեցել քրիստոնեության ընդունումից դեռևս դարեր առաջ։ Թվում է, թե ահա այս հին արևելյան ավանդույթներն են, որ իրենց դրսևորումն են գտել վաղ միջնադարում և, ընդհանրապես, վաղ քրիստոնեական պատկերազարդության հետ, սկզբնաղբյուր դարձել հայկական կոտորակային հորինվածքների այնքան ուշագրավ տարբերակների մշակման համար։

Դիտելով Տեկորի կոմպոզիցիային, կարող ենք ասել, որ կիսանդրիները տեղաբաշխումը այստեղ ամենայն հավանականությամբ թելադրվել է տեղի զգալի բարձրությամբ։

Թեև նույն այս շրջանում թե՛ կոթողներում, թե՛ մոնումենտալ հուշարձանների պատերի վրա տեղ գտած պատկերաքանդակներում գերիշխում են ամբողջ հասակով կանգնած ֆիգուրները, բայց և այնպես կիսանդրիները ևս բնավ անհայտ չեն։ Նշենք Օձունի կոթողները, որոնցից հյուսիսային կոթողի արևելահայաց կողմի ամենավերին հատվածում պատկերված «Երեք մանկունք, հնոցում» սյուժեն լուծված է երեք միմյանց կողքի պատկերված կիսանդրիների ձևով, որոնց ետևից բարձրանում են հնոցի բոցերը։ Համանման մոտեցում տեսնում ենք նաև Սիսավանում, որտեղ գմբեթի վերին հատվածում, փոքր տրոմպերի հարթության վրա պատկերված են տաճարի երեք կոտորակների կիսանդրիները։

Տարակույս չի կարող լինել, որ երկու դեպքում էլ քանդակների նման տեղաբաշխման ելակետը եղել է տեղի զգալի բարձրությունը, և քանդակագործները արել են ամեն ինչ, որպեսզի դիտողները հնարավորություն ունենան տեսնելու ներկայացված պատկերաքանդակները։ Թե՛ VII, և թե՛ X դարերում զգալի տարածում են ստանում Քրիստոսի և սրբերի կիսանդրիները, տեղադրված օղակաձև շրջանակների մեջ (Պաղնի, Աղթամար)։ Ավելի ուշ շրջանից (XIII դար) նշենք Դադիվանի կոտորակային կոմպոզիցիան, որտեղ դարձյալ զուսամուտի երկու կողմերում պատկերված են երկու կիսանդրիներ։

Այժմ անդրադառնանք Տեկորի մեղ հետաքրքրող հորինվածքի վերին հատվածին։ Բարձրաքանդակի վերին մասում (որը եղրադարձով անջատված է ներքևի, կոտորակների հատկացված մասից) պատկերված է վաղ քրիստոնեական արվեստին հայտնի սյուժեներից մեկը՝ դեպի սրբությունը ձգտող անմահության հոգիները։ Սիրամարգերի թեման հանդիպում է արդեն քրիստոնեության արվեստի հնագույն հուշարձաններում և սովորաբար դրսևորվում է եր-

կու հիմնական տարբերակներով՝ մի դեպքում կոմպոզիցիայի կենտրոնն է կազմում խաչը, իսկ մյուս դեպքում՝ կենաց սրբազան ծառը կամ գավաթը, որից և խմում էին նրա երկու կողմերում կանգնած սիրամարգերը: Հայ քանդակագործության մեջ խաչի և նրա երկու կողմերում կանգնած թռչունների սյուժեն հայտնի է արդեն IV դարի կեսերից (Աղց):

Ոչ սլավոն տարածված էր նույն այս թեմայի մյուս տարբերակը, երբ սիրամարգերը խմում են կենտրոնում բարձրացող գավաթից կամ կտցահարում գավաթից դուրս եկող ողկույզները: Այս վերջին տարբերակն ենք տեսնում Հռիփսիմեի տաճարի բակում, արևելյան պարսպի տակ ընկած մի հուշասյան խոյակի վրա, որտեղ կենտրոնում պատկերված է դեպի վեր լայնացող մի գավաթ, որից դուրս եկող հյուղերն էլ կտցահարում են սիրամարգերը: Նույն այս սյուժեն հանդիպում է նաև Մինգեչաուրի աղվանական եկեղեցու (VII—VIII դարեր) պեղումների ժամանակ հայտնաբերված մի խոյակի վրա, որտեղ պատկերված սլացիկ համաչափություններ ունեցող գավաթը հար և նման է Տեկորի տաճարի բարձրաքանդակի գավաթին⁹:

Հայ արվեստի մեջ գաւաթի, նրանից դուրս եկող խաղողի և սիրամարգերի կոմպոզիցիան լավ հայտնի է նաև Երուսաղեմի՝ VI դարով թվագրվող խճանկարներից, որտեղ գավաթից դուրս եկող խաղողի որթը կազմում է 43 շրջանակ: Գավաթի երկու կողմերում, կրկնելով նույն դասավորությունը, տեղավորված են երկու սիրամարգեր: Այս մոտիվը չի մոռացվում նաև հետագայում: XIII դարում այն տեսնում ենք Թանատի եկեղեցու հարավային ճակատի վրա, արևի ժամացույցի հորիզոնական վերնամասի վրա պատկերված է բարձր ոտք ունեցող մի գավաթ, որից խմում են երկու սիրամարգեր: Նույն այս մոտիվը էլ աշխարհում է գտնում XIII—XIV դարերի մանրանկարչության մեջ:

* * *

Տեկորի կտիտորական կոմպոզիցիայի նշանակությունը խիստ մեծ է հայկական քանդակագործական արվեստի զարգացման ուղիները ճիշտ հասկանալու համար: Բանն այն է, որ Տեկորի քանդակը հնագույնն է իր տիպի մեջ ոչ միայն Հայաստանում ու Կովկասում, այլև ամբողջ վաղ քրիստոնեական արվեստում:

Ոչ Միրիայում, և ոչ էլ Բյուզանդիայում չենք կարող նշել V դարով թվագրվող ոչ մի կառուցվածք, որի վրա տեղավորված լինեն նման կտիտորական դիմաքանդակներ: Արևմուտքում կտիտորները սովորաբար պատկերվում էին տաճարների ներսում, նրանց գլխավոր աբսիդների կողային մասերում, և այս քնազավառում բյուզանդական արվեստն իրիք որ հասել էր մեծ բարձունքների: Սակայն պետք է ասել, որ դրանք բոլորն էլ ունեն համեմատաբար ուշ թվագրություններ և նրանցից ոչ մեկը չի հասնում V դար: Ինչ վերաբերում է կտիտորական դիմաքանդակներին առհասարակ, ապա պետք է ասել, որ բյուզանդական արվեստում նրանք այնպես էլ զարգացում չգտան և համարյա բոլոր կտիտորական կոմպոզիցիաները կամ խճանկարներ են, կամ որմնանկարներ, տեղավորված որպես կանոն եկեղեցիների ներսում, աբսիդների պատերի վրա:

⁹ К. В. Тревер, Очерки по истории и культуре Кавказской Албании, М.—Л., 1953, աղ. 28:

Ի հակադրություն բյուզանդական արվեստի, կտիտորական դիմաքանդակները անհամեմատ ավելի լայն տարածում են գտնում Կովկասում և հատկապես Հայաստանում, որտեղ կարելի է նշել V—VII դարերով թվագրվող և բարձր գեղարվեստական արժանիքներ ունեցող մի շարք քանդակներ: Կովկասի կտիտորական շատ կոմպոզիցիաների ելակետը դարձավ Տեկորի քանդակը, և դժվար չէ նկատել, որ այստեղ մշակված ակունքներն են, որոնք այս կամ այն ձևով իրենց դրսևորումն են գտնում VI—VII և ավելի ուշ շրջանների կոմպոզիցիաներում: Տեկորի դիմաքանդակներում դեռևս խիստ ակնհայտ են կոթողների ֆրոնտալ պատկերման ավանդները և հետագայում է միայն, որ կտիտորների աստիճանաբար շրջվում են դեպի կենտրոնական սրբությունը, պարզում ձևերը դեպի այն և նույնիսկ նրանց մեկնում իրենց կառուցած եկեղեցիների մոդելները: Տեկորում սուրբ հոգիները դեռևս անջատ են կտիտորներից և նույնպես հետագայում է, որ վերափոխվելով հրեշտակների ու դառնալով ամբողջ եստորական կոմպոզիցիայի օրգանական մասը, նրանք հովանի են առնում կենտրոնական սրբությանը կամ ճախրում նրա երկու կողմերում, կտիտորների գլխավերևում:

Այսպիսով, կտիտորական կոմպոզիցիաների զարգացման ուղիները որոշելու համար Տեկորում մշակված ձևերը, առնչվելով հին արևելյան կենաց ծառի ու նրա երկու կողմերում կանգնած աստվածների և հետագայում այնքան տարածված գերսուսյան կոմպոզիցիայի հետ, խիստ էական նշանակություն են ստանում և այս սկզբունքների հիման վրա էլ մշակվում է հայկական կտիտորական պատկերաքանդակների գերակշռող մեծամասնությունը:

КТИТОРСКИЙ РЕЛЬЕФ ТЕКОРСКОГО ХРАМА

Доктор архитектуры С. Х. МНАЦАКАНЯН

(Р е з ю м е)

Известные до сих пор ктиторские рельефы Армении V—VI вв. — это изображения людей, коленопреклоненно молящихся перед Христом или же преподносящих ему модели выстроенных ими церквей. В VII в. появляются законченные композиции с Христом (или богородицей) в центре и с расположенными по обеим сторонам фигурами ктиторов.

Найденный недавно в фототеке Государственного исторического музея Армении снимок ктиторского рельефа разрушенного Текорского храма V в. (ныне находится в пределах Турции) позволяет делать вывод о том, что истоки подобных композиций также восходят к V в.

Рельеф этот был размещен в центре западного фронтона. Здесь, по обеим сторонам крестообразного окна, размещались два погрудных изображения ктитора, а над верхним крылом креста — вытянутых пропорций кувшин и павлины, клюющие гроздь винограда, как бы выходящие из горлышка кувшина. Автор показывает, что более древнее решение такой композиции можно найти в Эчмиадзине. Отмечается, что дальнейшее развитие композиции шло путем замены креста фигурами Христа (или богородицы), причем ктиторы изображались или погрудно (Текор), или в виде стоящих фигур (Пемзашен, Мрен, оба VII в.).