

ԹԵՄԱՏԻԿ ՈՐՄՆԱՔԱՆԴԱԿՆԵՐԸ Ժ-ԺԱ ԴԱՐԵՐԻ ՆԱՅԿԱԿԱՆ ԵԿԵՂԵՑԻՆԵՐՈՒՄ

Նայկական քանդակագործության յուրաքանչյուր ժամանակաշրջան ունի իր առանձնահատկությունները, գաղափարական դրսևորումներն ու յուրահատկությունները: Միջնադարյան հայկական քանդակագործությունը զարգացման համար ուներ ամուր հիմքեր՝ հանձինս վաղ քրիստոնեական շրջանի հուշարձանների:

Մինչ Ժ դարը ճարտարապետության զարգացումը ընթանում էր մեկ միասնական ուղղությամբ՝ ամբողջություն: Թ-Ժ դարերում ֆեոդալական մասնավորության հեղուկացումը հայկական միջնադարյան արվեստում առաջացան զարգացման առանձին՝ արևելական ուղղություններ և դպրոցներ: Նոր շրջանի արվեստի ձևավորման և զարգացման գործում Բագրատունյաց, Արծրունյաց, Սյունյաց իշխանական արվեստի անվտանգությունը, որն ուներ կարգապահ, որոնց արվեստներում ձևավորված արևելական գեղարվեստական ավանդույթները, չնայած ընդհանրություններին, ունեին նաև բավականին ինքնատիպ դրսևորումներ:



«Այգեկոյ»։ Դվինի տաճարի քանդակներից հատված (Ե դ.)

Նայկական միջնադարյան արվեստի քանդակագործության պատմության մեջ եզակի երևույթ է Աղթամարի տաճարի պարկերագրական համակարգը: Տաճարը շրջանցող զարդագույրները ոչ մի անմիջական գուգահեռներ չունեն միջնադարյան արվեստում առհասարակ: Սակայն պետք է նշել, որ այսպիսի ակնհայտ է Զվարթնոցի տաճարի ազդեցությունը:

Աղթամարը զարդարող քանդակային գույքներից առավել տպավորիչը գլխավորն է, որի կարևորությունը ճարտարապետն ամեն կերպ ցանկացել է շեշտել: Պարկերաքանդակներն ասես հավանում են պարի հարթ մակերեսին և ամբողջ պարագծով առաջ են գալիս պարի հարթությունից 8-10 սմ, ինչը եզակի է հայկական քանդակագործության պատմության մեջ: Դրանք բաղկացած են 2 մ բարձրությամբ քանդակներից, որոնք շարք կազմելով՝ շրջանցում են բոլոր ճակարները: Պարկերները ճակարների վրա արված են խմբավորված, որտեղ հարկապես շեշտված են փայլ ալիքի գլխավոր քանդակները:

Գլխավոր գույքը վեր՝ մեկ շարքի տարբերությամբ, ընթանում է ճակարը գոյություն, բարձր ելուստ ունեցող քանդակների գոյին: Օրբելին, որ 1912 թ. այս քանդակների մանրա-

մասն նկարագրությունն է տվել, նշում է նրանց վրա պահպանված վառ ներկերի հետքերի մասին, և փարակույս չի մնում, որ ի սկզբանե դրանք եղել են ներկված, իսկ աչքերի բիբերը, համաձայն հին արևելյան և ուրարտական քանդակագործության ավանդույթների, դրվագված են եղել կապրավուն ջնարակով ծածկված խեցիներով:

Տաճարի գեղարվեստական արտահայտչականության առավել բնորոշ կողմերից է այն շրջանցող քանդակագործ գուրիների անկրկնելիությունը, նրանց սկզբունքային փար-



Գլխի փաճարի խոյակի հատված (Ե-Ձ դղ.)

բերությունը միմյանցից: Որթապունկի գուրին առավել ամբողջական է և մշտապես պահպանելով իր բարձրությունը որմածքի առաջին շարքի սահմաններում՝ որպես ամուր օղակ շրջանցում է փաճարի ողջ բեկբեկուն հորինվածքները: Այս գուրուն պարկերված են ժողովրդի առօրյա կյանքը, նրա ամենաբարբեր գրադմունքները՝ սկսած որսից, այգու մշակումից, գինի պարաստելուց մինչև զվարճախաղերն ու թագավորական խնջույքի րեսարանները: Կենցաղային պարկերները հաջորդում են միմյանց, և գուրու թեմաթիկան ոչ մի կապ չունի պաշտամունքային խորհրդանշության հետ:

Որթապունկից վեր՝ խաչաթևերի առանցքով բարձրացող ճակտոնապարերի հարթ փարածքների վրա, ճարտարապետ Մանուելը փեղավորել է չորս ավերարանիչների մեծադիր ֆիգուրները, որոնք իրենց բացարձակ չափերով չեն

զիջում գլխավոր գուրու ամենամեծ պարկերաքանդակներին:

Խաչաթևերից աջ և ձախ փարածվող հորիզոնական քիվերի երկայնքով ձգվում է եւս մի գուրի, որում փեղ գրած իշխանական դիմաքանդակներն ունեն կրիպտոական բնույթ և ներկայացրել են այն անձանց, ովքեր ինչ-որ ձևով օժանդակել են Գագիկ արքայի փաճարի շինարարությանը: Գուրու անմիջական մաս են կազմում նաև ճակտոնապարի քիվերի երկայնքով ձգվող կենդանավազքի րեսարանները: Բոլոր ճակտոնապարերի քիվերի վրա էլ շարժումը ունի միայն մեկ ուղղություն՝ միշտ դեպի վեր: Այսպես կան առյուծներ, եղջերուներ, եղնիկներ, վայրի այծեր, նապաստակներ և այլն: Անշուշտ, սրանք ունեն խորհրդանշական բնույթ, քանի որ միջնադարյան արվեստում, այն էլ եկեղեցիներում, ոչինչ պարահական չէր պարկերվում: Այսպես պարկերված կենդանիներից առյուծը հարության, ինչպես նաև ուժի ու հպարտության խորհրդանիշն էր, նապաստակը՝ քրիստոնյաների, որոնք իրենց հույսը կապում էին Քրիստոսի հետ: Եղնիկը Քրիստոսի հոգու խորհրդանիշն է, իսկ եղջերուն Քրիստոսն է, որ Իր ոտքերով քրոքում անհավաստներին:

Արեւմտյան ճակատում՝ կենտրոնական լուսամտի երկու կողքերին, Գագիկ թագավորի և Քրիստոսի պատկերներն են՝ ամբողջ հասակով: Գագիկ թագավորը եկեղեցու մանրակերպը, որը հուշարձանի ճշգրիտ նմանօրինակն է, նվիրաբերում է Քրիստոսին: Վերևում պատկերված է Մարթեոս ավերարանիչը՝ Աստվածաշունչը ձեռքին:



«Համբարձման տեսարան», Պարոնավանք հարավային ճակատի լուսամտի պսակ (Զ-Է դդ.)

Խաչաթևի հարավային կողմում տեղավորված են 11 դիմաքանդակներ, որոնք, ըստ Ս. Մնացա-

կանյանի, Արծրունյաց թագավորական տան գուգահեռ իշխանական արևելյան մարդկանց պատկերներն են, ովքեր սերտորեն համագործակցել են Գագիկ արքայի հետ: Այսպես ամենայն հավանականությամբ պատկերվել են Գագիկ թագավորի մայրը՝ իշխանուհի Սուփին, և կիներ՝ Սյբե թագուհին:

Այս ճակատի ներքևի մասերում համաչափորեն տեղաբաշխված են առանձին կերպարներ (Նովհաննես Մկրտիչ, Գրիգոր Լուսավորիչ,) և մեղալիծների մեջ առնված դիմապատկերներ: Կենտրոնական լուսամտից վերև՝ մեղալիծների վրա, ներկայացված է Ադամի կիսանդրին՝ ծեր մարդու տեսքով և ուսերին իջած երկար մազերով:

Ավերարանական տեսարանները հաջորդում են իրար հարավային ճակատում: Նախ պատկերված է Նովհան մարգարեի պատմությունը՝ երեք մասով:

Աղթամարում տեղ է գտել նաև Իսահակի գոհաբերության տեսարանը, որը ներկայացված է հարավարևմտյան որմնախորշի բազմակյուն պատի ձախ կողմի վրա: Վաղ քրտոնական շրջանի արվեստում խուսափել են Քրիստոսի տանջանքները, մասնավորապես խաչելության տեսարանը պատկերելուց, քանզի խաչելությունը ամենաստորագույն պատիժն էր: Եւ ահա Իսահակի գոհաբերությունը նույնացվել է խաչելության հետ ոչ միայն քանդակներում, այլ նաև մանրանկարչության մեջ:

Որմնախորշին կից պատի վրա, ամբողջ հասակով երևում է Մովսեսի պատկերը օրինաբախտակով: Լուսամտից աջ պատկերված հրեշտակը շրջված է դեպի գահին բազմած Քրիստոսը: Աբսիդի պատին՝ հրեշտակապետի միջև, քանդակված է Ս. Կույսի ու Ռդոու խումբը: Մանուկ Քրիստոսը նստած է մոր ձախ ծնկին և ձեռքին ունի մի փակ գալարակ:

Մեղսագործության տեսարանը ներկայացված է հյուսիսային ճակատում: Լուսամտից աջ Եւան ծնկի է իջել և թվում է, թե լսում է օձին կամ խոսում նրա հետ: Օձը կանգնած է չորս կարճ ուրբերի վրա, մարմինը մասամբ փաթաթել է մի ծառի: Ընդունված պատկերագրական փափարներից հետաքրքիր շեղում է նկատվում այս կոմպոզիցիայում, որն իր գուգահեռը չունի ամբողջ քրիստոնական արվեստում: Եւայի փորձությունը լուսաբանելիս՝ արվեստագետները հանդիպում էին որոշ խնդիրների. օձին պետք էր այնպես պատկերել, որ

նա ուղիղ կանգնած լինելով՝ նման լիներ իր բնական արտաքինին: Ընդունված սովորական ձևերում օձը փաթաթվում է ծառի բնին: Աղթամարի քանդակն օձին պարկերում է չորս ուրբերի վրա, բայց քանի որ այդ ուրբերը շար կարճ են, ուստի սողունի բնական կերպարանը չի ձևախնդվել:

Այս ճակատում է փեղ գրել Սամսոնի քանդակը, որը սպանում է փղշպացուն: Նարակից պարի վրա երկու կռվող արադաղներ են պարկերված, իսկ սրանցից ներքև՝ առյուծին սպանող մի մարդ, որն, ըստ երևույթին, նույնպես Սամսոնն է:

Դանիելի և երեք երբայեցի պարանիների պարմությունն զբաղեցնում է հյուսիսային պարի արևմտյան ծայրամասը: Առյուծների որջում Դանիելը կանգնել է նույն դիրքով, ինչ երեք երբայեցիները: Առյուծները կանգնել են առջևի ուրբերի վրա, մարմինները դեպի վեր ձգել և լիզում են Դանիելի ուրբերը:

Արձանագրության համաձայն՝ ճակարի վերնամասում ամբողջ հասակով քանդակված ֆիգուրը Մարկոսն է: Եկեղեցու չորս ճակարներին պարկերված կոմպոզիցիաներն ու առանձին քանդակները հարույկ նշանակություն ունեցող ծրագրի բաղկացուցիչ մասեր են:

Որթաքանդակի մեջ պարկերված կենցաղային կյանքից վերցրած էպիզոդները հանդիպում են ինչպես հռոմեական և վաղ թրիստոնեական, այնպես էլ սասանյան շրջանի արվեստում: Նայերին այս փեսարանները լավ ծանոթ էին սկսած հենց վաղ թրիստոնեության շրջանից, օրինակ այդպիսի մի փեսարան կար Դվինի կոտրված բարավորի վրա, որ փեղ ներկայացված էր այգեկութի փեսարանը: Սակայն ի տարբերություն այս քանդակի, վերջինս խորհրդանշական բնույթ էր կրում: Աղթամարը թագավորական եկեղեցուն հարմարեցված կրոնական և աշխարհիկ թեմաների կապակցման ամենաբնական օրինակն է: Սակայն տարբեր երկրներում ավելի ուշ կառուցված երկու հուշակոթողներ (Կիևի Ս. Սոֆիա /ԺԱ դ. եկեղեցի/ և Դալեմոյի Կապելլա Դալարինա 1132-1140 թթ.) ցույց են տալիս, որ սա եզակի երևույթ չէ:

Որթաքանդակի գոյություն պարկերված քանդակներից պարզվում է Ժ դարի հայկական կենցաղի բնույթը: Դրանք նաև պարմական արժեք ունեն: Այսփեղ պարկերված քանդակների հագուստները փեղեկություն են տալիս այդ ժամանակ Նայաստանում գործածական հագուստի մասին: Նշանակալից փեղ են գրավում փաճարում զերտված կռվի, պայքարի փեսարանները. դրանք, ըստ երևույթին, արտացոլում են քաղաքի դարաշրջանի սոցիալ-քաղաքական իրավիճակը Նայաստանում: Ս. Խաչ եկեղեցու քանդակներն եզակի համալիր են,



«Նայր Ասրծո քանդակը», Նորավանք, Ս. Կարապետ եկեղեցու գավթի արևմտյան ճակարի բարավոր (ԺԳ-ԺԴ դդ.)

որպեղ ամբողջական ծրագրով միաձուլված են իրար հին և նոր պարկերագրական սխեմաները, կրոնական և աշխարհիկ փեսաբանները, զարդանախշային և սյուժեփային մոտիվները: Ենթարկվելով հեղինակի միասնական մտահղացմանը՝ այս քանդակներն իրենց



Նորավանք Բուրթել իշխանի երկհարկ դամբարան եկեղեցու (Ս. Աստվածածին) առաջին հարկի շքամուրք (1339թ.)

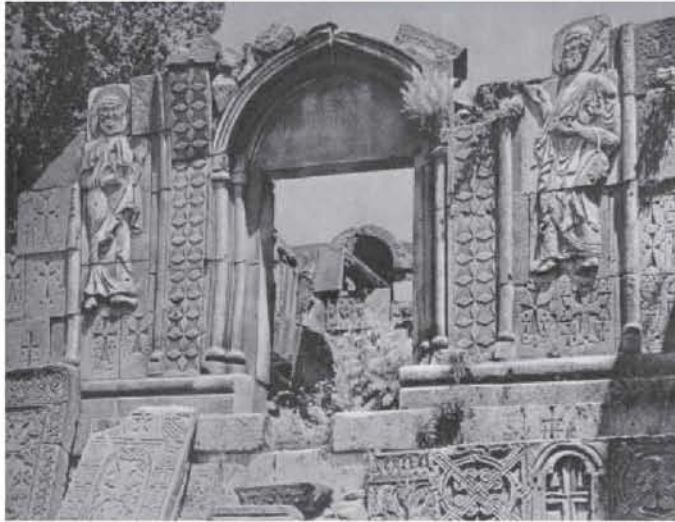
ոճով, պարբեր բարձրություն ունեցող ռելիեֆով, լուսաստվերային մոդելավորման հը-մուր օգտագործումով և կերպարների արտահայտչականությամբ միջնադարյան քրիստոնեական արվեստում բացառիկ փուլ են գրավում:

Աղթամարից հեկո Բղենո Նորավանքը, որը գտնվում էր Սյունյաց իշխանական փան փիրություն, միակ հուշարձանն է, որ որոշ չափով ունի քանդակների հարուստ պարկերաշար: Ի համեմատություն Աղթամարի, այսպեղ ներկայացված են

ավերարանական թեմաներ և Քրիստոսի կյանքն ու գործունեությունը պարկերող սյուժեներ: Պահպանված ութ պարկերաքանդակներից վեցում առկա է Քրիստոսի պարկերը: Իրենց սկզբնական փուլերում են պահպանվել միայն երկու պարկերաքանդակ՝ հարավային ճակատում Աստվածամոր ավերման, իսկ հյուսիսայինում՝ Քրիստոսի համբարձման փեսաբանները ներկայացնող: Աստվածամոր ավերումը պարկերող բարձրաքանդակը մշակված է գրեթե միևնույն չափերն ունեցող երկու խորշերի մեջ: Առաջինում խաչազավազանը ձեռքին հրեշտակն է՝ ձախ ձեռքը պարզած դեպի Աստվածամայրը: Վերջինս բարձրացրել է ձախ ձեռքը, իսկ աջը դրել է կրծքին: Ավերման փեսաբանը պարկանում է վաղ քրիստոնեության առավել փարածված սյուժեների թվին: Այս փեսաբանը առկա է նաև 989 թվականի Էջմիածնի Ավերարանի վերջին՝ Զ-Է դարերի մանրանկարներում, և ակնհայտ է պարկերաքանդակների և մանրանկարների ընդհանրությունը:

Նաջորդ պահպանված բարձրաքանդակները Քրիստոսի քարոզչությունը պարկերող փեսաբաններն են: Դրանցից առաջինը հավանաբար ինչ-որ սյուժեի մաս է կազմել: Լուսաստակի վրա նշմարվող խաչի հեկոները հուշում են, որ պարկերվածը Քրիստոսն է՝ որ աջ ձեռքը բարձրացրած ինչ-որ հարթ, շրջանաձև առարկա է բռնել: Երկրորդ բարձրաքանդակը ևս Քրիստոսին է պարկերում մի կնոջ հեկո. բացառված չէ, որ այսպեղ պարկերվածը «Քրիստոսն ու սամարացի կինը» սյուժեն է: Քրիստոսը ձախ ձեռքով գիրք է բռնել, իսկ աջը բարձրացրել է օրհնելու համար: Նրա մուր կանգնած կինը պարկերված է աղոթողի դիրքով: Նաջորդ փեսաբանում հավանաբար ներկայացված է Քրիստոսի հայտնությունը Մարիամ Մագդաղենացուն: Խաչաձև լուսաստակով Քրիստոսը պարկերված է գահին նստած, աջը բարձրացրած օրհնելու համար, իսկ ձախ ձեռքին Ս. Գիրքն է:

Ըստ Ավերարանի՝ սրանց հաջորդող մաքրության և խաչերության փեսարաններն այսպեղ բացակայում են: Թեմափական շարունակվում է Քրիստոսի գերեզմանի մոտ: Նրեշ-
 փակը մոտեցող յուզաբեր կանանց ցույց է փալիս Տիրոջ դարարկ գերեզմանը: Նկարաքրքիր
 է ճարարարապետական կառույցը, այն 989 թ. Էջմիածնի Ավերարանի «Տեմայեպո» փա-



Աղջոց վանք, Պողոս-Պերոս եկեղեցու Արևմտյան ճակար (ԺԳ դ.)

ճարի ձևն ունի, որը մոտ է
 Քրիստոսի գերեզմանի վրա
 կառուցված փաճարի կա-
 ռուցվածքին: Յուզաբեր կա-
 նանցից մեկի ձեռքին բուր-
 վառ, իսկ մյուսի ձեռքին յու-
 ղաման է պարկերված:

Շարքի մեկ այլ փեսա-
 րանի մաս է կազմել նաև
 սրբի պարկերաքանդակը:
 Սալի հարթության վրա,
 ամբողջ հասակով կանգնած
 է սուրբը՝ գլխին լուսապսակ:
 Պահպանված բարձրաքան-
 դակներից վերջինը պարկե-
 րում է համբարձման փեսա-

րանը: Կոմպոզիցիայի կենտրոնում Քրիստոսն է, որից աջ և ձախ թևերը պարզած, երկու
 հրեշտակներ են օդում ճախրում և իրենց թևերով հովանի անում Քրիստոսին: Ի փարբե-
 րություն այլ համբարձման փեսարանների, այսպեղ առաջալիները բացակայում են:

Նորավանքի պարկերաքանդակներում որոշակիորեն դրսևորվում են վաղ քրիստո-
 նական շրջանի կոմպոզիցիաների արձագանքները, սակայն դրանք բնավ հնավանդ ձևե-
 րի ընդօրինակումներ չեն: Պարկերաքանդակները լիովին նորություն էին հայկական քան-
 դակագործության մեջ, քանի որ ներկայացվող սյուժեները բացառապես ավերարանական
 էին: Ոչ մի հուշարձան իր մեջ այդքան շար թեմաներ չի ներառում Ավերարանից: Դրանցից
 քչերը կարելի է համեմատել այլ պարկերաքանդակների հետ. գուգահեռները կոմպոզիցիոն
 կառուցվածքով և թեմաներով հաճախ գտնվում են մանրանկարներում: Նույնը չի կարելի
 ասել ոճի մասին. սրանք ավելի սխեմատիկ են և պարզունակ, այսպեղ ռելիեֆն ունի փար-
 բեր բարձրություններ, և քանդակները փարբեր եղանակներով են արված՝ փորված են և
 ֆոնից բարձր:

Ժ դարում սկսվում է խոշորագույն վանքային համալիրների կառուցումը: Կարևորա-
 գույն համալիրներից էին Սանահինն ու Տաղպարը, որոնք հիացնում են իրենց ճարարա-
 պետական հորինվածքով: Այսպեղ փեղ գտած կրիպորական քանդակները փարբերվում
 են մինչ այժմ ուսումնասիրվածներից: Ինչպես հայրնի է քանդակագործության մեջ, այս թե-
 ման հայրնի է շար հին ժամանակներից: Պահպանվել են հռոմեական կայսրերի դրամներ,
 որոնցում նրանք պարկերված են՝ իրենց կառուցած փաճարների մոդելները ձեռքերին: Այս

նույն թեման լայն տարածում է գտնում Զ դարի բյուզանդական արվեստում ևս հաքապետում ողջ միջնադարի ընթացքում:

Սանահինի վանքի Ամենափրկիչ եկեղեցու խիստ վեհաշուք արևելյան ճակարդ ավարտվում է Կյուրիկե և Սմբատ իշխանների մոմումենտալ քանդակային խմբով: Ժամանակագրական առումով այս քանդակը առաջին գոռելյեֆ կրիպտորական պատկերաբանդակն է, ինչը վերջինիս տեղը կարևորում է հայկական քանդակագործական արվեստում:

Նույն իշխանների կրիպտորական կոմպոզիցիան զարդարում է Նադպարի Ս. Նշան եկեղեցու արևելյան ճակարդ: Ի տարբերություն վաղ քրիստոնեական շրջանի կրիպտորական քանդակների, օրինակ Պարոնի, որտեղ կրիպտորը պատկերված է որսի ժամանակ, կամ Մրենի, որտեղ կրիպտորներն աղոթողի դիրքում են, այս հուշարձաններում միայն կրիպտորներն են պատկերված՝ իրենց կառուցած փաճարների մանրակերպերը ձեռքերին:

Ամփոփելով այս շրջանը՝ պետք է ասել, որ ինչպես ճարտարապետության, այնպես էլ քանդակագործության զարգացման համար ելակետ հանդիսացան Զ-Է դարերի մշակված ձևերը: Սակայն դրա հետ միասին ակնհայտ են նոր արտահայտչամիջոցների մշակման փորձերը, որոնց զարգացման և ամրապնդման արդյունքում ակնառու է դառնում հեռացումը հնից և նոր սկզբունքների ու նոր ձևերի արմատավորումը: Ուելիեֆն արդեն արվում էր ավելի բարձր մակարդակով, սյուժեները դառնում են ավելի բազմազան, ոճը՝ ճկուն, պակաս սխեմատիկ:



«Աստվածամայրը մանկան հետ». Նորավանք, Ս. Կարապետ եկեղեցու զավթի արևմտյան ճակար

դառնում հեռացումը հնից և նոր սկզբունքների ու նոր ձևերի արմատավորումը: Ուելիեֆն արդեն արվում էր ավելի բարձր մակարդակով, սյուժեները դառնում են ավելի բազմազան, ոճը՝ ճկուն, պակաս սխեմատիկ: