

ԱՂՋՈՅ ՎԱՆՔԸ ԵՎ ՆՈՐ ՈՒՂՂՈՒԹՅԱՆ ՋԱՐԳԱՑՈՒՄԸ
ՀԱՅ ՔԱՆԳԱՍԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ XIII—XIV դդ.

1. 2. ՋԱՔԱՐՅԱՆ

Գեղարդից ոչ հեռու, նրա հարավային կողմում, Գառնիից ու Հավուց թա-
ռից դեպի արևելք, Գեղարքունյաց բարձրագիր լեռների աստիճանաբար դեպի
Ազատ գետը իջնող հյուսիսային լանջի մի ձորագոգում տեղավորված է Ս. Ստե-
փանոս վանքը: Համանուն ուրիշ շինություններից զանազանելու համար այն
կոչել են նաև Աղջոց Ս. Ստեփանոս: Վանքն իրենից ներկայացնում է XIII դարի
տարբեր տասնամյակներում կառուցված, երեք մասից կազմված մի զնեցիկ
Համալիր: Համաձայն արձանագրությունների, ամենավաղ կառուցը գլխավոր
եկեղեցին է, հիմնված 1212 թ.: Այս թվականը վերաբերում է հնագույն ար-
ձանագրությանը, որը պատկանում է Իվանե աթաբեկին: Մեկ այլ արձանագրու-
թյուն, ուր վանքի շինարարության կապակցությամբ հիշատակվում է Աբել վար-
դապետը, նշում է 1217 թ., ըստ երևույթին՝ շինարարության ավարտի տարին:
Հյուսիսային կողմից գլխավոր եկեղեցուն հարող Պողոս-Պետրոս մատուռի
մուտքի ճակատակալ քառին կա այսօր հազիվ ընթեռնելի շինարարական ար-
ձանագրություն, ուղ հիշվում է Վասակ խաղբակյանը, որն էլ, հավանաբար,
մատուռի պատրուհն է: Հիմնադրման թվականն է 1270: Գավիթը կառուցված է
1222—1234 թթ. միջև: XIII դարում Գառնիի կամ Քեղվա ձորը և ամբողջ Գե-
ղարքունյաց գավառը մտնում էր խաղբակյան կողմնապահության մեջ: Այդ
տիրություններում էր տեղավորված և Աղջոց Ս. Ստեփանոսը:

Մինչև XVII դարը վանքը կանգուն է եղել: 1679 թ. երկրաշարժի ժամա-
նակ այն մասամբ ավերվել է և ապա վերականգնվել: Միաբանություն այստեղ
գոյություն է ունեցել մինչև XVIII դարի կեսերը: Վերջին վանահայրը եղել է
Մովսես վարդապետը, որից հետո արդեն լեղզինների արշավանքի ժամանակ
վանքը լքվել է ու հետզհետե ավերվել:

Տարօրինակ է, որ նման հոգևոր կենտրոնից քիչ ձեռագրեր են մեղ հասել:
Հայտնի է մի խազգիրք գրված XV դարում Գալուստ աբեղայի կողմից: Նույն
Գալուստը 1447 թ. գրել ու նկարագրողել է մի ավետարան «ի վանքս Աղջոց,
րնդ հովանեա... սբ Ստեփանոս նահատակիս»³: XV դարում վտնքում աշխա-
տել է նաև մի ուրիշ գրիչ ու ծաղկող՝ Վարդան աբեղան, որի բավական ճոխ
նկարագրողած ավետարանն այժմ պահվում է Մաշտոցի անվան Մատենադա-
րանում (№ 8409): Անկասկած, ձեռագրերը չեն դիմացել անհանգիստ ժամա-
նակների արհավիրքներին ու արժանացել են բաղմամբիվ ալ հայերեն ձեռա-
գրերի ճակատագրին՝ անհետ կողել են, առանց իրենց մասին որևէ վկայու-
թյուն թողնելու:

Մինչև XX դարի սկիզբը Աղջոց Ս. Ստեփանոսը, ըստ երևույթին, գիտնա-
կան այցելուներ չի ունեցել: 1907—1908 թթ. Մոսկովյան կայսերական հնա-
գիտական ընկերության առաջարկով Վ. Մ. Սիսոևը այցելում, նկարագրում ու
չափադրում է շատ հուշարձաններ, այդ թվում և Աղջոցը⁴: Շուրջ 53 արձանա-

1 Գ. Հովսեփյան. Պոռչյանք կամ խաղբակյանք հայոց պատմության մեջ. Անթիլիաս, 1969, էջ 44:

2 Նույն տեղում, էջ 127, 234:

3 Նույն տեղում, էջ 232:

4 Материалы по археологии Кавказа. М., 1916. вып. XIII, с. 54—65.

դրույթուն հրատարակված են Կովկասի հնագիտության վերաբերյալ Նյուիթերի 13-րդ հատորում: Այնուհետև հուշարձանին, շատ ավելի համառոտ, անդրադարձել է Ղևոնդ Ալիշանը: Այս գործը շարունակել է հայ առվեստի մեծ երախտավոր Գ. Հովսեփյանը: Վերջին տարիներին հուշարձանին հարևանգիորեն անդրադարձել են հայ առվեստին վերաբերող ընդհանուր հրատարակություններում: Մասնագիտորեն Պողոս-Պետրոս մատուռի քանդակների մասին խոսում է միայն Պ. Դոնաբեդյանը՝ նորավանքի քանդակագործական մի հուշարձանին նվիրված իր հոդվածում:

Քանդակագործությունը: Երկարատև ընդմիջումից հետո, X դարում հայկական եկեղեցիների պատերը նորից ծածկվեցին հարթաքանդակներով: Այդ քանդակները հիմնականում Քրիստոսի, Աստվածամոր, ավետարանիչների և կոտորների պատկերներ կամ բուսական և երկրաչափական զարդեր էին: Բացառիկ դեպքերում պատկերազրական ցանկ էին ներմուծվում պատմողական սյուժեներ, ինչպես, օրինակ, Ս. Ստեփանոսում կամ Հովհաննավանքում: Այս երկու հուշարձանում էլ մուտքերի ճակատակալ քարերին պատկերված են դրվագներ Վեռջին Դատաստանից. երկուսն էլ կատարված են զրեթե միաժամանակ (XIII դարի երկրորդ տասնամյակ): Աղջոց վանքի քանդակների, որպես մի ամբողջական համակարգի ծրագրային յուրահատկությունը այն է, որ ընդգրկում է, թեև փոքրաթիվ, բայց թե՛ Հին, թե՛ Նոր կտակարանային թեմաներ: Այս առումով այն հիշեցնում է իր փառահեղ նախորդին՝ Աղթամարի Ս. Խաչ եկեղեցուն: Այսպիսով, հուշարձանի հարդարանքի պատկերազրական շարքը ձեռք է բերում յուրահատուկ արժեք: Այն մեկ անգամ ևս հաստատում է հայ եկեղեցու՝ արվեստին վարդապետության ուժ տալու ձգտումը: Բացի դրանից, Ս. Ստեփանոսը այն համալիրն է, որտեղ դիտարկվում են XIII դարի հայ քանդակագործության մեջ գոյություն ունեցող երկու ոճական ուղղությունները՝ ավանդական և նոր, ըստ որում, վերջինս հավանաբար սկիզբ է առնում հենց այս հուշարձանից: Ավելին, այստեղ տեղ է գտել հայ ճարտարապետության համար բնորոշ վարդաքանդակի օգտագործման երկու սկզբունք՝ քանդակը որպես կառուցվածքային գլխավոր մանրամասները ընդգծող տարր և որպես համահարթ մակերեսի վրա իդեականացված ինքնուրույն ստեղծագործություն (ինչպես օրինակ՝ Դանիելը առյուծների որջում հարթաքանդակը հարավային պատի վրա):

Պատկերագրությունը և ոճը: Քանդակներից ու ծավալատարածական այլ տարրերից կազմված այս գեղարվեստական միասնությունը, հիմնադրված ու կառուցված տասնամյակների ընթացքում, դիտվում է որպես միևնույն ոգու, միևնույն աննյութական սկզբունքների դրսևորում և արտահայտություն: Այստեղ քանդակը դեռևս իր ժամանակի կառուցողական մտքի մարմնավորումն է և շինության առանձին մասերի հետ միասին նպաստում է ճարտարապետական հիմնական գաղափարի արտացոլմանը, քարի սեղմ մասնաչի տարրալուծմանը ավատ ձևերի մեջ: Սակայն XIII դարի վերջին քառորդում արդեն Հայաստանում ականեր են քանդակին ինքնուրույն նշանակություն տալու նոր միտումները, և դրանք հատկապես զգալի են այս հուշարձանում, ուր հնի կողքին նոր կատարողական լուծումներով ստեղծվել է նորը:

Գլխավոր եկեղեցու մուտքի ճակատակալ քարը, ինչպես ասացինք, զրադեցված է սյուժետային քանդակով, որը պատկերում է մի դրվագ Ահեղ Դատաստանից: Վերին մասում Փառքի պսակի մեջ Քրիստոսն է, վարք՝ շարքով ընտրյալները: Մոտավորապես նման խմբազրական տարրերակ պատկեր-

5 Ղ. Ալիշան. Այրարատ. Վենետիկ, 1890:

6 Տե՛ս, օրինակ, Н. Степанян, А. Чакмакчян. Декоративное искусство Армении. М., 1971.

7 Պ. Դոնաբեդյան. Նորավանքի քանդակագործական մի հուշարձանի ոճական առանձնահատկությունները և ստեղծման ժամանակը. — ՀՍՍՀ ԳԱ «Լրաբեր հաս. գիտ.», 1979, № 11:

ված է Աղթամարի որմնանկարներում, ուր նույնպես Փառքի լուսապատկի մեջ Քրիստոսն է, իսկ նրանից ներքև՝ 13 կամ 15 ընտրյալների շարքը լուսապատկներով⁸։ Նույն պատկերագրական սխեման կրկնվում է Հոռոմոսի վանքի Ս. Հովհաննես եկեղեցու գմբեթի նիստերից մեկի վրա⁹։ Ս. Տեր-Ներսեսյանը գտնում է, որ այս օրինակը իր հիմքում ունի շատ վաղ նախատիպեր¹⁰։ Ուրեմն ևս մեկ անգամ հաստատվում է հայկական հասուն միջնադարի արվեստի կապը վաղ քրիստոնեական նախատիպերի հետ։

Մյուս պատկերաքանդակը՝ Դանիելը առյուծների որջում, երկտրասյուն ընդմիջումից հետո (X դար, Աղթամար) նորից հայտնվում է Ս. Ստեփանոսում։ Հայ պատկերագիրները վաղուց ի վեր որդեգրել էին այս՝ «Հոգևոր հավատամքով» ներշնչված սյուժեն։ Դեռևս IV դարում այն պատկերված է Աղղի դամբարանի ձախ պատին և մինչև VII դարը հաճախակի հայտնվում է կոթողների հարդարանքի մեջ¹¹։

Քրիստոնեության տարածման ամենավաղ շրջանում հավատացյալները իրենց հանգուցյալների հոգիները, որոշակի աղոթքների օգնությամբ, հանձնում էին աստծու տնօրինությանը՝ հուսալով փրկություն, ինչպես այդ կատարվեց Դանիելի հետ։ Սրանով է բացատրվում Դանիելի սյուժեի այսպիսի լայն տարածումը վաղ քրիստոնեական արվեստում։ Նույն խորհուրդն ունի այն նաև Աղթամարում, ուր Գագիկ թագավորը, «որը թողություն է հայցում իր մեղքերի համար, կստանա իր որոնած վարձատրությունը»¹²։

Աղղոց վանքում Դանիելը պատկերված է օրանտի ավանդական դիրքով, ոտքերի մոտ հորիզոնական կանգնած հնազանդ առյուծներով։ Խմբակային վերից պարփակված է եռադեղ կամարի տակ, որն ըստ երևույթին խորհրդանշում է որջը։ Խորքի արմավենատիպ ծառերը զուգորդվում են «կենաց ծառի» հետ։ Հայ քանդակագործության մեջ, ամենավաղ հուշարձաններից սկսած, որքը շատ հազվադեպ է պատկերվել։ Միակ հուշարձանը IV—V դդ. թվագրվող Երզնկայի պատկերաքանդակն է¹³։ Նման են խմբակայինների հորինվածքներն ամբողջության մեջ, առյուծների դիրքը և նույնիսկ նրանց ու մարդու մարմնի միջև եղած հարաբերակցությունները։ Առյուծները Դանիելից շատ ավելի փոքր են ու կարծես լիզում են նրա հագուստը, մի հանգամանք, որն ակնարկում է նրանց հնազանդ վիճակը։ Այսպիսով, արձագանքները վաղ քրիստոնեական արվեստի հետ ակնհայտ են, մասնավորապես որ հար և նման պատկերագրություն կա կատակոմեններում (Ս. Քալիքստոսի կատակոմբ)¹⁴։ Քննարկվող քանդակում կա մի մանրամասն, որը օգնում է որոշելու, թե Դանիելի՝ առյուծների որջը նետվելու պատմության հատկապես որ դրվագն է պատկերված մեզ հետաքրքրող հարթաքանդակում։ Դա այն ուսափոկն է, որը հստակորեն երևում է և որը, ըստ Հին Կտակարանի, շնորհվեց Դանիելին որպես իշխանական տիրույթի խորհրդանշան։

Դանիելի հարթաքանդակից անմիջապես ներքև, պատուհանի կամարի երկու կողմերում, դեմ-դիմաց քանդակված են երկու աղավնի։ Նրանց միջև մի

⁸ S. Der-Nersessian. Aght'amar, Church of the Holy Cross. Harvard, 1965, p. 47.

⁹ С. Мнацаканян. Архитектура армянских притворов. Ереван, 1952, рис. 11, 12. Այս պատկերագրական տիպը քննարկելիս Մ. Թիերին նշում է, որ VI—VII դդ. հետո միայն XIV դարում, այն վերականգնվում է մանրանկարչության մեջ. J. M. Thierry. Le couvent Arménien d'Horomos. Paris, 1980, p. 20. Մինչդեռ X դարում նույն տիպը հանդիպում է Աղթամարի որմնանկարներում և ապա 1212 թ. Ս. Ստեփանոսում։

¹⁰ S. Der-Nersessian. L'art Arménien. Paris, 1977, p. 105.

¹¹ S. Der-Nersessian. Aght'amar..., p. 23.

¹² Նույն տեղում, էջ 22։

¹³ Բ. Առաքելյան. Հայկական պատկերաքանդակները IV—VII դդ. Երևան, 1949, նկ. 10։

¹⁴ A. Grabar. Christian Iconography. Princeton University Press, 1968, fig 1.

չյուսածո նախշ է, դժբախտաբար, շատ եղծված. հնարավոր է, որ ժամանակին այն ներկայացրել է խիստ ոճավորված մի գավաթ կամ սկահակ: Այս պարագայում, անոթի մոտ պատկերված աղավնիները վաղ քրիստոնեական արվեստում խորհրդանշում էին մեռյալի հոգին¹⁵: Համաձայն մեկ ուրիշ մեկնաբանության, երբ նրանք խաղող են կտցահարում խաչի թևերի մոտ՝ հալածի սիմվոլ են¹⁶: Ս. Ստեփանոսում վաղ քրիստոնեական դասական սխեման հորք-ինչ խախտված է, բայց առկա են նրա բոլոր տարրերը. աղավնիներին շատ մոտ, ուղղակի կամարի (որի երկու կողքերին են նրանք) մեջ քանդակված են խաղողի ողկույզներ: Այսպիսով, հաղավային պատի հարթաքանդակները դիտարկելով որպես պատկերազրական մի կուռ ծրագրի արտահայտություն, փորձենք թափանցել դրա իմաստի ու պատկերման դրդապատճառների մեջ: Հորինվածքի ընդհանուր իմաստը թվում է, թե հետևյալն է. Դանիելը, որ նույնացվում է մահացող ու հարություն առնող աստվածության և որպես աղաչիչ՝ նաև Քրիստոսի հետ, իր շարժարանքներով նշանավորեց քրիստոնեական հավատի հաղթանակը, որի խորհրդանշին են աղավնիներն ու խաղողը: Բայց ինչո՞ւ այս սյուժեն XIII դարում հանկարծ նորից կյանքի կռվեց Աղջոց վանքում: Նշանավոր հաղբակյան տոհմին պատկանող այսպիսի կարևոր հոգևոր կենտրոնում դա պատահականություն կամ ճաշակի քմահաճույթ լինել չէր կարող: Հարթաքանդակից դեպի ձախ տեղադրված է Իվանե աթաբեկի արձանագրությունը, ուր խոսվում է խոշոր հողային նվիրատվության մասին: Սա այն հատուկ, մասնավոր պատճառն է, որ առիթ է տալիս Իվանեին՝ իր և իր որդու հոգեկների համար փրկություն հայցել աստծուց: Իսկ արձանագրության անմիջապես կողքին տեղադրված Դանիելի պատկերաքանդակը նորից շեշտում է փրկության հետ կապված գաղափարը: Պատկերի և արձանագրության նման զուգակցումը վաղ քրիստոնեական արվեստի ավանդույթների անադարտ արտահայտման մի զարմանալի օրինակ է XIII դարի հայկական հուշարձանում: Ավելին, արձանագրությունը, ինչպես տեսանք, ոչ թե պարզապես բացատրական է, այլ վերաբերում է մի անձնավորության, որն անմիջական կապ ունի հուշարձանի հետ, սրանով իսկ սերտ զուգահեռներ ստեղծելով իր տեսակի մեջ բաբառիկ վաղ քրիստոնեական հուշարձանի՝ Զիրիակուղի դերեզմանոցի մի դամբարանի սրմնանկարների և դրանց ուղեկցող արձանագրության սխեմայի հետ¹⁷: Քրիստոնեական հինավուրց ու հաստատուն դարձած ավանդույթի համաձայն հավատացյալները փրկություն հայցելիս հիշում ու ողբկոչում էին իրենց նախնիներին. «Փրկի՛ր, ինչպես փրկեցի՛ր Դանիելին առյուծների որօրից, ինչպես երեք մանկանց հրե վառարանից և այլն...»¹⁸: Մանավանդ, որ Իվանեն, ըստ երևույթին, ընդհանրություններ է տեսել իր և Դանիելի կենսագրությունների միջև: Այս ակնառու քաղաքական գործիչը, երկրի ամենաազդեցիկ իշխաններից մեկը, որը իր եղբոր՝ Զաքարեի հետ միասին վաչկում էր Թամար թագուհու հատուկ հովանավորությունը, հնարավոր է, որ եկեղեցու բարեհաճ թողութվության պայմաններում իր կյանքը դիտեր որպես հինկտակարանային մի պերսոնաժի կյանքի կրկնություն: Հայաստանը սելջուկներից ապստամբող զորքի քաջ հրամանատար, համարձակ քաղաքագետ աթաբեկը, Խլաթի ազատագրման ժամանակ ապստամբար ընկավ սելջուկների ձեռքը, ձերբակալվեց, ապա ա-

15 С. С. Минацкая. Рельефные изображения и символика Даниила в мемориальной пластике Армении.—Вестник общ. наук АН АрмССР, 1977, № 5.

16 Լ. Ա. Զաքարյան. Վաղ միջնադարյան հայկական քանդակ. Երևան, 1975, էջ 8:

17 A. G r a b a r. Martirium. Vol. II, Paris, 1964, p. 11. Սա՛ն Զիրիակուն գտնվում է Անկոնայում, որի հովանավորն է սուրբ Կրկերոսը՝ ծագումով հայ մի ճգնավոր: Զիրիակուն էն պահվում նրա մասունքները (տե՛ս Ժ. Դ. Գեյսան. Հայ վանականները և ուխտավորները Արևմտյան եվրոպայում X դարի վերջում—XI դարի սկզբում.—«Պատմա-բանասիրական հանդես», 1984, № 3, էջ 21):

18 Նույն տեղում, էջ 9:

զատվեց¹⁹։ Ազատվեց, որովհետև անմեղ էր, և այն գործը, որի համար պայքարում էր՝ իր երկրի ազատագրումը, արդար էր և աստվածահաճո։ Ի վերջո, դամաճվան նկատմամբ, աստծու անմիջական միջնորդությամբ կայացած հրաշագործ հաղթանակի ապացույցն է, որ ընդհանուր է բոլոր ժամանակների համար։ Արդ, ինչպես Դանիելը իր շարժարանքներով ու հաղթանակով հաստատեց իր հավատը, այնպես էլ աթաբեկը սելջուկյան գերության մեջ իր կրած տառապանքներով հաստատեց իր գործի արդարությունը։ Տեղին է նշել, որ Դանիելի կերպարը ընդհանրապես կապված է «փրկության» գաղափարի հետ և նույնիսկ մեկնաբանվել է աշխարհիկ մտածողության ելակետից՝ եթե անգամ աշխարհիկ իշխանության առջև անմեղները ամբաստանվեն էլ, կփրկվեն և ոչինչ նրանց չի վնասի, քանի որ արդար են²⁰։

Գլխավոր եկեղեցին ունի ևս մի պատկերաքանդակ, այս անգամ արդեն ներսում, բեմի ճակատային պատին։ Պատի սալիկներից մեկի վրա, ութանկյուն աստղի մեջ, դեմ-հանդիման պատկերված են երկու մարդկային գլուխ։ Նրանք ունեն բաղձր, աքեմենյան խուլը հիշեցնող գլխաբկներ։ Զարդաքանդակի հատկապես բուսական քանդակի մեջ մարդկային գլուխներ կամ դեմքեր պատկերելու ավանդույթը ընդհանրապես խորթ չէ հայ արվեստին։ Այն հայտնի է դեռևս VII դարից, բայց ավելի լայն տարածում է գտնում XIII դարում մանրանկարչության մեջ։ Ս. Ստեփանոսի պատկերաքանդակին շատ նման, դժբախտաբար, ժամանակի ազդեցությունից բավականին հողմնահարված մի գլուխ, գրեթե նույնատիպ գլխարկով, քանդակված է արմավենիկներից կազմված նախշազարդի մեջ Բայբուրթի VII դարի երկեղեցու խոյակի վրա։ Այս եկեղեցին գտնվում է Աղջոց վանքից ընդամենը մի քանի կիլոմետր հեռավորության վրա, նույն Քեղվա կամ Դառնու ձորում, Ազատ գետի հովտում։ Զարդանախշի մեջ մարդկային դեմք կամ գլուխ պատկերելու ավանդույթը շարունակվում է՝ լիուլի դոսեորելով իրեն Աղթամարում և ապա Տաթևի վանքում։ Նույն այս գավառում, Այրիվանքում 1217 թ. Սարգիս ծաղկողը նկարագրողում է մի ձեռագիր (ՄՄ, 4509), որի խորանների ճակատային մասերում բուսական խորքի վրա պատկերված են մարդկային դեմքեր։ Ս. Ստեփանոսի բեմի պատկերաքանդակի լուրահատկությունը գլխարկների մեջ է, որոնք թերևս վկայում են աքեմենյան արվեստի ավանդույթների հարատևությունը Հայաստանում։ Ինչ վերաբերում է եկեղեցու նախշազարդեղին, ապա պետք է ասել, որ դրանք շատ ավելի բազմազան են ու հարուստ՝ իրենց տարբերակների մեջ, քան պատկերաքանդակները։ Զարդաքանդակները հանդես են գալիս տարբեր դոսեորումներով՝ թռչուններ, բուսական, երկրաչափական նախշեր, բոլորն էլ կատարված մեծ վարպետությամբ։ Զարդաքանդակներն արված են շատ ավելի բարձր մակարդակով, քան պատկերաքանդակները։ Այնքան նրբագեղ, այնպիսի հստակության հասնող վարպետություն կա դրանց մեջ, որ թվում է, թե միայն ձեռքի հպումով կարելի է զգալ քարի մակերեսի տատանումները։

Մինչդեռ պատկերաքանդակները, հատկապես դրանցից երկուսը, թե՛ ձևաբանական խնդիրների առումով, թե՛ ոճական սկզբունքներով, զիջում են զարդաքանդակներին։ Մրանք հայ քանդակագործության մեջ կանոնական համարված ոճի չափանիշներով միջին որակի աշխատանքներ են, ոճ, որը գերիշխող էր մինչև XIII դարի վերջը։ Դանիելի, փառքի պսակի վրա նստած Քրիստոսի ու երեցների, ինչպես նաև այս ուղղությանը պատկանող քանդակագործական մյուս նմուշների կերպարային լուծումը կախված է նախ և առաջ նրանց՝ որպես խորհրդանշան իմաստավորելու պարագայից։ Խիստ որոշակի հարթաքանդակային տեխնիկան, հագուստների ծալքերի չոր, մարմնի ձևերից բոլորովին անկախ դրվագավորումը, երկրային հարաբերություններից վերացած, դեպի անհունը ուղղված հայացքը՝ ահա այդ կերպարները բնորոշող էական հատկանիշները։

19 Կիրակոս Գանձակեցի. Պատմություն հայոց. Երևան, 1961, էջ 764։

20 С. С. М н а ц а ж а н я н. Указ. соч., с. 63.

րակի, ինչպես նաև Պողոսի պատկերագրական տիպի²⁴ արմատները փնտրել վաղ քրիստոնեական նախատիպերի մեջ, որոնց հայ արվեստը ի սկզբանե հակված էր և որոնց հավատարիմ է մնացել նույնիսկ ուշ միջնադարում: Այդ մասին է խոսում Պետրոսի նույն (այսինքն՝ բանալիով) պատկերագրական տարբերակի առկայությունը XIII դարի ոչ միայն քանդակագործության, այլև մանրանկարչության մեջ²⁵:

VII դարից հետո, մոտավորապես երկու հարյուրամյակ, արաբական տիրապետության ժամանակաշրջանում կերտվում են սակավաթիվ հուշարձաններ, ուր իսպառ բացակայում են հարթաքանդակները: X դարում, մշակութային կյանքի աշխուժացման պայմաններում, հայ արվեստը նշանավորվեց նոր, հետաքրքիր ստեղծագործություններով: Հենց այդ ժամանակաշրջանում էր, որ զրվեցին ու նկարադարձեցին հայ մանրանկարչության նոր շրջանը նշանավորող մատյաններից երկուսը՝ Մլքեի ու էջմիածնի ավետարանները: Էջմիածնի ավետարանի X դարով թվագրվող մանրանկարներից մեկում կա մի խմբանկար Հիսուս Քրիստոսի հետ: Յ. Ստրժիգովսկին Սմենակալի երկու կողքերին տեղադրված պատկերները բնորոշում է որպես Պողոս և Պետրոս առաքյալներ²⁶: Սրանք երկուսն էլ ունեն երկար մազեր և մորուք: Հիմք ընդունելով Պողոս առաքյալի երկարամազ տիպը, պրոֆ. Ստրժիգովսկին գտնում է, որ X դարում առաքյալների պատկերագրական տիպերը Հայաստանում դեռևս հաստատված չեն եղել: Սակայն նույն տիպն է ներկայացնում գրեթե մեկ հիսնամյակ ավելի վաղ գրված Մլքեի Ավետարանի «Համբարձման» տեսարանում եղած Պողոս առաքյալի պատկերը, ինչպես նաև V դարով թվագրվող, արդեն հիշատակված էջմիածնի տաճարի հյուսիսային պատի քանդակազարդ քարը: Այդ տարբերակը ընդմիջումներով իր գոյությունը շարունակում է մինչև XIII դարը, երբ քանդակագործության մեջ հայտնվում է Ա. Ստեփանոսում, իսկ կրոնական արվեստում՝ էաչի Պոռչյանի կողմից 1301 թ. պատվիրված արծաթյա պահարանի վրա²⁷: Այսպիսով, մեզ հայտնի հուշարձաններից, փաստորեն, միայն Մլքեն է, ուր Պողոսը պատկերված է ճաղատ:

Հետաքրքիր է, որ տիպաբանական տեսակետից առաքյալների պատկերման այդ տարբերակները իրենց հաստատումն են դառնում նոր Կտակարանի բնագրում, ուր թեև ի տարբերություն Պետրոսի, չկա Պողոսի արտաքին տեսքի մանրամասն նկարագրություն, այնուհանդերձ նշվում է, որ Ասորիք նավարկելուց առաջ Կենքրայում Պողոսը գլուխը խուզել էր, քանի որ ուխտ էր արել (Գործք առաքելոց, Ղուկաս ավետարանիչ, գլուխ ժր-19): Պարականոն տեքստերը նույնպես օգնում են պատկերացում կազմելու Պողոսի արտաքինի մասին. նրան նվիրված մի հատվածում առաքյալը նկարագրվում է որպես «երկայնամորուս և ճաղատ» մի այր²⁸:

²⁴ Պողոսի ճաղատ տիպը հանդիպում է սարկոֆագների հարթաքանդակներում, III դարի հռոմեական բրոնզե մեղալների վրա. տե՛ս A. Grabar. Christian Iconography, Fig. 148, 149, 163, 166.

²⁵ Թիբերիսըրը նույն ուսումնասիրության մեջ դառնում են, որ այդ տիպի փոքրասիական ամենաուշ օրինակը ներկայացված է X դ. Խախուլի բարձրաքանդակում (Վրաստան): Հայ արվեստում Պետրոսը բանալիով ներկայացված է 1256 թ. Թորոս Բոսլինի կողմից նկարադարձված ավետարանում:

²⁶ J. Strzygowski. Das Etschmiadzin Evangeliar Beiträge zur Geschichte der Armenischen Ravennatischen und Syro-ägyptischen Kunst Byzantinische Denkmäler I. Vienna. 1891, S. 62—66.

²⁷ Մորուքավոր և երկարամազ Պողոսի տիպը առկա է նաև Գեղարդում, ժայռափոր եկեղեցու ներսում (1283 թ.), Ամաղուի Աստվածամոր եկեղեցու երկրորդ հարկի դռան ճակատակալ քարի Քրիստոսը և առաքյալները տեսարանում (1339 թ.), ինչպես նաև Զինչիրլիի Սպիտակավոր եկեղեցու մուտքի բարավորի վրա (1301 թ.):

²⁸ Թանգարանի հայկական հին և նոր դպրութեանց. Գ. Անկանոն գիրք առաքելականք. Վենետիկ, 1904, էջ 43:

Թվում է թե Աղջոց վանքի Պողոս առաքյալի պատկերաքանդակը շեղվում է վաղ քրիստոնեական արվեստի նորմերից. այս պարագայում պետք է նկատի ունենալ, որ Պետրոսի՝ որպես Քրիստոսի անմիջական հետնորդի, երկրային եկեղեցու ստեղծողի տիպը ավելի վաղ է թափանցել քրիստոնեական արվեստի պատկերացանկը և ավելի հաստատուն է եղել, քան Պողոսինը²⁹։ Բանն այն է, որ վաղ քրիստոնեական արվեստի հուշարձաններում Պողոսը պատկերվում է ն՝ ձաղաթ ն՝ մաղերով³⁰։ Ուրեմն պետք է ենթադրել, որ հայ պատկերագիրները, մանավանդ ուշ միջնադարում, ողբեգու են հիշյալ պատկերագրական տարբերակներից երկրորդը։ Ոճն է, որ նորարարության կնիք է կրում և դարձնում յրանք հատկապես արժեքավոր հայ արվեստի համար։ Հայ քանդակագործության ավանդական ուղղության նմուշներին սովորաբար տրվող բնորոշումները այստեղ դառնում են անտեղի։

Ս. Ստեփանոս վանքի Պողոս-Պետրոս առաքյալների հարթաքանդակներն իրենց ոճական հատկանիշներով պոստհայտում են միանգամայն նոր, նախորդ շրջանների հայ քանդակագործությունից էականորեն տարբերվող գեղագիտական մտածողություն։ Դրանք քանդակի մեջ գեղարվեստական այն ուղղության նախակարապետներն են, որ XIV դարի սկզբին իր ծաղկումն ապրեց Վաղոց-Ձորի քանդակագործական դպրոցում³¹։ Զաքարյանական տեսակետից նորույթը մարդու բնական մեծությամբ ֆիգուրների տեղադրումն է շքամուտքի երկու կողմերում։ Մուտքի կազմակերպման նման այլ օրինակ հայ միջնադարը չունի։ Ոճաբանական տեսակետից՝ իրականությանը մոտ ձևերի հմուտ վերարտադրումն է, մի սկզբունք, որն ազդարարում է բոլորովին նոր, թերևս հենց այս հուշարձանից սկիզբ առնող ուղղության մասին։ Գեղարվեստական մտածելակերպը, որը հստակորեն արտացոլվում է քանդակների կատարողական որակի մեջ, բացահայտում է մի մակարդակ, որի առկայության պայմաններում պետք է ենթադրել նրանց նախորդող գործերի գոյությունը։ Բայց, դժբախտաբար, առայժմ այս ոճական ուղղությանը պատկանող հուշարձան ավելի վաղ թվագրությունով մենք չունենք։ Քանդակների տեղադրման մեջ իսկ զգացվում է նորույթ՝ կեցվածքները համեմատաբար անկաշկանդ են, կառծես թեթևակի շարժման մեջ. մարմինները շրջված են միմյանց ընդառաջ։ Հանդիսավոր ու գույա ժեստները կերպարներին հաղորդում են յուրահատուկ վեհություն։ Մինչ այդ ընդունված ոճական կադապրից դուրս գտնվող, տիպաբանական պատկերի կնիքը կրող «վեռանձնական» այս դեմքերը իրոք ներշնչված են նորկոսկրաբանային կեդպարներից։ Աղջոց վանքի անանուն քանդակագործին հաջողվել է կերտել երկրային առաքելության գիտակցությամբ լի, ներքին ներդաշնակության հասած, անանձնական ճակատագրին ենթակվող հավատքի դինվորների կերպարներ։

Քրիստոնեության «հավերժական իդեալները» մարմնավորող իրապաշտական սկզբունքներով կատարված այս կերպարները նորություն էին հայ քանդակագործության համար։ Այն հոգևոր վերելքը, որ ապրում էր երկիրը անկախության հասած իշխանական տների հովանավորության ներքո, մոնղոլների տիրապետության դաժան պայմաններում, պետք է որ հանգեցներ կրոնական ոգու ավելի ու ավելի մաքրագործման ու մտքի թռիչքների։ Մի կողմից կործանման անընդհատ վտանգի տակ գտնվող, մյուս կողմից աշխուժանալի վերածնվող մշակույթի գոյությունը ստեղծել էր մի հուզախտով, անհանգիստ վիճակ, որի պայմաններում պետք է որ կերտվեին ժողովրդի ինքնությունը

²⁹ A. G r a b a r. Christian Iconography, p. 70.

³⁰ Նույն աեղում, նկ. 29, 111, 167.

³¹ П. Д о н а б е д я н. Ванодзорская школа армянской скульптуры.—II Межд. симпозиум по армянскому искусству. Ереван, 1978 (тезисы докладов). Е го ж е. Тимпан Ехегисского надгробного памятника 1273 г.—Историко-филологический журнал, 1979, № 3.

հաստատող ու հավեռժացնող, նրա ոգու փալատակումներն արտացոլող գործեր: Հողեբանորեն բարդ այս իրադրության մեջ արվեստագետների պրպլետումներն ուղղված էին դեպի բնությունն ու կյանքը, որոնք որպես «աստծու» կերպարի զրսևորում, անսահման հնարավորություններ էին ընձեռում տիեզերքի սուբյեկտիվ արտայայտման համար: Աստվածաբանական-գեղագիտական մտքի զարգացման այդ համընդհանուր ընթացքին մասնակցում էր նաև Հայաստանը: Ու զարմանալի չէ, որ սկսած այդ հիշողության մեջ վերակենդանանում են վաղ գոթական արվեստում տարածված առաքյալների ու մարգարեների, աստծու նվիրյալների ու միաժամանակ հավատի մարտիկների միատիկ կերպարները: Սակայն Արևելյան Հայաստանի կապերն Արևմուտքի հետ արվեստի բնագավառում նկատվում են մի քանի տասնամյակ ավելի ուշ³²: Այնպես որ այս երևույթը վերագրել ազդեցությունների ու փոխազդեցությունների, մենք չենք կարող: Եվ վերջապես, համեմատությունները արևմտյան քանդակագործության հետ տվյալ դեպքում կարևոր են այնքանով, որքանով դրանք ռզնում են ընմբռնելու արվեստների զարգացման ղուգահեռ ընթացքը: Մանավանդ որ հայ քանդակագործությունը գեղադիտողն նույնքան անկախ է ու ինքնուրույն և միևնույն ժամանակ նույնքան օրգանապես կապված ողջ քրիստոնեական արվեստի հետ, որքան և ճարտարապետությունը, մանրանկարչությունը, կիրառական արվեստը և այլն: Ուրեմն և ուռավել հետաքրքիր է ու օգտակար դիտարկել մենք քանդակագործության ոճական և տեխնիկական յուրահատկությունները, վերացարկվելով այն անմիջական տպավորությունից, որը որոշ զուգորդումների առիթ է տալիս: Այստեղ տեղին է վկայակոչել բյուզանդական քանդակը³³, որին հայ քանդակագործությունը իր սկզբունքներով ավելի մոտ է. երկուսին էլ հատուկ է ձևերի ու սյուժեների կայունություն և ապակիոր քանդակի բացակայություն, մի տեսակ, որ այնքան բնորոշ է Արևմուտքի համար: Ինչ վերաբերում է բնությանն ավելի մոտ ձևերի վերարտադրման միտումին, ապա այս էլ, ըստ երևույթին, կապված է ողջ քրիստոնեական աշխարհում և հատկապես Հայաստանում մտայնության մեջ տեղի ունեցած տեղաշարժերի հետ: Մեզանում առաջին հուշարձանը, ուր տեսանելի է այդ բեկումը, Պողոս-Պետրոս մատուռի քանդակներն են, իսկ ամենակարևոր մանրամասնը, որտեղ հատկապես ցայտուն է այդ բեկումը՝ դեմքն է իր զրվագափորումով: Ողբան ճիշտ է ասել, բերանի ու մանավանդ աչքերի ֆիզիոնոմիստական ըմբռնումն ու կատարումը, ինչ հստակ ու ցայտուն են արտահայտված այսօրվեր, ինչ նորերն է արտահայտված այն մեծ խորհուրդը, որ լուսավորում է առաքյալների դեմքերը: Սա այն դիտողականության ուժն է, որ ստեղծում է իրապաշտ ձևեր և այն վարպետությունը, որ հնարավորություն է ընձեռում ներկայացնել այդ ձևերը սուղ, բայց արտահայտիչ միջոցներով: Այդ դեմքերը մի քիչ նույնիսկ խախտում են մեղապարհները արվեստի մեջ սովորական դարձած տեղական էթնիկական տիպի մասին, բայց կասկած չկա, որ դրանք էլ ներշնչված են իրականությունից: Հագուստի ծալքավորումը հարուստ ու բազմազան է. տեղ-տեղ ծալքերը մեծ հարթություններով պարուրում են մարմնի մասերը, տեղ-տեղ ծանր, զուգահեռ փողքերով սահում դեպի վար:

Ճարտարապետության հետ քանդակի ստորադաս կապը խախտվում է՝ Ի տարբերություն Աղթամարի, ուր պատկերաքանդակները նախօրոք մշակված, սիմվոլիկ մի ամբողջական համակարգի տարրեր են և առավելապես համահունչ որոշակի ռիթմի ենթադրված կառուցողական մանրամասներին, Աղջոց վանքի հարթաքանդակներն արդեն ներկայացնում են ինքնուրույն որոշակի արժեք: Առաջին անգամ հայ կոթողային քանդակագործության մեջ նկատվում է ազատ քանդակ կերտելու և այն որպես արվեստի անկախ ստեղծագործու-

³² S. Der-Nersessian. Western themes in Armenian MSS.-Etudes Byzantines et Armeniennes. T. I, Louvain, 1973.

³³ A. Grabar. Sculpture du Moyen Age. Vol. II, Paris, 1976.

թյուն դիտարկելու ձգտում: Հաջորդ քայլը քանդակապատկերները կաշկանդվածությունից ու մեկուսացվածությունից ձերբազատելու միտումն էր. ուրեմն և կեցվածքի մեջ զգացվում է շողովում, թեև աննշան, առաջանում է գործողության իրադրություն, երբ կերպարները ինչ-որ չափով կարծես հարաբերվում են միմյանց հետ: Մակերեսները մշակված են բազմամակարդակ. պատի հարկությունից բավականին բարձր տեղադրված գլուխները իրենց ծավալներով մոտենում են բարձրաքանդակի, մինչդեռ մարմինները պահպանում են հարթաքանդակի նորմերը. նշմարելի է անցումը մարմնից դեպի գլուխը, մի բան. որ նույնպես նոր հնարանք է XIII դարի հայ քանդակագործության համար: Ուտքերի ու ձեռքերի կողահայաց պատկերումը, որ հայտնի է դեռ Աղթամարից, երեքդարյա ընդմիջումից հետո առաջին անգամ նուրից երևում է Աղջոց վանքում: Եվ ընդհանրապես, եթե փորձենք ձևաբանական առումով արպատմանը կատարել դեպի գաղերի խորքը, ապա նորից Աղթամարն է այն հուշարձանը, որ համեմատական նյութ է մատակարարում ու հիմնավորում մեր ուսումնասիրությունները ազգային արվեստի ոլորտում: Աղթամարում է, որ առաջին անգամ հանդիպում ենք բնական չափերի քանդակի, Աղթամարն է, որ առաջին է կատարողական որոշ կլիշեներ:

Իհարկե, այս երկու հուշարձանները զուտ ոճական, կատարողական տեսակետից ներկայացնում են միանգամայն տարբեր, թերևս նույնիսկ հակադիր ուղղություններ: Աղթամարում en face, զուտ հարթաքանդակային դրվագավորմամբ, մեկուսացած կերպարների անխռով, միատիպ դեմքերով շարքով կարծես ինքնին վեղածվում է զարդաքանդակի ու տրամաբանորեն ձուլվում ողջ ճարտարապետական կառուցվածքին: Իր կատարողական սկզբունքներով վերացական այս արվեստը, բնականաբար, կերպարներն իմաստավորում էր որպես նշաններ, չգրկելով, սակայն, նրանց վերադրվող որոշակի սյուժետային հանգամանքներից: Մինչդեռ Աղջոց վանքում մարմնի պատկերման կոնկրետ, իրապաշտական հայեցակետն է, որ քաշվում է առաջին պլան: Գոյություն ունեցող ավանդական ձևաբանական կաղապարը հարստացվում է նոր բովանդակությամբ: Ուրեմն այս իմաստով Աղջոց վանքում վերականգնվում է ազգային ավանդույթը՝ մարմնավորելով այն նոր, հասուն միջնադարի փրկատոնական արվեստի համար համընդհանուր ձևերի մեջ:

Պողոս-Պետրոս մատուռում առաջին իսկ հայացքից ուշադրություն է գրավում քանդակների տեղադրումը դռան հիմքի մակարդակից 60—70 սմ բարձրությունից վրա: Այսօրվա տեսքով քանդակապատկերները շեն ենթարկվում սալածություն կազմակերպման ընդունված սկզբունքներին: Նրանք կարծես թե ձախրում են օդում, հակադրվելով շինության ճարտարապետական տրամաբանությանը: Գուցե թե մատուռի մուտքը քանդակներով դարդարելու դադարափարը հղացել են շենքի կառուցումից 10—20 տարի հետո, ու քանդակագործի համար դժվար է եղել լուծել իր առջև դրված մարդահասակ քանդակները ներդաշնակորեն պատի հետ կապելու անսովոր խնդիրը: Բայց եթե նույնիսկ այդպես է, կասկած է հարուցում շքամուտքի երկու կողմերի պատի ոչ շատ կանոնավոր շարվածքը:

Կա նաև մի ուրիշ վարկած. հիշատակարանները նշում են, որ 1679 թ. լեծ երկրաշարժի ժամանակ Այրարատյան դավառի շատ վանքերի հետ ավերվել է և Աղջոց վանքը ու հետո նորոգվել³⁴: Հնարավոր է, որ հենց այդ նորոգման ժամանակ քանդակազարդ քարերը տեղադրվել են նորովի, որոշ չափով խախտելով պատի շարվածքը: Այդ ժամանակ էլ, ըստ երևույթին, ավելացվել են Պետրոս առաքյալի լուսապսակի վրա չի «Պաղոս» մակարդությունը, ինչպես նաև այն խաչերը, որոնք շատ են տարբերվում նախորդներից:

Այս տրամաբանական, նյութի օբյեկտիվ ուսումնասիրությունից բխող տեսակետները քննարկելուց հետո դառնանք մեկ այլ, ամենազայթակղիչ ենթա-

34 Գ. Հոփսեփյան. նշվ. աշխ., էջ 234:

դրությունը. հավանական չէ՞ արդյոք, որ քանդակագործը նախատեսել է հենց այդպես, ղեկնից կտրված տեղադրել ֆիգուրները, որպես խորհրդանիշ այն բանի, որ նրանք հաղթահարել են հողի հետ ունեցած որևէ նյութական կապվածություն՝ հանուն բարձրագույն ոգեղենության, մտայնության, որ այնքան բնական է թվում միջնադարի մարդու համար, հատկապես մի արվեստագետի՝ որը իսկական նորարար էր:

Քանդակների ստեղծման ժամանակը, ելնելով նրանց ոճական հատկանիշների վերլուծությունից, մենք հակված ենք համարելու եթե ոչ 1270 թ., երբ ավարտվել է եկեղեցու շինությունը, ապա համեմատյալ ղեպս XIII դարի վերջին բառորդը, ոչ երբեք ավելի ուշ: Կա՞ն արդյոք հուշարձաններ, որոնց հետ մենք կարող ենք համեմատել Պողոս-Պետրոս առաքյալների պատկերաքանդակները և հիմնավորել թվագրման կապակցությամբ արված դատողությունը: Գեղարվեստական այն նոր ուղղությանը, որն ըստ մեզ, սկիզբ է առնում Աղջոց վանքի քանդակներից, հաղում է Նորավանքի գավթի դռան ճակատաքարը, որը «վայցձորյան քանդակազարդ ճակատաքարերի համեմատ զգալի գեղարվեստական խոհիք ունի»³⁵, Այս ճակատաքարի հարթաքանդակի և խնդրո առարկա քանդակների ոճական նմանությունները³⁶ թվում է, թե կաողող են լուրջ կռվան ծառայել Նորավանքի ճակատաքարի թվագրման համար, մանավանդ որ մինչև այժմ 1270 թ. կասկածի առիթ չի տվել և չի քննարկվել: Ի դեպ, Աղջոց Ս. Ստեփանոսի և Նորավանքի գավթի ճակատաքարի ոճական տարբերությունները մեզ այդքան «ակներև»³⁷ չեն թվում: Կարծես թե այդ տարբերությունները թելադրված են ավելի շուտ տարբեր թեմաներից բխող առանձնահատկություններով, քան բուն ոճական հատկանիշներով: Ինչ վերաբերում է զուտ կատարողական եղանակին, ապա մեր կարծիքով այստեղ ևս ընդհանրությունները գերակշռող են: Գրականության մեջ Նորավանքի կապակցությամբ նշված քանդակի բաղմամուկարողակ մշակումը³⁸, բավական բարձր ու շարժուն մակերեսներով, կլոր ու սահուն անցումներով, ակնհայտ է նաև Ս. Ստեփանոսում: Ընդհանրություններ կան նաև Աստվածամոր և առաքյալների մարդաբանական տիպերի միջև. դժվար է չնկատել նրանց միջև գոյություն ունեցող «ազգակցական» կապը՝ երկու դեպքում էլ նույն լայն, մի քիչ «գեղջկական լիությամբ» բնոռնշվող դեմքերն են, աչքերի նեղ և երկարավուն կտրվածքով, խնամքով մշակված այտերով. առաքյալների մոտ ընդգծված են այտոսկրները, մինչդեռ Աստվածամայուն ունի հարթ և «մանրամասն» կնոջ կանացիությունն ընդգծող դեմք»³⁹: Մարմինների համամասնությունները կանոնավոր են, բնական ձևերին բավականին մոտ, երկու դեպքում էլ առկա է ոտքերի թաթերի և հատկապես ձեռքերի կողահալաց նոբագեղ, իրապաշտական պատկերում, բացառիկ մի բան այդ ժամանակաշրջանի հայ քանդակագործության համար: Եվ, վերջապես, հագուստների ծալքերի դրվագավորման գրեթե նույնատիպություն, մի բան, որ ոճական վերլուծության մեջ հսկայական նշանակություն ունի: Աստվածամոր աջ ուսից դեպի ներքև սահող թիկնոցի վերջավորությունը ունի ճիշտ նույն ալիքաձև կլորացված անցումներով դրվագավորումը, ինչ և Պետրոս առաքյալի աջ ուսին հանգող թիկնոցը, իսկ թիկնոցների տակի հագուստների թևքերը ավարտվում են նույնատիպ լայն, ծալքավոր թեզանիքներով: Համասեռ են Աստվածամոր և Պողոս առաքյալի թիկնոցների վարի մասերի աջակողմյան ծալքերը: Ընդհանրապես, ծալքերի դրվագավորումները իրենց բազմադանդության մեջ երկու հուշարձաններում շատ ընդհանրություններ ունեն: Նորավանքի Աստվածամոր գրկի մանկան բացառիկ, կատարման տեսակետից բարդ, 3/4 շրջված գլուխը համեմա-

35 Պ. Դոնաթիսի. Նշվ. աշխ., էջ 94:

36 Նույն տեղում, էջ 102:

37 Նույն տեղում:

38 Նույն տեղում, էջ 94:

39 Նույն տեղում, էջ 96:

տելի է առաքյալների, մանավանդ Պողոսի կեցվածքի հետ: Հար և նման են Փրկչի ու Պետրոս առաքյալի մագերի դրվագավորումները:

Նշելով ոճական հիմնական հատկանիշների ընդհանրությունները՝ մենք հետապնդում ենք հետևյալ միտքը. նախ և առաջ, քննարկվող հուշարձանների իրագործման գրեթե համաժամանակությունը (Բերեա մի քանի տարվա տարբերությամբ), այսինքն՝ XIII դարի վերջին քառորդ, ինչպես և նշվել է Նորավանքի կապակցությամբ⁴⁰: Եվ, որ մեզ համառ հիմնականն է, վարպետների հարցը. եթե նույնիսկ այդ հարթաքանդակները կատարված չեն նույն վարպետի կողմից, ապա, անտարակույս, նրանք պատկանում են գեղադիտական նույն սկզբունքներով առաջնորդվող վարպետների և նշանավորում են նույն գեղարվեստական ուղղությունը հայ քանդակագործության մեջ:

Այս նույն ուղղությանն են հարում Մոմիկի կողմից 1303 թ. քանդակված խաչքարը, Արենիի Աստվածամոր եկեղեցու (1321 թ.) առագաստների խորհրդանիշները, հատկապես Մաթեոս ավետարանիչի խորհրդանիշը: Կատարողական հզոր վարպետության արդյունք հանդիսացող այս քանդակը խտացնում է իր մեջ հայ միջնադարյան քանդակագործության ուշ շրջանի լավագույն գծերը: Հրեշտակի կոթողային, առնական կերպարը իր ներքին էությունը շատ ավելի մոտ է Ավետարանիչի կերպարի, որի խորհրդանիշն էլ ինքը հանդիսանում է, քան ավանդականորեն պատկերվող աննյութական էակի: Հավանաբար քանդակագործ վարպետը ներշնչվել է Եզեկիելի տեսիլքից, ուր չորս խորհրդանիշներինց մեկը ներկայացվում է ոչ թե որպես հրեշտակ, այլ մարդ (Եզեկիել I—3): Եվ վերջապես, այս ուղղության զարգացման շղթայի վերջակետն է Սպիտակավոր Աստվածածին եկեղեցու դռան կամարակալ քարի «Մարիամը մանկան հետ» անդուգական հարթաքանդակը, որն իր քնարականությամբ ու նրբազեղությամբ նմանը չունի հայ քանդակագործության մեջ: Նրա դուգահեռը Բերեա կարելի է գտնել իր ժամանակի մանրանկարչության մեջ, Ավագ ծաղկողի կողմից վրձնած 1329 թ. Ավետարանի Օգիդիդոբայի նույնքան նրբազեղ, նույնապիսի մեծ հմտությամբ կերտված կերպարում: Այս ուղղությանը հարեց նաև կիրառական արվեստը, մանավանդ ոսկերչական գործը, որից զժրանումքար անշուշան նմուշներ են մեզ հասել: Ամենանշանավորը «Խոտակերտաց ա. Նշան» կոչվող մասնատուփն է՝ պատրաստված իշխան էաչի Պողոսյանի պատվերով 1301 թ., որպես «անջինջ հիշատակ» իր ծնողներին: Ոսկեջրած արծաթից պատրաստված քառանկյուն այս պահարանի հենց առաջին երեսին, ճակատի կենտրոնում, շրջանակի մեջ ամփոփված պատկերված է Ամենակալը չորեքկերպյան աթոռի վրա: Շրջանակի ձևը առիթ է տալիս Գ. Հովսեփյանին պատկերելու 30—35 տարի հետո Անդրեա Պիզանոյի կողմից Ֆլորենցիայում շինված Մկրտարանի հարավային բրոնզե դռան պատկերները ամփոփող շրջանակների հետ: Այս հանգամանքը ենթադրել է տալիս աղբյուրներ հալ էլ իտալական արվեստների միջև⁴¹: Իրոք որ, այսպիսի նմանությունը, այն էլ կոթողային և կիրառական արվեստների միջև, անհնար է պատահական համարել: Անկասկած, գոյություն են ունեցել որոշակի կապեր, բայց առայժմ դժվար է որևէ կոնկրետ խոսք ասել այդ մասին: Ինչ վերաբերում է պահարանի պատկերաքանդակներին, ապա թվում է, թե նրանք հետևում են միշտ նույն ոճական ուղղությանը, ինչ և վերը հիշված բոլոր հուշարձանները: Մասնատուփի յուրաքանչյուր ֆիգուր ունի ինքնուրույն արժեք: Հստակորեն բնութագրված դեմքերը նրբազեղ են, մեղմ արտահայտությամբ, կեցվածքները՝ մի քիչ ճրկված մարմնով ու թեքված գլխով, հիշեցնում են գոթական արձանագործությունը: Բոլոր հիշյալ հուշարձաններում նոր ուղղության ոճական սկզբունքները ակնհայտ են, գրանք արտացոլվում են իրականությունը համեմատաբար մոտ ձևերի նմանակման, մարմնի համամասնությունների ճիշտ վերարտադրման,

40 Նույն տեղում, էջ 101:

41 Գ. Հովսեփյան. նշվ. աշխ., էջ 102:

կերպարների դեմքերը իմաստավորող հորեբանական երանգի և, վերջապես, այս ամենի ներքին տոմարանությունից բխող կատարողական ձևերի մեջ:

Այդ նոր ուղղությունը հայ արվեստի մեջ, որի սկիզբն աղարարվեց XIII դարի սոսերին կիրիկյան մանրանկարչության մեջ, ընդգրկեց մշակույթի գրեթե բոլոր ճյուղերը, այդ թվում և ճարտարապետությունը, որ նշանավորվեց գավիթների լայն տարածմամբ և նոր, յուրահատուկ, երկհարկանի եկեղեցիների շինությամբ, որոնց տիպաբանական հարցերը դեռևս կարող են ուսումնասիրության: Մշակութային այս հզոր վերելքը, ըստ երևույթին, հիմնականում պայմանավորված էր աշխարհիկ ոգու վերածնունդով ողջ հայ մշակույթի մեջ, վերելք, որը XI դարի կեսերից արգեն համակենց հատկապես գրականությունը⁴²:

Մտքերի մեջ տեղի ունեցած հեղաշրջումը, անշուշտ, պետք է արտացոլվեր և արվեստի մեջ: Կոթում ենք, որ այս բեկումն նկատելի է հենց XIII դարի սկզբի տասնամյակներից, երբ Հովհաննավանքի ղրխավոր եկեղեցու ճակատակալ քարի վրա 1217 թ. եռան է գալիս հինգ խելոք և հիմար կույսերի առակը: Սա, անշուշտ, գեոևս հեղաշրջում չէ ոճի ու գեղարվեստական համակարգի մեջ, բայց նշանակալի է ոռպես երևույթ, որպես արվեստի՝ դեռևս հին կադապարների մեջ ժամանակի շատ կարևոր, շատ առաջնահերթ բարոյական խրնդիրներ առտացուող մի գործ⁴³: Հուտ բարոյագիտական, խրատական նպատակներով իրականացրած այս հարթաքանդակը պետք է որ միարժազանք լիներ «անարար բարեպաշտության պակասի», եկեղեցականության վատ բարքերի ու, վերջապես, նրա՝ աշխարհիկ կյանքին հակվելու ձգտումների:

Մի երկու-երեք տասնամյակ ևս և արդեն նոր խնդիրները առաջադրում են արվեստի նոր ձևեր: Գեղագիտական համակարգում այս բեկումն նկատելի է արգեն Ս. Ստեփանոսի Պորոս-Պետրոս մատուռի քանդակներից: Ժխտվում է մարմնի խորհրդանշալին՝ վերացարկված բնույթը ու «ալն ստանում է իր իրավունքը»⁴⁴: Սկսվում է հայ քանդակագործության մի նոր շրջան՝ նշանավորված ողջ մշակույթի մեջ եղած աշխարհիկ միտումներով:

МОНАСТЫРЬ АХЧОЦ И ФОРМИРОВАНИЕ НОВОГО НАПРАВЛЕНИЯ В АРМЯНСКОЙ СКУЛЬПТУРЕ XIII—XIV вв.

Л. Дз. ЗАКАРЯН

Резюме

Монастырь Ахчоц св. Степанос расположен в 10—15 км к востоку от селения Гарни, на живописном склоне высокой горы. Архитектурный комплекс состоит из трех частей, построенных между 1212 и 1270 годами. Стены монастыря украшены фигуративными и орнаментальными рельефами, большая часть которых как по стилю, так и по иконографии характерна для искусства XIII в. Исключение составляют барельефы Петра и Павла по обеим сторонам портала маленькой церкви постройки 1270 г. Эти скульптурные изображения в человеческий рост своей стилистической манерой в корне отличаются от образцов скульптуры предыдущего периода и являются предвестниками нового стилистического направления в армянской скульптуре XIII—XIV веков.

⁴² Մ. Արևիկյան. Երկեր. հ. 2, Երևան, 1970, էջ 352:

⁴³ Տե՛ս Լ. Հակարյան. Об одном рельефе из Ованнаванка.—Историко-филологический журнал, 1973, № 1.

⁴⁴ Մ. Արևիկյան. սույն աշխ., էջ 354: