

ՀԱՂԱՌՐԴՈՒԲԱՆՆԵՐ

ՄԱՐԻՆԵ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

ՄՈՂՆՈՒ ԱՎԵՏԱՐԱՆԻ ԵՒ ԿԱՊԱՂՈՎԿԻԱՅԻ ՀՈՒՇԱՐՁԱՆՆԵՐԻ
ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԱՌՆՉՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

ԺԱ դարի առաջին կեսին Կապաղովկիայի հուշարձանների հարդարանքում արդեն ակնհայտորեն նկատվում են ողջ բյուզանդական աշխարհին բնորոշ ոճական միպոմներ, դրա հետ մեկտեղ պարկերագրության մեջ որպես կանոն պահպանվում են փղական առանձնահատկությունները: Բյուզանդական պրովինցիաների՝ ինչպես Կապաղովկիայի, այդպես էլ Հայաստանի եւ այլ ազգային մշակույթների կարարյալ ինքնատիպությունը մնում էր անցյալում, բոլոր մշակույթները քիչ թե շատ փոփոխություններ են կրում: Կապաղովկիայում աստիճանաբար ԺԱ դարի վերջերով թվագրվող հուշարձաններում (Կարանլիկ քիլիսե, Էլմալի քիլիսե, Չարիկլի քիլիսե) բյուզանդական ոճը սկսում է առաջնային դառնալ:

Չնայած ԺԱ դ. կեսերով եւ երրորդ քառորդով թվագրվող կապաղովկյան հուշարձաններում ընդհանուր առմամբ իշխում է բյուզանդական ոճի ազդեցությունը, միևնույն ժամանակ դրանք տարբերվում են մայրաքաղաքային հուշարձաններից կարարման որակով: Կապաղովկիայում նույնպես առկա է այն երևույթը, որը նկատվում էր Հայաստանում. բյուզանդական հասուն ոճին բնորոշ գծայնությունը, սխեմատիկությունը, կերպարների ոգեղենությունը այս տարածաշրջանին բնորոշ հատկություններ էին:

ԺԱ դարի 70-ական թթ. թվագրվող կապաղովկյան հուշարձանները արդեն սերտորեն հարում են բյուզանդական ժառանգությանը, ուստի մեզ համար ավելի հետաքրքիր են ԺԱ դարի կեսերին վերաբերող հուշարձանները՝ Յուսուֆ-Քոչը, Սակլի քիլիսեն, սակայն պետք է նշել, որ պարկերագրական առումով հայկական հուշարձաններին մոտ են եւ Կապաղովկիայի բյուզանդամետ հարդարանքով տաճարները, իսկ ոճական առումով՝ նաեւ ավելի վաղ թվագրվող հուշարձանները (Բարբարա քիլիսե, «Լուսնային» տեսարանը Մարյեմանայից, Յիսրեմա): Կապաղովկիայի հուշարձանները իրենց ներկայիս անվանումները ստացել են փղանքի, հարեւան բնակավայրերի, իրենց տեսքի (օրինակ՝ Յիսրեմա) անվանումներից: Նիշարկությունները եկեղեցիների մասին շատ քիչ են, դրանք չունեն նաեւ վիմագիր արձանագրություններ, իսկ հարդարանքից դժվար է կոստել անվանումները, քանի որ հուշարձաններում մեծ տեղ են գրավում առանձին կանգնած սրբերի պարկերները:

Դեռեւս Ժ դարի քարանձավային տաճարների պարկերագրությունը ամբողջությամբ կապված է հին սիրիական ավանդույթի հետ, Կ Դուսի ազդեցությունը դեռեւս ոչ մի ձևով չի

արտահայտվում. պատերը և կամարները զարդարված են որմնանկարներով՝ ծավալված ֆրիզային գոպիների նման մի քանի շարքով: Այսպես ավերարանական կարևոր իրադարձությունները չեն ընդգծվում, այլ հերթագայում են իրար պարմական հաջորդականությամբ՝ երբեմն ծանրաբեռնված երկրորդական փարթերով:

Այլ էր պատկերը մայրաքաղաքային արվեստում: Այսպես պատկերները զբաղեցնում են կամարները և միայն վերին մասերը, որի շնորհիվ պահպանվում էր փառարանների խիստ կառուցիկությունը, ինչպես նաև չէր կարևորում բոլոր ավերարանական իրադարձությունների պատկերումը¹:

Սկսած 843 թ. մինչև ԺԱ դարի կեսերը արձանագրվում է մի հեղափոխություն, կապված պատկերամարտության շրջանի ավարտի հետ, երբ նորից թույլատրվում էր պատկերել սրբերի: Այս շրջանում նկարվում է առանձին սրբերի պատկերների գերակշռություն սյուժեային պատկերների նկատմամբ: Մասնավորապես Յուսուֆ Քոչում ընդամենը մեկ սյուժեային կոմպոզիցիա է և շուրջ 50 սրբերի առանձին պատկերներ: Այս երևույթը նկատվում ենք նաև Հոսիոս Լուկասում, Նեո Մոնիում, և այս շրջանում փառարի ինտերյերը վերածվում է մի մեծ սրբապատկերի²:

Ինչպես պատկերագրության մեջ, այնպես էլ ոճում Յուսուֆ Քոչը նմանություններ ունի հունարյուզանդական աշխարհի հետ, բայց պահպանում է կապը Կապադովկիայի հուշարձանների հարդարանքի ավանդական սկզբունքների հետ, ձգտում է էքսպրեսիվության, գծայնության, ոճավորման: Կապադովկյան ոճը ունի իր առանձնահատկությունները, որի գլխավոր արտահայտչամիջոցը գիծն է, կերպարները էքսպրեսիվ են, այն երբեք չի հենվել մայրաքաղաքային օրինակների վրա, ունի ընդգծված արևելյան կողմնորոշում: Այս խմբի հուշարձաններից կապադովկյան ավանդական ոճին առավել մոտ է Սակլի բիլիսեն:

Սակլի բիլիսեն ժայռավոր, ուղղանկյուն սենյակ է, որը սյուներով և դրանց վրա հենված կամարներով բաժանված է 3 նավի՝ ձգված հյուսիսից հարավ³: Հարդարանքը թե՛ պատկերագրությամբ, թե՛ ոճով մոտ է Կեդի ավանդույթներին, չնայած ինչպես նախորդ դեպքում, այսպես էլ ուր որոշ աղերս կա բյուզանդական ավանդույթի հետ, բայց ավելի թույլ է արտահայտված: Սակլի բիլիսենում անդրիները սրափիկ են, չկա դեմքերի այն խոր արտահայտչականությունը, որը տեսնում ենք Յուսուֆ Քոչում: Նեղինակը չի փորձում հետևել բյուզանդական հարդարանքին բնորոշ հանդիսավորության, սիմետրիկության, այն մոտ է արևելյան մեկնությանը, ինչը եւս մեկ անգամ ապացուցվում է այն հանգամանքով, որ այսպես, ինչպես վաղ հուշարձաններում, փառարանները նորից պարմողական բնույթ են ստանում, հաջորդաբար իրար են հետևում 2 ռեգիստրներով:

Կարաբաշ բիլիսեն ըստ արձանագրության թվագրվում է 1060-1061թթ., գտնվում է մի քանի ժայռերում փորված համալիրի մեջ: Տեսարաններում սրբերի պատկերները դեռ մոտ են ԺԱ դարի առաջին քառորդի դասական ոճին, համաչափությունները չեն ձգված, դիրքե-

1 Տե՛ս В. Н. Лазарев, История византийской живописи, М., "Искусство" 1986, էջ 87-97:

2 Տե՛ս О. Демус, Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии, М., 2001:

3 Տե՛ս Т. В. Гончарова, Росписи храмов в Каппадокии || "Византийский временник", т. 65, М., 2006, էջ 117-134:

րը գուսպ, էքսպրեսիվությունը, սպարիկությունը նկատվում է միայն առանձին հատվածներում: Ընդհանուր առմամբ դժվար է դեմքերի միայն մեկ տիպ առանձնացնել հուշարձանում, ինչը բնորոշ երեւոյթ է անցումային շրջանի արվեստի համար ևս վկայում է գեղարվեստական որոնումների մասին: Այս շրջանի արվեստին բնորոշ ձևերի գծային մոդելավորումը չենք տեսնում, գիծը փոխարինված է գունային բծերով:

Նաջորդ խումբը կազմում են իրար կից գտնվող մի խումբ ժայռափոր փաճարներ, դրանք են Էլմալի բիլիսեն, Կարանլիկ բիլիսեն, Չարիկլի բիլիսեն: Պարկերագրության մեջ ընդգծված է պարմողական բնույթը, բայց սիմվոլիկություն նույնպես կա, ճիշտ է, ավելի թույլ արտահայտված, քան Յուսուֆ Քոչում: Պարկերագրությունը հմուտ վարպետի գործ է, արտահայտում է աճող գեղարվեստական ճաշակը, հարկապես, որ պարվիրատուները եղել են տեղի ազնվական տոհմերից: Այս ոճը արդեն կարելի է համարել մոտ վաղ կոմունիստական արվեստին, քանի որ անհետանում են մոնումենտալությունը, խստաշնչությունը, էքսպրեսիվությունը, կերպարները ներդաշնակ են, վերջույթները փոքր են պարկերված, հայտնվում են S-աձև կորություններ, հագուստները մեղմ, սափուկ ծալքերով են, կերպարները դառնում են ներդաշնակ, ոգեղեն, արդեն տեսնում ենք որոշ ծավալայնություն, եռաչափություն հաղորդելու ձգտում, ինչը համապատասխանում է մայրաքաղաքային հուշարձանների ոճին:

Ինչպես Նայասարանում, այսպեղ նույնպես բյուզանդական հասուն ոճի հարկությունները՝ ասկերիզմ, գծայնություն, էքսպրեսիվություն ևս այլև, համընկնում են տեղի վաղ շրջանի հուշարձանների ոճին, ինչի վառ օրինակներ են Տակալի բիլիսեի ևս այլ հուշարձանների որմնակարները, որտեղ դեռևս ոչ մի ձևով չի արտահայտվում մայրաքաղաքային արվեստի ազդեցությունը. զգացվում է, որ հեղինակները որոշ դժվարություններ են կրում հորինվածքի կառուցման մեջ, մեծ գլուխներով անդրինների շուրջ համարյա ազատ փարածություն չի մնում, մի պարկերը մեխանիկորեն կցվում է մյուսին, հարթային են, շարժումները կտրուկ, պարկերագրությունը ցուցադրում է կապը Սիրիական հուշարձանների հետ: Այս արվեստը իր ողջ էությամբ հակադրվում է մայրաքաղաքային արվեստին: Արդեն ԺԱ դարում այս ոճը բավական լուրջ փոփոխությունների է ենթարկվում, բայց հիմնական դրույթները պահպանվում են, առավել ևս, որ դրա շարք հարկություններ դառնում են փարածված, և տեղի ավանդույթները հարմարեցվում են նոր պահանջներին, ձևավորվում է մի կոմպոզիցիային փարբերակ:

Մոդնո Ավեսարանը՝ ԺԱ դարի Անիի մանրանկարչական դպրոցից պահպանված երեք ձեռագրերից լավագույնը, ակնհայտ պարկերագրական և ոճական առնչություններ ունի Կապադովկիայի մի շարք հուշարձանների հետ:

Դիտարկենք «Նամբարձման» փեսարանը: Այն չնայած որոշ փարբերություններին, բավական նմանակներ ունի բոլոր Կապադովկիայի հուշարձաններում. Տիմիոս Ստավրոս եկեղեցում, Չավուշին բիլիսեի դեպքում, որտեղ ոճական այլ լուծումներ են տրված, բայց կան պարկերագրորեն նմանություններ: Մակայն այս փեսարանը կառուցվածքային տեսանկյունից հարկապես կարբերության է հասնում Չարիկլի բիլիսեում, որտեղ «Նամբարձման» երկու փեսարան է ներկայացվում, և ակնհայտ նմանություններ կան Մոդնո

Ավերաբանի հետ՝ չնայած ոճական փոփոխություններին: Երկու դեպքում էս լուսապսակը ներկայացվում է շեղանկյուններից կազմված շրջագծով, լուսապսակը լցված է երկնագույնով և սպիտակով: Քրիստոսը պարկերված է նստած, աջ ձեռքը օրհնող դիրքով, ձախում՝ գալարակ: Նույն սկզբունքով է կառավարվում հագուստի մոդելավորումը, միայն թե փոփոխություններ կան զգեստների գունային լուծան մեջ, հրեշտակների անդրինների պարկերման ժամանակ հեղինակները դժվարություններ են կրում ճախրելու էֆեկտ ստեղծելիս, ուրբերի մոտ ծալքերի անցումները անբնական սուր են, բայց Մոդնու Ավերաբանում թելերը ավելի դրամատիկ են ներկայացված: Տարբերություններ կան առաքյալների անդրինների մեկնաբանման մեջ, Մոդնու Ավերաբանում դրանք սեղմ փեղադրված են երկու ծայրերում գուսպ դիրքերով, իսկ Չարիքի բիլիստում ակտիվորեն քննարկվում են իրադարձությունները, այլ են նաև գունային լուծումները:

Մոդնու Ավերաբանում հարկապես հերաքքրական է Տիրամոր անդրին. այն էապես փոփոխվում է մանրանկարների այլ կերպարներից: Ամբողջ ձեռագրում դեմքերի մոդելավորումը ձգված է, անգամ կարելի է ասել ոճավորված, Վ. Լազարենը նշում է, որ հեղինակը խճանկարի վարպետ է, և այս հարկությամբ կարելի է նմանեցնել Սակլի բիլիստին, իսկ Տիրամոր կերպարը այսպեղ կարելի է համեմատել Կարաբաշ բիլիստի հետ: Այս կերպարում դեմքը և գլխաշորը ներառված է մեկ շրջագծի մեջ՝ մոտենալով ԺԱ դարի առաջին քառորդի ոճին, պահպանելով որոշ դասականություն, ակնհայտ նմանություններ ունի Կարաբաշ բիլիստի «Խաչելության» փեսարանի կանանց պարկերներին՝ անգամ դեմքի ավելի դասական մեկնաբանման մեջ, մանրամասնորեն են ներկայացված նաև գլխաշորի առաք ծալքերը: Նույն մոտեցումն է նաև Չարիքի բիլիստում: Մոդնու Ավերաբանում փեսարանի գունային գամման փոփոխվում է կապույտի առաք կիրառությամբ, ընդհանուր առմամբ վեհ, դասական, ներդաշնակ կերպարներ է ներկայացնում:

Մոդնու Ավերաբանի ինչպես «Համբարձման», նույնպես էս «Պայծառակերպության» փեսարանում պարկերագրական առումով նույնպես նմանություններ կան Կապադովկիայի փոփոխ հուշարձանների հետ: Սակլի բիլիստում պարկերի ձևաչափից էս նրան հարկացված փոփոխությունից դուրս գալով փեսարանի հավասարակշռությունը խախտված է. վերին ամբողջ մասը զբաղեցնում է Քրիստոսի մանդորլան, որի կողքերից ներկայանում են մարգարեները, ներքևում Հակոբն է ներկայացված իրեն բնորոշ բավական էքսպրեսիվ դիրքով: Յիսպեռնայում առանձնանում է Քրիստոսի լուսապսակը, ընդ որում մարգարեների ողջ անդրինները ներառված են դրա մեջ, իսկ առաքյալները պարկերված են մանդորլայի կողքերին: Բայց ամենամոտր Մոդնու Ավերաբանին Կարանլիկ բիլիստի և Չարիքի բիլիստի պարկերներն են՝ նորից հաշվի առնելով ոճական փոփոխությունները: Այս երկու հուշարձանները իրար չափազանց նման են, միանման են Քրիստոսի մանդորլայի մեկնաբանումը, լույսի ճառագումները, նման են նաև լեռների պարկերում էս աշակերտների դիրքերը: Մոդնու Ավերաբանի հետ կապ կա հարկապես Հովհաննեսի դիրքի մեջ, որը առանց ուրբերը ծալելու խոնարհում է գլուխը: Ինչ վերաբերում է գունային մոդելավորմանը, ապա այսպեղ բավական նմանություններ կան, հարկապես Մովսեսի զգեստների ոսկեգույն օխրայով մշակումը:

Մոդնո Ավերաբանի՝ Կապաղովկիայի հուշարձանների հետ կապը հասկանալիս զգացվում է «Խաչելության» արևարանում: Մոդնո Ավերաբանում բավական արխայիկ մոտեցում է ցուցաբերվում. Քրիստոսը ներկայանում է Գողգոթայի վրա իշխող դիրքով, արխայիկ է մեկնաբանված նաև Նովհաննեսի ֆիգուրը, բայց հրեշտակներ պարկերը այսպես բյուզանդական ավանդույթ է, իսկ բնապարկերի մեկնաբանումը նման է Ռաբուլայի Ավերաբանին: Քրիստոսի մարմինը պարկերելիս հեղինակը չի հասնում Սակլի քիլիսեի սխեմափոխության աստիճանին, բայց նաև չի կարողանում ռեալիստիկ մոտեցումով, մարմնի մկանների մշակման արհեստչությանը նորից նմանություններ ունի 1070-ական թվականների հուշարձաններին: Բայց ինչ վերաբերում է դեմքի պարկերմանը, այսպես ակնհայտ է հուշարձանի առնչությունները Մեյեմանայի (ներառաբար 1060-ական թթ. է թվագրվում) նույն արհեստին, փոխարենը արթերվում է Նովհաննեսի կերպարը, որը այս հուշարձանում ավելի էքսպրեսիվ է, դեմքը՝ լի ռդերգականությամբ, իսկ Տիրամոր ֆիգուրը վնասված է եւ չի երևում: «Խաչելության» արհեստում նմանություններ կան Մոդնո Ավերաբանի հետ ընդհանուր մոտեցման մեջ. Քրիստոսի մարմնին թույլ արտահայտված Տ-աձև մեկնաբանում է տրված, բայց այն ավելի արտահայտված է 1070-ական թթ. հուշարձաններում, պարկերագրությունը համապատասխանում է ԺԱ դարում տարածված քիլիսեի, եւ Սակլի քիլիսեում, եւ Կարաբաշ քիլիսեում, եւ Մոդնո Ավերաբանում գրեթե անտեսված են զինվորների անդրինները, թույլ մշակում է տրված: Մեյեմանայի հետ համեմատելիս հետաքրքիր է, որ չնայած մարմնի մշակման արթերություններին, դեմքի մոդելավորումը նմանվում է ոչ միայն գլխի դիրքով, այլ նաև ոճական առումով, միայն Մարյեմանայում Քրիստոսի դեմքը եւ մարմինը փոքր-ինչ ձգված համաչափություններով են ներկայանում:

Ոճական ընդհանրությունների մասին խոսելով պետք է նշել, որ Մոդնո Ավերաբանը ունի մոդելավորման ինքնատիպ մոտեցում, եւ երկրաչափականացումը, որը տեսնում ենք այս հուշարձանում, բացարձակ նմանություններ չունի այլ հուշարձանների հետ: Գունային պայծառ գամմայի, եռանդուն, հաճախ կարծիք գծանկարի, համահունչ, կոտ հորինվածքի շնորհիվ մանրանկարները ստանում են տոնական, անկրկնելի, անհատական շունչ: Այնուամենայնիվ Մոդնո Ավերաբանը չէր կարող անմասն մնալ տարածաշրջանում տեղի ունեցող մշակութային գործընթացներից, ոճական փոփոխություններից:

Մոդնո Ավերաբանը անցումային շրջանի հուշարձան է եւ կարելի է նշանակություն ունի դրա ոճի ձևավորման համար: Մանրանկարների կերպարները Կապաղովկիայի 1060-ական թթ. եկեղեցիների որմնանկարների նման օժտված են գծանկարի դրամատիկ մեկնաբանմամբ, որոշ դեպքերում տեսնում ենք հագուստի ծալքերի տարանջատման մեկնաբանում, (ինչպես, օրինակ, «Մկրտության» արհեստում հրեշտակների անդրինները), իսկ որոշ դեպքերում հեղինակը դրանց դասական մոդելավորում է տալիս՝ առանձին վարպետությամբ պարկերելով թեթեւ ծալքերը, եւ հասկանալի այն ֆիգուրների դեպքում, որոնց մանրակրկիտ է պարկերում: Սակայն իր շատ հասկանալիություններով այն մոտ է նաև վաղ կոմսիոյան արվեստին, ինչը Կապաղովկիայում տեսնում ենք Էլմալի, Կարանլիկ, Չարակլի քիլիսեներում (իսկ Կապաղովկիայում դրսևորում էին ստանում այն ոճական հասկանալիությունները):

յունները, որոնք բնորոշ էին մայրաքաղաքային արվեստին, ընդ որում դրանք ավելի ցայտուն էին երևում, քան Հայաստանում), մասնավորապես՝ կերպարների արտահայտչականությունը: Չնայած, որ գծանկարը այսչափ դինամիկ է, կերպարների վեհ խաղաղությունը չի համապարասխանում դրան: 1060-1061 թթ. թվագրվող Մակլի քիլիսեում պեւսնում ենք գծանկարի նմանարիպ լուծումներ, բայց այսպեղ կերպարները աչքի են ընկնում խորը էքսպրեսիայով, ճիշտ է, Մողնու Ավերարանի կերպարներում նկարիչը էքսպրեսիան սպեղծում է գծանկարի միջոցով, բայց դեմքերի դրամատիզմ այսպեղ չենք պեւսնում, փոխարենը հանդես են գալիս վեհ, հանգիստ դեմքեր՝ մոտենալով կերպարների ոգեղենության այն սկզբունքին, որը պեւսնում ենք Կապադովկիայի 1070-ական թթ. հուշարձաններում: Մողնու Ավերարանում չենք պեւսնում նաև ԺԱ դարի ավելի վաղ շրջաններին բնորոշ ասկետիզմը: Տեսնում ենք այն ռճական փնորքությունը, որոնք բնորոշ են անցումային հուշարձաններին: Կարևոր հանգամանք է, որ այսպեղ ուժեղ է նաև հելլենիստական տարրը:

Թեև Մողնու Ավերարանը պարկերագրական նմանություններ ունի 1070-ական թթ. հուշարձանների հետ ևս հետավոր ռճական նմանություններ, բայց ավելի մոտ է 1060-ական թթ. հուշարձաններին, մասնավորապես՝ Յուսուֆ Քոչին, Մակլի քիլիսեին, Մեյլեմանային, Յիսպեռնային:

Մակլի քիլիսեի պարկերներում ավելի բուռն դրսևորումներ են սպանում կերպարների պարկերման ասկետիկ սկզբունքները, որոնք պեւսնում ենք ԺԱ դարի երրորդ քառորդի մայրաքաղաքային հուշարձաններում: Բայց այս հուշարձանի հարդարանքի, ռճի բնութագրումը կարելի է համարել բյուզանդական ազդեցությամբ տեղի ավանդույթների աննշան փոփոխություն, այն բավական մոտ է մնում վաղ շրջանի Կապադովկիայի հուշարձաններին: Մողնու Ավերարանի հետ մասնավոր կերպարային գուգահեռներ տանել եղած լուսանկարներով չենք կարող, բայց անդրինների մոնումենտալությունը, ստատիկությունը, ավելի ճիշտ կլինի ասել ոչ ընդգծված դինամիզմը, հագուստի մոդելավորումները, դեմքի մոդելավորման սկզբունքը նմանություններ ունեն Մողնու Ավերարանի հետ: Նույնը կարելի է ասել Յուսուֆ Քոչի մասին՝ նորից շեշտելով նաև տարբերությունները:

Մողնու Ավերարանի հետ նմանություններ կան Յիսպեռնայում, որտեղ կերպարները կարելի է բաժանել երկու խմբի, մեկը՝ բավական սխեմատիկ: Այդ նմանությունները արտահայտվում են գլխի կառուցվածքի մեջ, բայց դիմագծերի մասին խոսելը դժվար է, քանի որ դրանք դիտավորյալ վնասված են: Երկրորդ խումբը ավելի մոտ է դասական ձևերին, Մողնու Ավերարանի հետ նմանություններ ունեն հրեշտակի պարկերը «Ավերման» տեսարանում, «Խորհրդավոր ընթրիքի» տեսարանում աշակերտների դեմքերը ևս այն: Այսպեղ, ինչպես և Մողնու Ավերարանում, արտահայտված է գծայնությունը, դեմքի մոդելավորման սկզբունքները, ընդգծված սև աչքեր, դեմքի կարմրության նույն սկզբունք, նույնպես արտահայտիչ դիմագծեր են, բայց հույզերի արտահայտումը նորից թույլ է, սուր քիթ, ձգված վերջույթներ: Այս նմանությունների հետ մեկտեղ պետք է նշել, որ Յիսպեռնայում միջնադարյան ռճավորման միտումները ավելի թույլ են արտահայտված: Այս հուշարձանը ձևերի մշակման եղանակով չի նմանվում ԺԱ դարի երրորդ քառորդի մայրաքաղաքային արվեստին, հեռու է նրանից, ինչպես և Մողնու Ավերարանը, ունի ակնհայտ հելլենիստա-

կան ազդեցություն, բայց Մողնու Ավերաբանի դեպքում ռճավորումը ավելի խորն է: Նույնը կարող ենք ասել նաև մյուս փեսաբանների մասին:

Խոսելով պարկերագրական ընդհանրությունների մասին՝ պետք է նշել Մողնու Ավերաբանի կապը Փոքր Նայքի հուշարձանների հետ: Փոքր Նայքի դպրոցը հեղափոխական է նրանով, որ այդ գործերը կապարման առումով մոտ լինելով ժողովրդական արվեստին՝ ունեն գարգացած պարկերագրական սխեմաներ, որոնք ակնհայտ նմանություններ ունեն Կապադովկիայի հուշարձանների հետ, օրինակ Նամբարձման, Պայծառակերպության փեսաբաններում, վառ օրինակ է վարագույրը պահող կնոջ անդրին Ավերման փեսաբանում, որը փեսմում ենք նաև Մողնու Ավերաբանում: Այս պարկերագրությունից, որի ակունքները Կապադովկիայում են, Բյուզանդիան շուրջ էր հրաժարվել: Տ. Իզմայլովան նշում էր Մողնու Ավերաբանի և Փոքր Նայքի դպրոցի ընդհանրությունների մասին և նշում, որ դրանք գալիս են Կապադովկիայի հետ շփումների միջոցով⁴, քանի որ Փոքր Նայքը գրավում է անմիջապես Կապադովկիայի հարևանությամբ: Ժ. Լաֆոնտեն-Դոզոնը նշում է Չեմլեկչի թիվսնի առնչությունները 1057 թ. Ավերաբանի մանրանկարների հետ⁵, անդրադառնում է նաև հայերի մասնակցությանը կապադովկյան ռճի ձևավորման մեջ:

Զուգահեռներ անցկացնելով Մողնու Ավերաբանի և Կապադովկիայի եկեղեցիների որմնանկարների միջև՝ պետք է հաշվի առնել, որ խնդիրը ոչ թե կապն է որոշակի հուշարձանների միջև, այլ ռճական ընդհանրությունները: Միանշանակ չենք կարող պնդել, որ Մողնու Ավերաբանը անմիջականորեն ազդվել է Կապադովկյան որևէ հուշարձանից: Սակայն շար կարևոր էր այն հանգամանքը, որ մոտ է եղել մշակութային մթնոլորտը՝ պայմանավորված թե՛ քաղաքական, թե՛ աշխարհագրական հարակից դիրքով, որը հստակ երևում է հենց հուշարձաններից:

Այդ ընդհանրությունները պայմանավորված են բյուզանդական մշակույթի ազդեցություններով: Սրանք եղել են ոչ թե մայրաքաղաքային հուշարձաններ, այլ բյուզանդական պրովինցիալ արվեստի նմուշներ, որոնք ունեին իրենց հատուկ ռճական և պարկերագրական առանձնահատկությունները, իրենց գեղարվեստական մրաձեռակերպը:

Վ. Լազարենը նշում էր, որ պարկերամարպության շրջանից հետո, երբ ձևավորվում է բյուզանդական կայուն ռճը, սկսվում է բյուզանդական արվեստի էքսպանսիան արևելյան պրովինցիաներ: Առաջացած ընդհանրությունները պետք է բացատրել հենց դրանով: Մյուս կողմից այդ կապերը բացատրվում են նրանով, որ երկու դեպքերում գործ ունենք արևելյան շեշտված հիմքով մշակույթների հետ, որտեղ բյուզանդական հաստուն ռճի շար հատկություններ փոխարինում են արվեստի առանձնահատկություններն են, ինչպես՝ գծայնությունը, կերպարների ոգեղեն էքսպրեսիվությունը, պայմանականությունը, մարմնի ոչ դասական կերպումը և այլն: Փաստորեն մենք գործ ունենք փոխարինման մասնակի վերափոխման, վերափոխարարման, և ոչ թե բյուզանդականի կրկնության կամ արմատական փոփոխության հետ, այլ բյուզանդական ռճը վերափոխարարվել է փոխարինման մասնակի վերափոխման մրաձեռակերպին համաձայն:

4 Տե՛ս Թ. Իզմայլովա, Армянская миниатюра 11в. 1979, էջ 166-170:

5 Տե՛ս Ժ. Լաֆոնտեն-Դոզոն, 1973, էջ 189-199:

Կարևոր է նաև Կեղի ավանդույթների գործունե, քանի որ պարմիչները նշում են, թե վաղուց ի վեր Կապաղովկիայում հաստատված հայ բնակչությունը մեծ դեր է խաղացել վերջինիս մշակութային կյանքում և ազդեցություններ է ունեցել Կեղի ավանդական արվեստի ձևավորումն վրա:

Բյուզանդիայի միջոցով կապված լինելու հանգամանքը ապացուցվում է նաև պարկերագրական ընդհանրություններով, որը հավանաբար պայմանավորված է եղել և՛ անմիջական շփումներով, և՛ միևնույն սկզբնաղբյուրներով: Բայց բյուզանդական ազդեցությունները և՛ Նայասպանում, և՛ Կապաղովկիայում ուրույն դրսևորումներ են սպանում: Ուսումնասիրողները նշում են, որ այս շրջանում Կապաղովկիայում Կեղի է ունենում Կեղի ավանդույթների և բյուզանդական ոճի միջև կոմպրոմիսային փաթեթակի ձևավորում, իսկ Նայասպանը դիմացկունություն է ցուցաբերում օտար ազդեցությունների նկատմամբ:

Ցավոք, մինչև Կապաղովկիայի զբոսաշրջության զարգացումը, որմնանկարները բավական վնասվել են, քերվել են քրիստոնեական սրբերի աչքերը, դեմքերը, եղած լուսանկարներից ակնհայտ երևում են կրակոցների հետքեր, որով շատ որմնանկարների ընկությունը բարդացել է:

Վերջին փաթիներին Կապաղովկիայի հուշարձանների ուսումնասիրությունն աշխուժացել է, ինչը հերագայում հեռանկարներ է սրելծում Նայասպանի և Կապաղովկիայի կապերի, գեղարվեստական առնչությունների մասին հերագոություններ կարարելու համար: