

ՄԵՐՐԻ ԶԱՔԱՐՅԱԼ

ՈՐՄԻ ՏԵՍԱՐԱՆՆԵՐԸ ՈՒՇ ՄԻՋՆԱԳԱՐՅԱՆ ՔԱՆԴԱԿՈՒՄ

Նայ մշակույթի պարմության մեջ իր ուրույն րեղն ունեցող քանդակագործությունը՝ հայրկապես աշխարհիկ թեմայով քանդակը, ունի շարք խորը արմարներ: Քանդակագործական դարավոր ավանդույթներ ունեցող հայ ժողովուրդը ԺԳ-ԺԴ դարերում ցուցաբերում է պարկերագրական և աշխարհայացքային նոր մոտեցում: Տեղի ունեցած փոփոխությունն առավել լավ պարկերացնելու համար հեղուներ հայ քանդակագործական մարքի ձևավորման ընթացքին և արարեր դարաշրջաններում դրա կրած ոճական ու գաղափարային ձևափոխություններին:

Նայկական լեռնաշխարհում մարդկային պարկերաքանդակներ հանդիպում են դեռևս բրոնզեդարյան շրջանից: Նագույն շրջանից մեզ հասած մի շարք քանդակային գլուխներն ակնհայտորեն վկայում են րեղական, վաղեմի ավանդույթ ունեցող քարի մշակման արվեստի գոյության մասին դեռևս մեր թվարկությունից առաջ, երբ նոր էր ավարվել հայ ժողովրդի կազմավորումը, և նրա մշակույթի մեջ դեռևս ուժեղ էր արարեր ցեղախմբերի մշակության ազդեցությունը:

Ուժեղ էր հայրկապես հին արեւելյան ավանդույթը՝ մասնավորապես Ուրարտուինը, ուր զգալի արածում ուներ և գարգացած էր բարձրաքանդակը: Ոչ պակաս նշանակություն ունեցան նաև Նայասարանի՝ շուրջ երկու դար Աքեմենյան Իրանի կազմում լինելը և այն որոշակի առնչությունները, որոնք այդ շրջանում սրեղծվել էին երկու ժողովուրդների մշակույթների միջև, և որոնք չկորցրին իրենց նշանակությունը նաև հերագա դարերում:

Պարմական հաջորդ շրջանը կապվում է Առաջավոր Ասիայում հելլենիստական պետությունների կազմավորման հետ, երբ վերջինս, թափանցելով Արեւելք և համադրվելով րեղական դարավոր ավանդույթներ ունեցող մշակույթի հետ, կյանքի կոչեց մի արվեստ, որն աչքի է ընկնում իր բազմազանությամբ և յուրահատուկ ձևերով: Այս շրջանում Նայասարանը Առաջավոր Ասիայի հզորագույն պետություններից մեկն էր և նրա քաղաքներում սրեղծվում էին հերանոսական ասրվածներին նվիրված պանթեոններ, ուր ասրվածների արձանների կողքին րեղադրվում էին թագավորական րան նախնիների արձանները¹: Չնայած սա մնաց որպես վերնախավի արվեստ և չթափանցեց ժողավրդական լայն զանգվածներ, այնուամենայնիվ, իր հետ բերեց րեխնիկական նոր լուծումներ և վարպետություն²:

Քրիստոնեության հասարարումը շրջադարձային դեր կարարեց արվեստի բոլոր բնա-

1 Տե՛ս Գ. Տարկսյան, *Обожествление и культ царей и царских предков в древней Армении* // Вестник древней истории, Ա. 2, 1966:

2 Տե՛ս Փ. Եր-Մարտիրոսով, *Преддверие христианства в Армении*, «Նայասարան և քրիստոնյա Արեւելքը», 2000:

գավառների՝ այդ թվում և քանդակագործության ասպարեզում: Նոր կրոնի գաղափարախոսությանը համապատասխանող տեսարանների համար կիրառվում էին դարավոր ավանդներ ունեցող տեղական քանդակագործության արտահայտչամիջոցները: Բացի այդ, միջնադարյան Նայաստանում դեռ երկար շարունակում են գոյարևել հին արևելյան՝ հարկապես պարսկական մշակույթից փոխառված պարկերացումները:

Շար ևն տեղեկությունները հայ իշխանավորների շքեղագարդ պալատների մասին: Ընդ որում, հայկական և սասանյան պալատների հարակազմային ձևերի ընդհանրությունները տարակույս չեն թողնում, որ հայ թագավորների ու նախարարների պալատներն իրենց շքեղությամբ հազիվ թե զիջել են Իրանի վեհապետների պալատներին: Ակնհայտ են այն ընդհանրությունները, որ առկա են Սասանյան Պարսկաստանի և վերոհիշյալ ժամանակշրջանի հայկական մշակույթի միջև առհասարակ և քանդակագործության ասպարեզում մասնավորապես:

Վերացնելով հին հավաքը՝ քրիստոնեությունը միաժամանակ մեծ հմտությամբ օգտագործեց հազարամյակների ընթացքում կուրակված և արմատացած ժողովրդական պարկերացումներն ու հավատալիքները:

Քրիստոնեության հեկոնտրափանցած հելլենիստական, վաղքրիստոնեական և վերջապես բյուզանդական մի շարք պարկերագրական և հորինվածքային ձևերը ամրացան կրոնական արվեստի շրջանակներում:

Քանդակագործական հարուստ ավանդույթներ ունեցող հայ ժողովուրդը շարունակում էր ստեղծագործել անգամ քաղաքական ոչ բարենպաստ պայմաններում: Բագրատունյաց թագավորության կործանումից հետո՝ շուրջ երկու դար անց, քաղաքական քիչ թե շատ նպաստավոր պայմանների պարագայում երկրի տարբեր մասերում առաջացած առանձին իշխանապետություններում ճարտարապետական կոթողներ ստեղծելիս՝ հավատարիմ էին մնում անցյալի ավանդույթներին և դրանք անպայման ձևավորում էին քանդակային հորինվածքներով:

Սույն աշխատանքում բնութագրվում են Բագրատունյաց թագավորության անկմանը հաջորդած դարերին, երբ Նայաստանի առանձին մասերում զարգանում և կշիռ էին ձեռք բերում տարբեր իշխանական տներ:

Կյանքի բոլոր զարգացման պայմաններում խիստ որոշակի է դառնում աշխարհիկ մտածողության ներթափանցումը արվեստի բոլոր բնագավառներ. ճարտարապետությունն ու քանդակը նույնպես զերծ չեն մնում աշխարհիկ մտածողության ուժեղ ազդեցությունից³: Պնպր է նշել, որ «աշխարհիկ» բառը անհրժեշտ է ընդունել մի փոքր վերապահումով, քանի որ «աշխարհիկ» համարվող տեսարանները դիտարկվում և բացատրվում էին դարձյալ քրիստոնեական գաղափարախոսությունից ելնելով⁴: Աշխարհիկացման այդ տեսակետը ծնունդ է առել Խորհրդային շրջանում, երբ ամեն ինչ բնավում էր ու լուսաբանվում արեւիստական լույսի ներքո:

3 Տե՛ս Ս Մ Կոնստանդյան, Նայ աշխարհիկ պարկերաքանդակը 9-14 դդ., Երևան 1976. Գ. Կարախանյան, Որսի տեսարանները 13-րդ դարի պարկերաքանդակում // ԼՏԳ, 1974, թ. 3:

4 Տե՛ս Ն. Պնպրոսյան, Անանիա Շիրակացու «Նորախճանականքը» և միջնադարյան խնդույթը, «Նայաստանը և քրիստոնյա Արևելքը», Երևան, 2000:

Տեղի ունեցող փոփոխությունները քանդակում մասնավորապես անդրադառնում են պաշտամունքային թեմաների սահմանափակմանը, երբեմն՝ կրոնական պարկերացրության վրա աշխարհիկ թեմաների մշակված ձևերի որոշ ազդեցությամբ: Թեև այս երևույթն արդեն նկատելի էր վաղ միջնադարյան քանդակագործության ասպարեզում (Պյոդնի), սակայն Թ-Ժ. դարերում նկատվում է խիստ, կանոնիկ կրոնական պարկերացրության նվազման միտում, այն ավելի լայն տարածում է գտնում, երբ առանձին դեպքերում նույնիսկ բիբլիական հերոսները պարկերվում են որպես ժամանակակից, իրական մարդիկ (Ադամար):

Թ-ԺԱ. դդ. Ճարտարապետության զարգացման նախադրյալներից մեկն է առանձին սրբապատկերական դպրոցների կազմավորումը, որը պրամաբանական է՝ երկրի ավարական մասնավորության պայմաններում: Սակայն պետք է նշել, որ ինչպես ճարտարապետության, այնպես էլ քանդակագործության զարգացման համար հիմնական ելակետը հանդիսացան Ե-Է. դարերում մշակված ձևերը: Սակայն դրա հետ մեկտեղ ակնհայտ են դառնում արքայազնական նոր սկզբունքների մշակման փորձերը, եւ որքան հետաքննում ենք հին ակունքներից, այնքան ակնհայտ է դառնում նոր ձևերի ու սկզբունքների արմատավորումը:

ԺԲ-ԺԳ. դդ. աշխարհիկ քանդակագործությունն առհասարակ աչքի է ընկնում հորինվածքային մեծ հարստությամբ: Կաշկանդված չլինելով դոգմադիկ, սահմանափակող հանգամանքներով՝ քանդակագործներն անհամեմատ ազատ էին իրենց մրահադացումների իրականացման մեջ, եւ նրանց մշակված հորինվածքներն աչքի են ընկնում կենդանությամբ եւ անմիջականությամբ: Այս առումով խիստ ուշագրավ են աշխարհիկ եւ պաշտամունքային հորինվածքների սահմանագծում գտնվող բարձրաքանդակները: Սակայն աշխարհիկ կյանքի բոլոր զարգացումը իր որոշակի կնիքը դրեց պարկերացրության այս բնագավառի վրա եւ եկեղեցիների պատերին հանդես եկան խնդրարկուի, երկնային Տիրակալին իրենց կառուցած տաճարները ներկայացնող հորինվածքներից տարբեր տեսարաններ, որոնցում իշխաններն ու ազատանին պարկերվում են ֆեոդալական խավին բնորոշ միջավայրում, խնջույքի տեսարաններում կամ, որ ամենից շատն է մեզ հետաքրքրում, որսի տեսարաններում:

Անդրադառնալով մեզ հետաքրքրող կենդանամարտի, որսի տեսարանից առաջինին: Այն գտնվում է Սյունիքում՝ Թ-անահայրում (Թ-անապրում): ԺԳ. դարի վերջում եւ ԺԴ. դարի սկզբում այստեղ իր վերելքն էր ապրում Գլաձորի նշանավոր համալսարանը եւ այստեղ 1273 թ. Պոռ իշխանը կառուցել էր եկեղեցի, որին հետագայում հյուսիսային կողմից ավելացվում է փոքրիկ թաղածածկ եկեղեցի: Այս եկեղեցու արևմտյան մուտքի բարավորի վրա քանդակված է մեզ հետաքրքրող բարձրաքանդակը: Ճակատակալ բարի վրա արված բարձրաքանդակում քառաբրուժի սլացող հեծյալը նիզակահարում է առջևի թաթը վեր բարձրացրած կենդանուն: Ըստ Ս. Մնացականյանի այստեղ պարկերված որսի կենդանին առյուծ է⁵: Ըստ Գ. Կարախանյանի՝ հեծյալը նիզակով հարվածում է վարազի⁶: Բավականին դժվար է հստակորեն ասել, թե ինչ կենդանի է պարկերված այստեղ, քանի որ բարձ-

5 Տե՛ս Ս. Մնացականյան, Տայ աշխարհիկ պարկերաքանդակը 9-14 դդ., Երևան 1976, էջ 127:

6 Տե՛ս Գ. Կարախանյան, Որսի տեսարանները 13-րդ դարի պարկերաքանդակում // ԼՏԳ, 1974, թ.3, էջ 70-79:

բաբանդական այդ հասկացումն հողմահարված է և բացի այդ, կենդանին ունի և՛ առյուծին, և՛ վարազին բնորոշ փառեր: Դուռը նման է վարազի, սակայն թաթերն ու երկար պոչը առյուծ են հիշեցնում: Բացի այդ քարը՝ կարծր սևագույն բազալտը, զգալիորեն դժվարացրել է քանդակագործ-վարպետի աշխատանքը, ուստի առանձին մանրամասներ պարկերված են ընդհանրացված և ընդգծված են եզրագծերով: Որտեղը նիզակն ուղղել է դեպի կենդանու երախը, իսկ վերջինս բարձրացրել է թաթը և պաշտպանվում է: Ճակարակալ քարի մնացած մակերեսը զբաղեցնում են որսի այլ կենդանիների պարկերները: Այսպես, հեծյալի ուղղությամբ քանդակված է մի կաթավ, ձիու գլխից վեր մի այծյամ, դրանից ավելի առաջ մի սիրամարգ և մեկ այլ թռչուն: Ինչ վերաբերում է պարկերաքանդակի ընդհանուր հորինվածքին, ապա այն չափազանց հեղափոխիչ է իր հորինվածքային եզակի լուծմամբ: Մեզ հայրնի բոլոր բարձրաքանդակներում որսի փեսարանը ներկայացնում է մենամարտ որսորդի և կենդանու (զոհի) միջև: Եթե այս հորինվածքը եզակի է հայ միջնադարյան քանդակի համար, ապա նմանաբան հորինվածքները շատ են հանդիպում, օրինակ, Սասանյան արվեստում⁷: Այս փեսարանի համար անմիջական նախադրյալ կարող ենք համարել այժմ Էրմիտաժում պահվող NS-297 արձաթե թասը: Հորինվածքի կենտրոնում որսորդն է, իսկ նրա դիմաց բազմաթիվ կենդանիներ են, և արքա-որսորդը ներահարում է նրանց⁸:

Այն որ քանդակագործը ներկայից է Սասանյան նախադրյալից, վկայում են առանձին մանրամասներ: Օրինակ, ձիու պոչը փրված է սասանյան հանգույցով, սա մի փառ է, որը շատ բնորոշ է սասանյան արվեստին և նման հանգույցով հեծյալներ ենք փնտրում մի շարք հուշարձաններում՝ և՛ քանդակում, և՛ գեղարվեստական մեդալագործության նմուշների վրա: Օրինակ, Նախշ-ի-Ռոստամի քանդակում իր նախորդին սպանող Ռոմիզդ II-ի ձիու պոչը ևս ունի «սասանյան հանգույց» (Դ. դ.), ինչպես նաև Էրմիտաժում պահվող N S-253 թասը և բազմաթիվ այլ օրինակներ:

Թանաքի բարձրաքանդակը վաղեմի ավանդների պահպանման մի արժեքավոր վկայություն է: Նրա հորինվածքն արտակարգ հեղափոխիչ է և ցույց է փայլաբերում որքան կենտրոնակ ու խորն էին սասանյան արվեստի արմատները:

Ուշագրավ է խիստ հեղափոխական է Սախրակավոր եկեղեցու հարդարանքը, ուր կրիպտոները երկու անգամ են պարկերված: Մի դեպքում ծերունագարդ Եաչի իշխանն է որդու հետ, մյուս դեպքում՝ նժույգ հեծած Ամիր Նասանը՝ որս անելիս:

Սախրակավոր եկեղեցին հիմնադրվել է Եաչիի կողից (1299-1317 թթ.) և ավարտվել է որդու՝ Ամիր Նասանի օրոք (1321 թ.): Նրանք էլ որպես կրիպտոներ պարկերված են բարձրաքանդակներում: Մեզ հեղափոխող որսի փեսարան ներկայացնող բարձրաքանդակը փրկակալված է եղել եկեղեցու հարավային ճակարտում, իսկ այժմ գտնվում է Երևանի պետական պարմության թանգարանում, իսկ մի մասը՝ Էրմիտաժում:

Տեսարանը ներկայացված է որձաքարի երկու սալի վրա: Չախակողմյան քարի վրա պարկերված է ձիավոր Ամիր Նասանը, որն ամբողջությամբ իրանով էր դարձել ու ներահարում է առաջին ներսով արդեն վիրավորված եղջերուին: Սասանյան ավանդույթնե-

7 Տե՛ս В.Г. Луконин, Культура сасанидского Ирана, М., 1969, էջ 141-144:

8 Տե՛ս Р. В. Князев, В. Г. Луконин, Памятники культуры сасанидского Ирана, Л. 1960, աղյուսակ IX, XIV, XXIII:

րի կենսունակության օգտին է խոսում նաև Ամիր Նասանի դիրքը, սա հորինվածքային և պարկերագրականառանձնահատկություն է, երբ հեծյալները պարկերվում են սլացող, հաճախ նաև որսին հակառակ ուղղությամբ, սակայն ամբողջ իրանով դեպի որսը շրջված դիրքով: Նման դիրքը հայտնի է «պարթևական պտույտ» անունով: Բազմաթիվ են նման պարկերագրական առանձնահատկությամբ սրելոված գեղարվեստական մեքենագործական իրերը սասանյան շրջանից: Օրինակ, նույն վերը նշված Էրմիտաժում պահվող NS-253 ավետում արքան պարկերված է «պարթևական պտույտով»:

Չնայած բարձրաքանակը լավ հողմահարված է, այսպեղ լավ երևում է ձիու ուժեղ, մկանուր մարմինը, երկրասարդ իշխանի պիթի իրանը, մարմնին հաված բաճկոնը, գալաբուն մոտիվներով զարդարուն վերնագգեստի քանցքները:

Ամիր Նասանի ֆիգուրը, նրա սլացիկ համաչափությունները հարկապես վերնագգեստի նրբակար ձևերը, քանցքների սահուն ու ճկուն գծերը որոշակիորեն հեռանում են ավելի վաղ շրջանի որմնաքանդակների ծանր, մոնումենտալ ձևերից և մոտենում նույն ժամանակաշրջանի Սյունիքի մանրանկարչության մեջ մշակված ձևերին:

Ի հակադրություն Ամիրի մարմնի նրբագեղ մշակման՝ նրա ձին աչքի է ընկնում իր սրապիկությամբ և մոնումենտալությամբ, և կարծես ինչ-որ հնավանդ կերպարի կրկնությունն է, ավելի վաղ շրջանի ծանրաքայլ նժույգների արձագանքը: Ի տարբերություն ձիու՝ եղջերուն բավականին դինամիկ է՝ չնայած վիրավոր՝ սլանում է առաջ, վախեցած ետ է դարձրել գլուխն ու նայում է հեղապնդողին: Սակայն չի կարելի, չնկատել եղջերուի համաչափությունների խախտումը: Այսպեղ շարքի բան է մնացել իրական եղջերուների սլացիկ ձևերից, և նրա գլուխն ու վիզը համարյա թե հավասար են ամբողջ մարմնի չափերին:

Սակայն պետք է նշել, որ ոչ մի արեղ չենք գտնում երկու շարժումների նման հակադրություն, երբ ձին ու եղջերուն ընթանում են հակառակ ուղղությամբ, իսկ հեծյալն ու եղջերուն շրջվել ու նայում են իրար:

Որսի մի ուշագրավ տեսարան է ներկայացնում Նորավանքի օրինակը: ԺԳ. դարում Սյունիքի քաղաքական և պաշտամունքային կենտրոնների՝ հյուսիս արեղավոխվելու հետ մեկտեղ Վայոց Ձոր են արեղավոխվում նաև մշակութային կենտրոնները: Սա մի ժամանակաշրջան էր, երբ Օրբելյան իշխանները կարողացել էին համաձայնության գալ մոնղոլների մեծ խանի հետ և Սյունիքն ազատել արեղական հարկահավաքների անասելի դաժանություններից: Սյունիքը գտնվում էր առավել բարվոք և արտոնյալ վիճակում և դրա շնորհիվ է, որ այսպեղ զգալի ծավալ ստացավ մոնումենտալ շինարարությունը:

1261 թ., երբ վերականգնվում է Ամաղուի Նորավանքի գավթի շքամուտքը, ծածկի առաջին շարքում արեղադրվում է որսի տեսարան ներկայացնող բարձրաքանակը: Այն, հավանաբար, պարկերում է գավթի կրիտոր, Օրբելյան տոհմի նշանավոր իշխան Սմբատ Օրբելյանին: Չափից հիանալի է պարկերված հարձակողական դիրքով երեւի թաթերի վրա կանգնած, ցարկի պարասով առնուժը: Հիանալի է մշակված կենդանու մարմինը, հարկապես բաշը և ճիւղանները: Առնուժի համաչափությունները ճիշտ են, ինչը չի կարելի ասել հեծյալի մասին: Այս քանդակում Սմբատ իշխանի գլուխն իր չափերով համարյա հավասար է նրա իրանին, անհամաչափ երկար է նրա սուսերը բռնած աջ ձեռքը և նույնքան փոքր՝ ձախը: Սակայն դա ոչ թե քանդակագործի անկարողության արդյունքն է, այլ գործողությունն

առավել քաղաքացիական դարձնելու միջոց: Թերևս քանդակագործը դրանով ցանկացել է նաև շեշտել հեծյալի՝ պարկերում գործող կենտրոնական կերպար լինելու հանգամանքը: Ի դեպ, վերջինիս դեմքը նայում է դեպի դիպոդը, չնայած հորինվածքի փորձաքանության համաձայն նա պետք է որ առաջ՝ դեպի իրեն եկող զազանին նայեր: Նեծյալն աջ ձեռքով բռնած սուրը պահել է առջուծի գլխավերևում: Քանդակագործը վարպետներն է պարկերել այն ակնթարթը, որին հաջորդելու է մենամարտի ելքը որոշող վերջնական հարվածը: Նեծյալն ամբողջ մարմնով թեքվել է առաջ և նույնիսկ մի փոքր ձգվել: Այս շարժումը հորինվածքային սկզբունքների կիրառման առումով արժեքավոր է և հեղափոխիչ:

Նակառակ հեծյալի, ձին պարկերված է իր սլացիկ ընթացքը մի փոքր զսպելու պահին, որով և հակադրվում է հեծյալի՝ դեպի առաջ հակվելուն, և այս երկուսի դինամիկ փոխհարաբերության մեջ սրեղծվում է աշխուժություն: Այս շարժումը վերաբարդրելու համար որոշակի փոքրերակված է առջևի և հետևի ուղիների շարժումը, հետևի ուղիքներն անհամեմատ անշարժ են: Բացի այդ, ձիու երկ ընկերվում ու վախը հակադրելով առաջ մղված, երկար սուսերով առջուծին հարվածող Սմբատ իշխանի ֆիգուրին՝ քանդակագործը նպատակ է ունեցել ավելի շեշտելու իշխանի քաջությունն ու կորովը, բացահայտելու թշնամիների դեմ բազմաթիվ մարտերում նրա քաջացած հաղթանակները:

Բարձրաքանդակը հեղափոխիչ է նաև հանդերձանքի մանրամասներով: Ուշագրավ է հեծյալի թագի ձևը, այն իրական թագ է՝ հարթ բարձր կողերով և սրածայր, կարծես թանկագին մետաղից պարարասլված եզրերով: Թագի փակից երեսում են փաթած գլխակները: Նեծյալը հագել է երկարավուն վերնագգեսար, իսկ կողքից կախված է սրի պապյանը: Թամբի փակից նշմարվում է նախշերով ծոպավոր գորգը: Առանձնակի ուշագրավ է Սմբատի թուրը: Այսպիսի սասանյան օրինակների նույնությամբ վերաբարդրված են և՛ սուսերը, և՛ նրա բավական երկար կոթը, և՛ նույնիսկ սուսերը կապելու ձևը⁹: Այս հանգամանքներն անշուշտ պարահական չէին և ցայտուն կերպով վկայում էին սասանյան և վաղ միջնադարյան հայկական քանդակագործական առնչությունների մասին: Այս նույն միտքն է հաստատում նաև հետևի ուղիքների վրա կանգնած առջուծի քանդակումը, որի արմատները ես գնում են ընդհանուր առմամբ սասանյան շրջանի հուշարձաններ (օրինակ, Նախշ-ի Ռուսարամ, Էրմիտաժի N S-253 թաղ, գեղարվեստական մեթաղագործության հարյուրավոր այլ օրինակներ):

Նորինվածքի յուրահատուկ կողմերից է արևմտյան դուրս ձիու «ռեալիստական» պարկերումը: Այսպիսի չկա սասանյան և վաղ հայկական պարկերաքանդակներին բնորոշ աներկյուղ առաջ սլացող ձիու կերպարը: Սասանյան քանդակներում նման կանոնիկ ձիերի պարկերներ կարելի է հանդիպել որսի փնտրողների գերակշռող մեծամասնության մեջ, ամենացայտուն օրինակներն են Շապուհ Երկրորդի պարկերաքանդակների սլացող, հոյակապ ձիերը: Նորավանքի այս բարձրաքանդակն ակնհայտորեն վկայում է սասանյան և վաղ հայկական քանդակագործական ավանդների զարմանալի կայունության մասին: Նույնիսկ հազարամյակ անց, այդ ավանդները նորից են հանդես գալիս և իրենց դրսևորումը գտնում այնպիսի հուշարձաններում, որպեսզի, թվում է, նրանք պետք է իսպառ մոռացված լինեին:

Վերը նկարագրված բոլոր երեք հուշարձանները վաղ միջնադարում հայ-սասանական

⁹ Տե՛ս P. B. Кинжалов, В. Г. Луконин, Памятники культуры сасанидского Ирана, Л. 1960, աղյուսակ XIX, XXIII, XXV:

մշակութային փոխառնությունների հեռավոր արձագանքն են: Այս փեսարանի ակունքները հասնում են մինչև վաղ միջնադար, երբ Նայասարանում ուժեղ էր Սասանյան Պարսկաստանի արվեստում փարածված և ընդունված այս փեսարանը, որում արքան կամ պարզապես հարուստ ազնվականները որս էին անում հարուկ իրենց համար սպեղծված արգելոց-որսավայրում: Պերթ է նշել, որ այս շրջանի՝ Գ-Դ. դարերի Սասանյան մշակույթը մեծապես ազդում է ոչ միայն հարևան երկրների՝ Նայասարանի, Վրաստանի, այլև հեռավոր մի շարք այլ երկրների մշակույթների վրա:

Կարելի է հիշատակել Վրաստանում գրված և Թեոդոսակի կողմից կառուցված Աթենի Սիոնի (Է. դար) արևմտյան ճակարին պարկերված որսի փեսարանը: Այսպես ներկայացված է սլացող հեծյալ, որը ներառում է եղջերուներին: Այսպես ևս գործ ունենք սասանյան արվեստում այդքան փարածված որսի փեսարանների արձագանքի հետ¹⁰: Ավելին, ոչ միայն փեսարանն ինքը, այլև առանձին մանրամասներ ասես կրկնված լինեն Սասանյան գեղարվեստական մեդալագործության նմուշներից: Մագերի հարդարանքը, հարուկ ծածանվող ժապավենը՝ «կուշտին» կամ «պարիվը», որը պարկերված ձիավորների հանդերձի անբաժան մասն էր և ավելի էր ուժեղացնում շարժման և դինամիկայի փայլունությունը, միանգամից «մարում են» փեսարանի արևելյան, պարսկական նախօրինակից ծագած լինելը¹¹: Կարելի է նշել Էրմիտաժի N254 արծաթե թասը (Է. դար) և շար այլ օրինակներ¹²:

Ինչ վերաբերում է Բյուզանդիայում որսի փեսարանի պարկերմանը, ապա այն վերականգնվում է պարկերամարտության շրջանից հետո՝ պայմանավորված արաբների, վազկարուն մյուս ցեղերի հետ պարերազմելու հանգամանքի հետ: Չնայած անընդհար պարերազմելուն՝ Բյուզանդիան աշխույժ առևտրի և մշակութային շփման մեջ էր այս երկրների հետ, ուստի Թ-դարի վերջից սկսած մեծանում է սասանյան ավանդույթներ, մերձավորարևելյան արվեստի ազդեցությունը Կոստանդնուպոլսի և, ընդհանրապես, Բյուզանդիայի վրա:

Սակայն պերթ է նշել, որ փայլ պարագայում Բյուզանդիան այս փեսարանները ներկայացնում է բրիստոնեական սիմվոլիզմի փեսանկյունից և օգտագործում կայսեր մեծարման համար: ԺԱ-ԺԲ. դդ. մեզ հասել են Բյուզանդական կիրառական արվեստի նմուշներ՝ պարված որսի փեսարաններով: Բանի որ Բյուզանդիայի կայսրը հզոր է, անպարտելի և խիզախ, ուստի պարերազմներից ազատ ժամանակ նա իր խիզախությունը կարող էր դրսևորել որսի ասպարեզում, որը կայսրերի ավանդական զբաղմունքն էր: Արքայի որսորդական հերոսությունները ժամանակի պարմիչները նույնացնում էին նրա փարած պարերազմական հաղթանակների հետ¹³: Որսորդության թեման առավել փարածված է դառնում ԺԱ-ԺԲ. դ. արվեստում: Վենետիկի Ս. Մարկոսի փաճարում են պահվում Թ-դարի երեք էմալե (արծնապար) մեդալյոններ, որոնց վրա պարկերված է անանուն կայսր-որսոր-

10 Stin H. A. *Аладаншвили*, Монументальная скульптура Грузии, М., 1977, էջ 41-43:

11 Stin Զ. **Նախորդան**, «Նեծյալի» կերպարը միջնադարյան հայ արվեստում: «Նայ-պարսկական պարկերազմական առնչությունների խնդիր», Երևան, // Տարեգիրք «Բ» պարմագիտական հանդես, 2010, էջ 333-340:

12 Stin И. А. **Орбели**, К. В. **Тревер**, Сасанидский металл, Ленинград, 1935:

13 Stin В. П. **Даркевич**, Светское искусство Византии, М., 1975, էջ 147-153:

դը: Նմանարիպ Կրեարան է ներկայացնում Վիգորտը գյուղից գտնված ԺԲ դարի թասը¹⁴: Որսի ելած հեծյալը պարկերված է «պարթևական պտույտով»: Բացի այդ, այս թասի վրա ներկայացված ձիու պոչն ունի «սասանյան հանգույց», սա էս սասանյան արծաթե թասերում հանդիպող Կրար է, և մի երևույթ է, որ առհասարակ բնորոշ է նաև Կովկասին¹⁵: Այս ամենը վկայում է սասանյան ավանդույթի կենսունակության մասին:

Մենամարտի վերջին՝ Նորավանքի օրինակը, իր արմատներով էս գնում է վաղ միջնադար և նույնպես ցույց է տալիս աշխարհիկ Կրեարան, սակայն այն ունի մի փոքր այլ խորհրդաբանություն: Մենամարտողը՝ այս դեպքում Սմբատ Օրբելյանը, հերոս է, մեկը, որ կյանքի կոխվ է տալիս «չար ուժերի» դեմ:

Բացի այդ «մենամարտը» խորհրդանշական պայթյալ է, մի յուրահատուկ ծես է, որով հերոսը հաստատում է իր ազնվական ծագումն ու դիրքը¹⁶: Բանն այն է, որ Նայաստանի և Սասանյան Պարսկաստանի միջև քաղաքական, տնտեսական և մշակութային կապերը վաղ միջնադարում եղել են բավական ամուր և կենսունակ: Նայ Ֆեոդալական վերնախավը յուրացրել էր պարսիկ ազնվականներին բնորոշ կենցաղը, ժամանցին բնորոշ յուրահատկությունները: Սակայն պետք է նշել, որ եթե պարսկական արվեստի համարներստում նմանարիպ հորինվածքներն ունեն բացառապես կրոնաքաղաքական նշանակություն, ապա հայկական միջնադարյան արվեստում դրանք պարզապես կոչված են հաստատելու կառավարող իշխանի դիրքն ու նշանակությունը:

14 Տե՛ս В. П. Даркевич, Пути средневековых мастеров, М., 1973, էջ 44-48:

15 Տե՛ս Բ. Առաքելյան, Նայկական պարկերաքանդակները Դ-Է դարերում, Ե., 1949, էջ 69-73:

16 Տե՛ս Զ. Նավոբյան, Նեոյալի կերպարը միջնադարյան հայ արվեստում, էջ 333-340: