

ճանի, որ դուրս է եկել իր նեղ ազգային սահմաններից ու տարածվել այլ ժողովուրդների մեջ, այս կամ այն չափով թողնելով նրանց մոտ իր հետքերը: Դրա հետ մեկտեղ, նաև օտար տարրերը, հասնելով Հայաստան, մշակվել և դարձել են ստեղծագործող ժողովրդի սեփականությունը՝ հարստացնելով իր մշակութային զանգվածները:

Բայց հայ պատմական իրականությունն ունեցել է մի շարք այնպիսի պայմաններ, որոնք անմիջականորեն են ազդել արվես-

Ստանձնահատուկ պայմաններն էին, որ զարգացրին զարդարվեստը, մանրանկարչությունը և նույն պայմաններն էին, որ նվազ թողեցին որմնանկարչությունը, կտրբանդակը և առհասարակ մարդու պատկերը: Ինչպիսի՞ք էին այդ պայմանները. նախ և առաջ դա հայ եկեղեցու ինքնուրույն ուղին էր: Հայ եկեղեցին նաև արվեստի բնագավառում չէր հանդուրժում այն ճանապարհը, որը տանում էր Հայաստանի հայատնեցմանը Բյուզանդիային: Ունենալով սեփական կրոնական դավանանք, նա



Նկար 2



Նկար 3

տի վրա՝ առաջ քերելով ձևեր, որոնք յուրահատուկ են Հայաստանին և չեն հանդիպում անգամ հարևան երկրներում: Ահա այս է պատճառը, որ մենք, թվելով արվեստի ճյուղերը, շեշտում ենք նախ առաջատարը, որը մի գլուխ բարձր է կանգնած եղել այդ բոլոր ճյուղերից և իր փայլուն զագագներով վեր պլացել այնքան բարձր, որ նրա ճառագայթներից հասել են Առլանտիկի ափերը, թողել են հետքեր հեռու հյուսիսում, թողել են հետքեր Միջին Ասիայում:

ստեղծել է նաև արվեստի ասպարեզում ուրույն օրենքներ ու ոճավորումներ, որոնք հաճախ խիստ տարբերվում էին բյուզանդականից: Ահա ինչպիսի նշանակություն էր տալիս Մատը այս հանգամանքին:

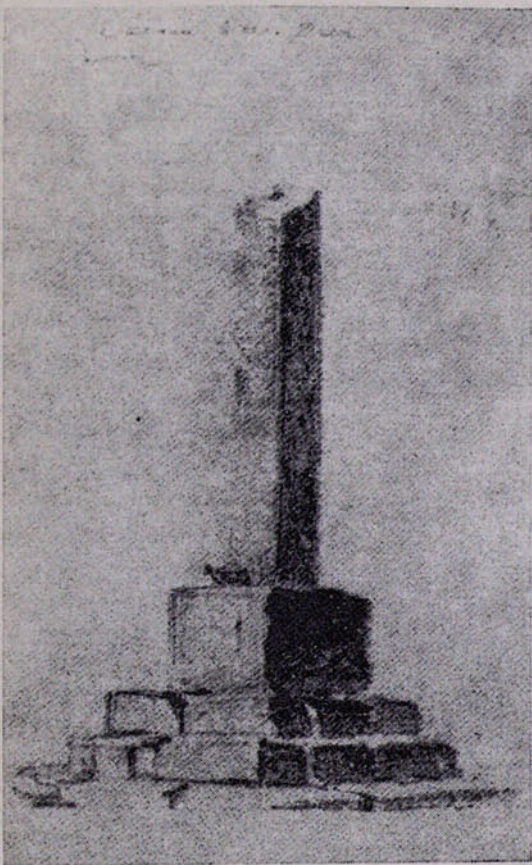
Մյուս պայմանը քաղաքական վիճակն էր: Ծառ շուտ կորցնելով պետական իշխանությունը, հայ ժողովուրդը մնում էր օտար տիրապետության տակ: Բայց դրա հետ միասին երկրում գործում է հայ եկեղեցին, որը մնում է որպես ուժ և գլխավորում ժողովուրդը՝ օտար իշխանության

տված իրավունքի սահմանում լուծելով ներքին քաղաքական և տնտեսական հարցերը:

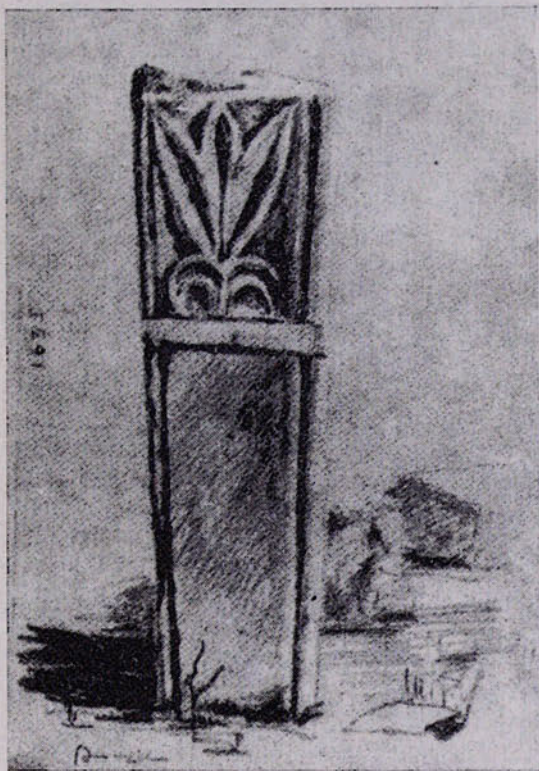
Մի կողմից ժողովրդի ծանր վիճակը, մյուս կողմից օտար նվաճողների կեղեքումը պատճառ է դառնում, որ երկրում առաջանան հուզումներ: Դրանք ունեցան այն հետևանքը, որ աշխարհիկ տարրը զորացավ և տարածվեց, անդրադարձավ վարչական սիստեմի, ինչպես և ազդեց մշա-

թյամբ և թե՛ ձևով: Եվ դրանով տասներկու-տասներեքերորդ դարերի ճարտարապետությունը հասցնում մի նոր փայլուն վերելքի, որը մինչ այդ հասել է այն սահմանին, որից հետո նա այլևս չէր աճում, այլ պնդվում էր միայն յուր հետաքրքրությունը չկորցնելու նպատակով:

Վերադառնանք մեր բուն նյութին: Ինչպես ասացինք, մեր արվեստի որոշ նյութեր զարգանում են այնքան, որ դառնում են մեծ ու դուրս գալիս հայկական հողի սահմաններից: Դրա հետ միասին որոշ նյութեր չեն զարգանում, նվազում են, մնում



Նկար 4



Նկար 5

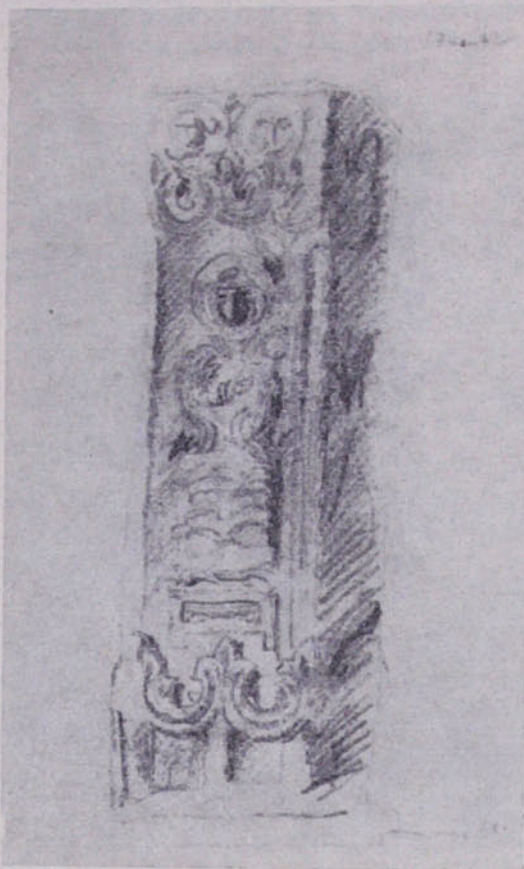
կույթի վրա: Այստեղ է, որ Ֆրիկը բարձրաձայն յուր բողոքն է հայտնում անարդարության դեմ. այստեղ է, որ Երզնկացին, իր կյանքն անցկացնելով վանքի խոցերում, վերջապես խորը շունչ է քաշում զարնան արբեցնող օդով և երգում այդ օրվա արևը և ամենակարող բնությունը: Վերջապես այդ ժամանակ է, որ ժողովուրդը ստեղծում է ժամատունը՝ զուտ հայկական երևույթ՝ հիմնված ժողովրդական տան սկզբունքի վրա, և՛ իր ֆունկցիայով, ինչ խոսք, և՛ աշխարհիկ բնույթ կրող մի կառուցվածք, որ նոր էր թե՛ բովանդակու-

թույլ ու վտիտ: Զարգանում են արվեստի այն նյութերը, որտեղ չկա մարդու կերպը, իսկ սրա հետ կապված է որմնանկարչությունն ու քանդակը՝ մարդու պատկերով: Այս բանին արգելում է հայ եկեղեցին, որ պայքարում է պատկերների դեմ իր ամբողջ պատմության ընթացքում, մինչև 13-րդ դար, իսկ ավելի երկար ժամանակ նա արգելում է եկեղեցու մեջ պատկերի ցուցադրումը: Պատկերամարտությունը հատուկ չէր միայն Հայաստանին, պայքարում էր և Բյուզանդիան: Բայց այլ էր պայքարը այնտեղ, այլ էր այստեղ՝ Հայաստանում:

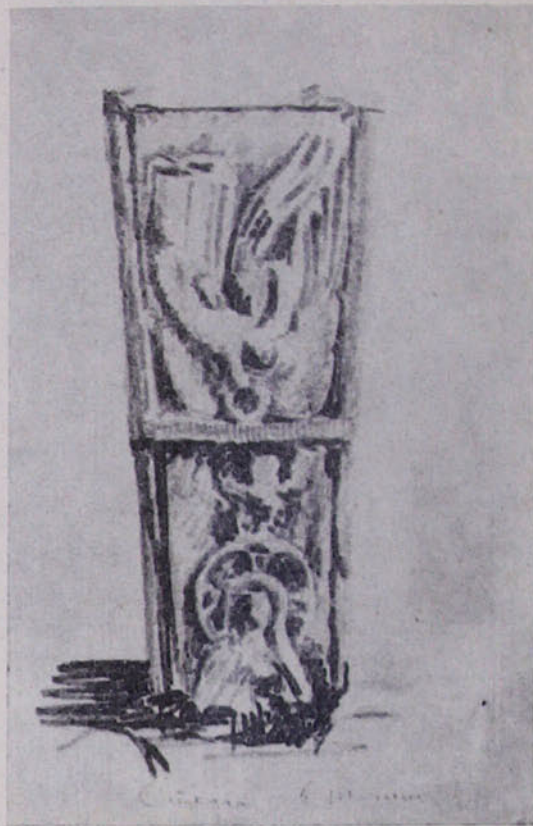
Բյուզանդիայում պայքարը փոփոխական էր. մեկ դեմ էին, մեկ՝ կողմ: Եվ վերջապես պետականորեն չէր արգելվում, այլ միայն տարբեր ուղղությունների տեսության արդյունք էր այն: Համեմայն դեպք, այն համեմատանքը, որ վրացական եկեղեցին և հունականը միշտ զարդարված են եղել որմնակարներով, արդեն ապացուցում է, որ պատկերն այնտեղ այնպես չէր հետապնդվում, ինչպես Հայաստանում, որտեղ

մաթիլ որոշումներ, կանոններ՝ խաչին և նրա օժմանը նվիրված, արդեն ցույց են տալիս պատկերի բացասումը: Խաչը խիստ պահպանվում է և երկրպագվում:

Գրիգոր Մագիստրոսը 11-րդ դարում գրում է, որ պատկերապաշտները դևապաշտներ են: Ինչո՞ւ էր դեմ եկեղեցին պատկերին: Ինչո՞ւ էր պատճառաբանում հայ հոգևորականությունն այդ հանգամանքը: Պատճառներ բերվում են շատ: Ահա



Նկար 6



Նկար 7

պայքարը խիստ էր և արմատական ու անց էր կացվում պետության մասնակցությամբ: Եթե մենք, այնուամենայնիվ, հանդիպում ենք որմնակարների, ապա դրանք, որքան գիտենք, օրթոդոքս եկեղեցիներում են լինում¹:

Այն հանգամանքը, որ չկան օրենքներ և կանոններ պատկերները կիրառելու վերաբերյալ, բայց, սրան հակառակ, կան բազ-

մրանցից մեկ-երկուսը: Նախ որ Քրիստոսի պատկերը, որ մարմնական է, միևնույն ժամանակ իր վրա պետք է կրի և Աստծո պատկերը, իսկ եթե այդպես է, ապա ուրեմն ամեն մի նկարիչ վերադառնալիք չի կարող այն, իսկ ոչ արժանավայել պատկերումն անթույլատրելի է: Պատճառներից մյուսն այն է, որ հեթանոսները նույնպես պաշտել են նկարը, իսկ այս հանգամանքը նարող էր շփոթության մեջ գցել անհավատներին: Թույլ էր տրվում միայն Քրիստոսին ներկայացնող խորհրդանշանները՝

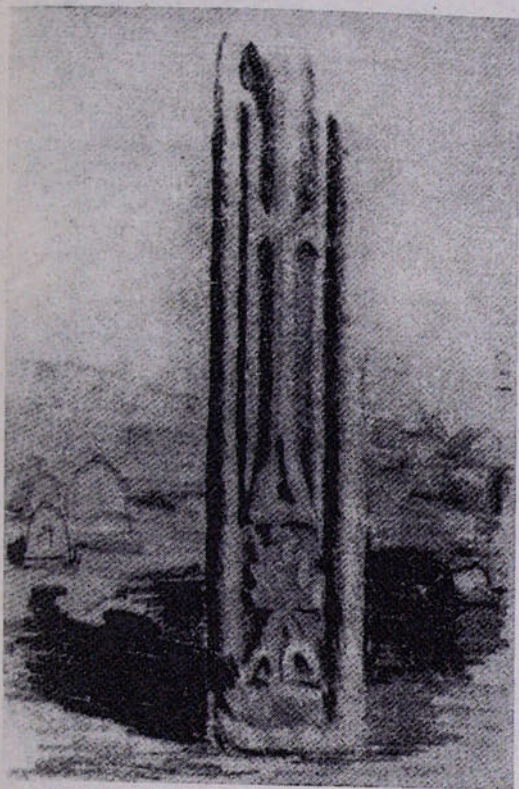
¹ Հեղինակի այս տեսակետը վերանայման կարիք ունի (Վ. Հ.):

ինչպես ձուկը, գառը և այլն: Իսկապես, սրանք հատկապես շատ են քանդակվում եկեղեցիներում: Բայց ամենից շատ խրախուսվում է խաչը, որի պատճառով և քրիստոնյաները կոչվելիս են եղել խաչապաշտներ:

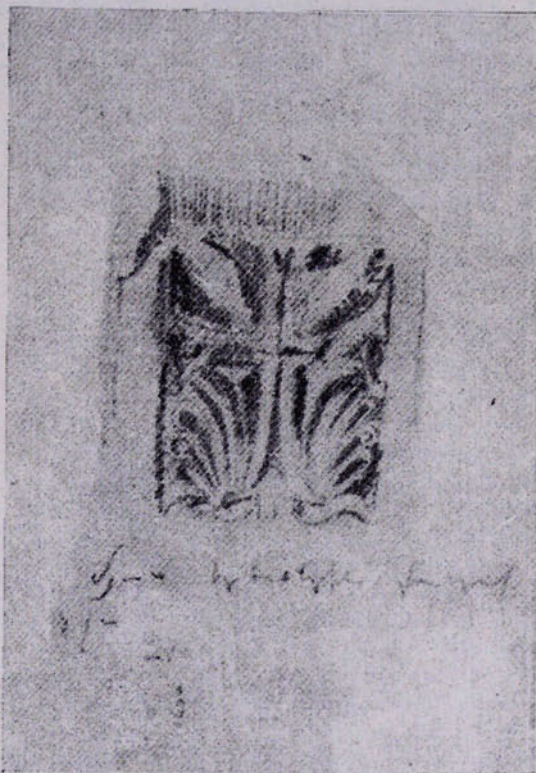
13-րդ դարի սկզբին միայն, այն է՝ 1204 թվականին Սիսում հատուկ որոշում է կայացվում պատկերը ընդունել և հարգել: Ծառ ուշ միայն կազմվում են կանոններ՝

սի գաղափարա-դավանաբանական հիմքերի վրա է ստեղծվում Հայաստանի բազմադարյան մշակույթը, այսպիսի պայմաններում զարգանում հայ արվեստը:

Այս ամենից բացի ստեղծվեց նաև արվեստի մի ճյուղ՝ կապարը, մահարձանի հայկական այդ կերպը, ճյուղ, որ ինքնուրույն է համարյա ի սկզբանե, իր ծագման օրից մինչև վերջ, և գնալով ավելի ու ավելի է զարգանում, էլ ավելի դառնում



Նկար 8



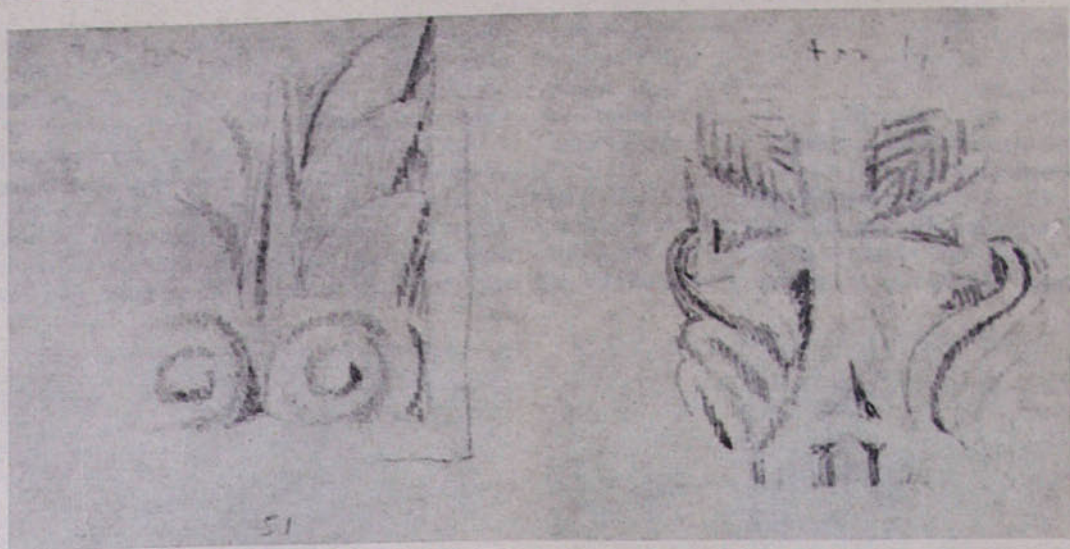
Նկար 9

պատկերը օծելու և այլ ծեսերի վերաբերյալ: Ահա մոտավորապես այն փաստերը, որի պատճառով մեզ մոտ խիստ ետ է մնում պատկերի զարգացումը, և աճում են արվեստի այլ ճյուղերը՝ նախ ճարտարապետությունը, հետո՝ մանրանկարչությունը, ապա և՛ զարդարվեստը: Պետք է նշել այն հանգամանքը, որ քանդակները, որտեղ կենդանիներ են պատկերված, շատ ավելի լավ են գլարված, քան մարդը: Օրինակները բազմաթիվ են, իսկ լավը (խոսքը մարդու պատկերին է վերաբերում) շատ հազվագյուտ է, որոնց մեջ առաջին տեղն է գրավում Գագիկի արձանը²: Ահա այսպի-

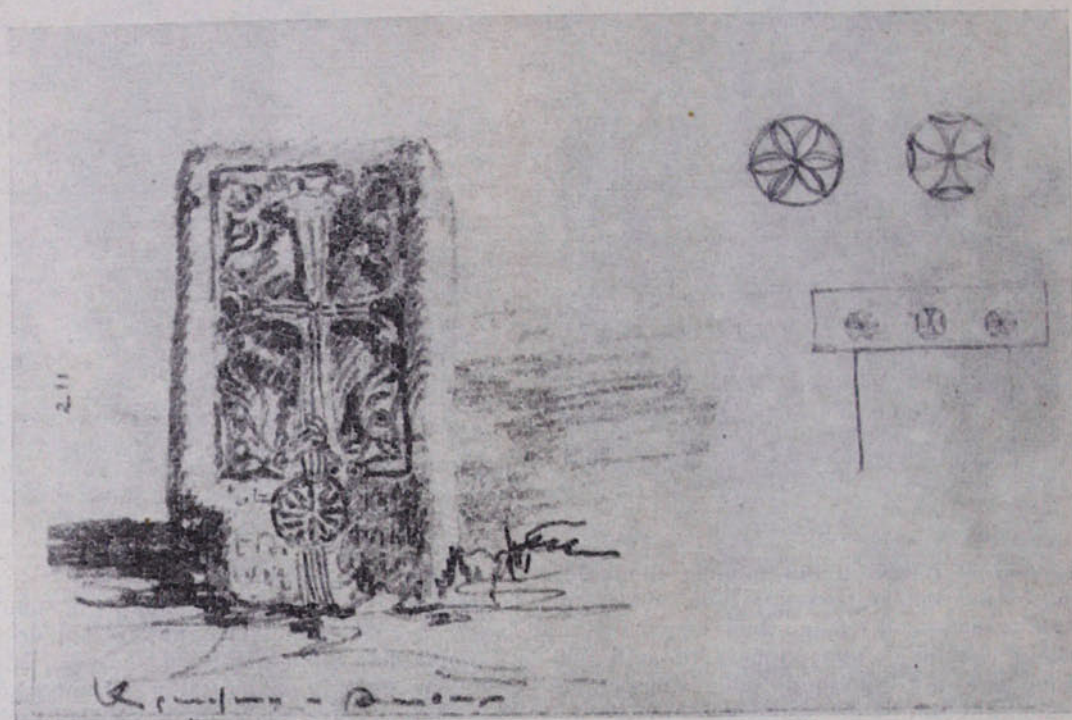
միատիպ և ազգային:

Թվելով մեր արվեստի ճյուղերը, որոնք ըստ էության նույնն էին, ինչ-որ այլ ժողովուրդներինը (տարբերվելով ազգային ձևով միայն), մենք այստեղ չենք հիշատակում խաչքարը, քանի որ այն մի ուրույն ստեղծագործական ձև էր ոչ միայն նրանով, որ այլ ժողովուրդների մոտ չենք հանդիպում, այլ յուր էությանը, յուր բովանդակությամբ ու ձևով: Եթե փորձելու լինենք այն դասելու արվեստի մեջ, ապա դժվար թե մենք կարողանանք գտնել նրա տեղը. վերագրել ճարտարապետական արվեստին՝ թե՛ քանդակագործությանը: Եվ իսկապես, արվեստի այս ճյուղը յուր մեջ պարունակում է որքան ճարտարապետական մոտիվ, նույնքան և քանդակային: Եվ այս իսկ

² Հավանաբար նկատի ունի Գագիկ 2-րդ Բագրատունուն (վ. չ.):



Նկար 10



Նկար 11

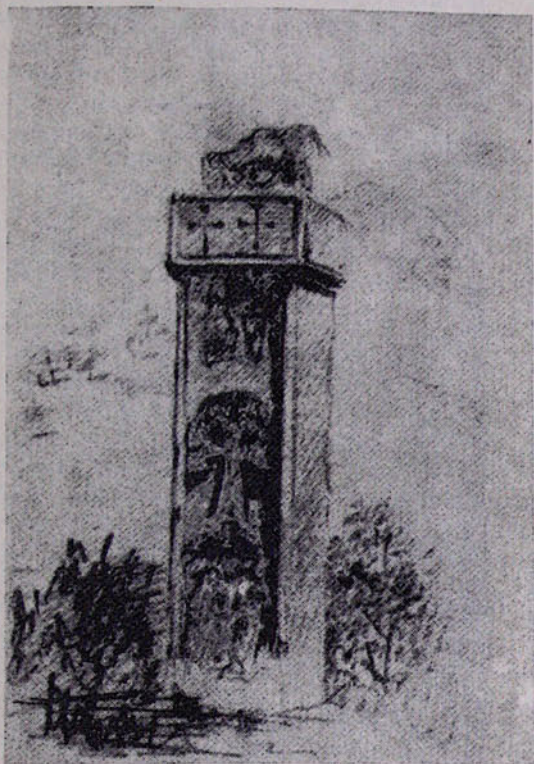
սրտանառով նա զատվում է այլ նյութերից՝ գրավելով իր ուրույն տեղը:

Հայ վարպետը կատարելության է հասցրել այդ խաչքար-կոթողը, որ, զարգացման երկար ու բարդ ուղի անցնելուց հետո, դառնում է մի հույսկապ մոնումենտալ և հաստատուն ծավալով կերտվածք՝

արտահայտված պարզ և հստակ ձևերով: Եվ այդ սքանչելի արվեստը դառնում է մի ստանձին ասպարեզ, որը մինչ օրս սպասում է իր հետազոտողներին և արժանի գնահատականին:

Խաչքարը մի քարե սալ է՝ կանգնեցրած պատվանդանի վրա: Նրա երեսին քան-

դակված է խաչը՝ շրջապատված զարդաքանդակով³։ Խաչքարի հիմնական առանձնահատկությունը նրա ընդհանուր հորինվածքն է, սալի ձգված ձևը, նրա շեշտված համաչափությունը, որն ընդգծվում է սալի ներքևի մասի նեղանալով, դրանով իսկ առավել լարվածությունն ստեղծելով այդ մարմնի մեջ։ Խաչքարի գեղարվեստական մյուս արժանիքը սալի երեսի զարդաքանդակն է, որը հասցվում է արտակարգ բար-



Նկար 12

ձրը վարպետությանն ստեղծելով նրբությանն ու գեղեցկությանն հրաշալիքներ։

Խաչքարն արդեն հեռվից գրավում է դիտողին յուր արտահայտիչ ուրվանկարով, շեշտված կոտ պատկերով, իսկ մոտիկից՝ հմայիչ և հուզիչ զարդաքանդակներով։

Մի քանի խոսք խաչքարերի տարածման մասին այլ երկրներում։ Ըստ Օրբելու և Վերմանի, խաչքարի տիպի կոթողի մի քանի օրինակ հանդիպում ենք Անգլիայում։ Կան քարեր Կուքանում՝ ուղղահայաց դրված, որոնց վրա խաչը պրիմիտիվ ձևով է քանդակված (նկ. 1)։ Այս փաստերը

³ Այս հոդվածը շարադրելիս դեռևս Դվինում «Թևադոր խաչերը» գտնված չէին, այդ պատճառով հեղինակը չի հիշատակել (Վ. Լ.)։

հատուկենտ՝ հետագայում ինչքան էլ ավելանան, կլինեն միայն պատահական երևույթներ։ Անհավանական չէ, որ դրանց ստեղծման մեջ մասնակցած լինեն հավարպետները։ Բավարարվելով առայժմ այսքանով, անցնենք խաչքարերի ծագման հարցին։

Ինչո՞ւ և ինչպե՞ս առաջ եկավ մեզ մոտ խաչքարը։

Առհասարակ մահարձանը հին է նույնքան, որքան և մարդու ստեղծած մշակույթը։ Բոլոր ժողովուրդներն էլ ունեցել են մահվան հետ կապված իրենց ծեսերը, կարգը և ձևերը։ Հայ ժողովուրդը նույնպես ունեցել է այդ սովորույթը, որ դարերի ընթացքում ստեղծել է բազմապիսի հուշարձաններ։

Մեր նյութական մշակույթից հայտնի է, որ դոլմեններից հետո կանգնեցվում են վիշապները՝ ուղղաձիգ քարեր։ Հետագայում դրանք վերափոխվեցին ավելի երկրաչափական ձևերի և դարձան ուրարտական, ապա մախաքրիստոնեական և ետքրիստոնեական կոթողներ (ստելաներ), որոնք մեծ տարածում ունեցան Հայաստանում (նկ. 2)⁴։ Կոթողը կտրվածքում քառակուսի, մոտ քառասուն-վաթսուն սանտիմետր կողմերով, կանգնեցված էր խորանարդաձև պատվանդանի վրա, որի մեջ ագուցված էր իր ստորին մասի ելուստով (նկ. 3)։ Նախնական շրջանում կոթողները զարդաքանդակվել են։ Այսպիսի օրինակները համեմատաբար քիչ են։ Հայտնի են Դսեղի և Կողբի կոթողները (նկ. 4)։ Քանդակները հիմնականում, ըստ երևույթին, եղել են բուսական մոտիվներով (նկ. 5)։ Ավելի ուշ նրանում արմատավորվում է մարդկային պատկերը։ Բ. Առաքելյանն ըստ բովանդակության կոթողները բաժանում է երեք խմբի՝ մախաքրիստոնեական, անցումային և քրիստոնեական։ Երկրորդ շրջանի համար բնորոշ է Թալիհի բազմաթիվ կոթողներից Տրդատի առասպելով քանդակը, որտեղ մա խոզ է դառնում։ Սա արդեն քրիստոնեության մոտիվների մոտաքրճ է հայ արվեստի մեջ։ Սրանից հետո քրիստոնեական պլուստեն ավելի ու ավելի է զարգանում (նկ. 6, 7)։ Առաջ է գալիս և խաչը։ Հետաքրքիր է, որ խաչի արդեն պարտադիր ներկայությունը ստիպում է քանդակագործին հարմարվել տրված կոթողի ձևին, որը և կանխորոշում է խաչի վերնիսի ձևը (նկ. 8)։ Այդ ժամանակներում,

⁴ Հեղինակը ծանոթ է եղել Բ. Առաքելյանի «Հայկական պատկերաքանդակները 4—7-րդ դդ.», (Երեւան, 1949) աշխատությանը ձեռագիր վիճակում (Վ. Լ.)։

ինչպես հայտնի է, խաչի ձևը դեռ հունական էր, այսինքն չորս թևերն էլ իրար հավասար: Եթե խաչը քանդակվում էր կոթողի պատվանդանի վրա, ապա այն մոտավորապես հավասարաթև էր (նկ. 9), այսինքն չորս հավասար թևեր, որոնք ընդգրկվում են շրջանի մեջ: Այդ ժամանակ պատկերը արգելված չէր, դրա համար էլ խաչը դեռ նրա տեղը չէր բռնում:

Խաչի նշանակության անելուն զուգըն-

կելեղեցիների անկյունների պոմանն մշակումը 7-րդ դարում չի կիրառվել, այլ երևում է 10-րդ դարից հետո (Թորամանյան, Չուքինաշվիլի): Քննարկվող կոթողներում, որ 5—6-րդ դարերի հուշարձաններ են, արդեն կան անկյունների պոմանն մշակման օրինակներ: Վ. Հարությունյանն Արուհի տաճարի մասին գրած իր աշխատու-



Նկար 13



Նկար 14

թաց փոխվում է և նրա դիրքը՝ ցածից վեր: Բայց վեր բարձրանալով նկարիչը ստիպված է լինում ձգել խաչը ամբողջ երկարությամբ, որից և աղավաղվում է ձևը (տես՝ նկ. 8): Քանի որ խաչի նկարը դեռ հունական էր (այսինքն հավասարաթև), վարպետը նրան ձգված փնակում քանդակում է նույն սկզբունքով՝ հնարավորին չափ հորիզոնական թևերը դասավորելով խաչի մեջտեղում, որը հետագայում ավելի է բարձրանում: Ահա այսպիսի կոթողները զարգանում են և հասնում մինչև 7-րդ դար:

Օգտվելով հանգամանքից, կուգենայինք անդրադառնալ մի մասնավոր հարցի: Տեսության մեջ կա կարծիք այն մասին, որ

թյան մեջ նույնպես այն կարծիքին է, որ դրանք գալիս են 7-րդ դարից:

Նախքան խաչի պատկերումը, կոթողների վրա քանդակվում էր այնպիսի տարր, որը համարյա պարտադիր կերպով տեսնում ենք բոլոր այդպիսի հուշարձաններում: Դա արձանի ներքևից վեր ձգվող տերևներն են. պարզ մի նկար, որ մեջտեղից բաժանվում է երկու մասի և բաղկացած է 3—4 տերևից (նկ. 10): Պետք է ենթադրել, որ դա հնուց եկած բոց—կրակի սիմվոլիկ նշանն է: Թեև տերևների ներ-

⁵ В. М. Арутюнян, По поводу датировки храма в Аруче, Ереван, 1946, стр. 24—25.

կայությունն այդ ժամանակներում պետք է համարել արդեն որպես կորցրած կրակի նշան, բայց նրանք իրենց նախնական նշանակությամբ կրկնվում են տասնյակ դարերի ընթացքում ստեղծված ավանդույթի ամենագոր ուժի շնորհիվ:

Նույնն է կոթողի մի այլ տարրը, որ դարձյալ հանդիպում ենք շատ հուշարձաններում և որը հետագայում անցնում է խաչքարերին: Դա այն կլոր ծաղիկն է, որին ժողովուրդը զարդի մեջ միայն անվանում է «վարդ»: «Վարդ», «արդ»՝ այս երկուսն էլ պարսկերեն իմաստով արև են նշանակում: Գուցե և «վարդապետ» բառը, որ մեր պատմագիրների մոտ հայտնի է ամենավաղ ժամանակներից: Նույն ակունքն ունի արևապաշտությունը, արև և պետ: Այդ ծաղկի սիմվոլիկ ձևն է՝ վեց թերթիկից բաղկացած ծաղիկ, նկարված շրջանի մեջ, նույն շրջանի շառավղի կորից կազմված (նկ. 11): Ահա սրանք են կոթողների հաստատուն տարրերը⁶:

⁶ Ընդհանուր առմամբ ընդունելի համարելով հեռիմակի տեսությունը խաչքարերի առաջացման մասին կոթողներից, հարկ ենք համարում նշել, որ այն ևս նույնիսկ հիման վրա (1948 թ. Դվինում հայտնաբերած «Թևավոր խաչեր»), կարիք ունի լրացման: Միջանկյալ օղակը խաչավոր կոթողների և սալերի վրա քանդակված խաչերի միջև ճիշտ կլինի համարել «Թևավոր խաչերը»: Եթե հեղինակը ծանոթ չէր կարող լինել Դվինում գտնված այդ խաչերին, որոնք անտարակույս 7-րդ դարին են վերաբերում, այսինքն կոթողներից հետո են ընկնում (տես՝ Կ. Ղաֆադարյան, Դվին քաղաքը և նրա պեղումները, Երևան, 1953, էջ 150—151), ապա Գ. Հովսեփայնի նյութերից օգտվելով այդպիսի մի «Թևավոր խաչ», գուցե ավելի ուշ շրջանին վերաբերող, նա նկատել է, որի վերադարձությունը բերվում է 14 համարի տակ (Վ. Հ.):

Վերջապես հասնում ենք այն շրջանին, երբ հայ եկեղեցին յուր պայքարը պատկերի դեմ կտրուկ դարձնելով, վերջնականապես է արգելում այն: Դրա հիման վրա հանվում է պատկերը և կոթողներից: Խաչը, որ այդ ժամանակներում արդեն տարածվել էր, մնում է մենակ, առանց մարդկային կերպարանքի:

Ինչպես տեսանք, կոթողը բարձր, քանակուսի հիմքով պրիզմա էր՝ դրված խորանարդաձև պատվանդանի վրա: Նրա բոլոր չորս կողմերից քանդակազարդ էր ռելիեֆ քանդակներով: Երբ վարպետին արգելում են կոթողի կողերի վրա քանդակել պատկերները՝ պարտադրելով քանդակել միայն խաչը, նա այն քանդակում է միայն մի երեսին: Մյուս երեսները, որ ճիշտ նույն չափսի են, մնում են բաց: Չէ՞ որ խաչը կարելի էր քանդակել միայն արևմտյան երեսի վրա: Մյուս կողերը մնում են դատարկ (նկ. 12): Վարպետը, ավելորդ համարելով վիշապի կլոր մարմնից եկող հաստությունը, հասցնում է նրան այն նվազագույն չափին, որը կոնստրուկտիվ անհրաժեշտություն էր ներկայացնում սալաքարը կայուն կանգնեցնելու համար: Ահա և առաջին քայլը: Պետք է ենթադրել, որ 7-րդ դարից հետո խաչի ձևը փոխվում է, նրա ցածի մասը զգալի երկարում է, սալի վրա քանդակվում է ձգված խաչը: Բայց սալի համաչափությունն այնպիսին է, որ նրա վերևի մասն ավելի լայն է, ներքևին՝ նեղ, խաչի ներքև իջնող ավելի երկար թևի պատճառով: Այսպիսի խաչքարի վերևի մասի համար քարը թողնում են լայն, իսկ ներքևը՝ նեղացնում (նկ. 13):

(Ծառուճակելի)