

ՊԱՏԱՐԱԲԱՆԱԴԱՐԱՆ

ՆԻԿՈԼԱՅ ԲՈԹԱՆՑՅԱՆ
ԻՐԻՆԱ ԳՐԱՄՓՅԱՆ

ՏԱԹԵԻ ՈՐՄՆԱՆԿԱՐՆԵՐԸ

Պարմական Նայասարանի Սյունիք գավառում է գտնվում ամենահայտնի ու արժեքավոր հայ միջնադարյան ճարտարապետական ու գեղարվեստական հուշարձաններից մեկը՝ Տաթեի վանքը:

Գտնվելով Զանգեզուրի լեռնաշղթայի բարձրադիրքային կետի վրա՝ իսկա ծառածածկ ձորի մեջ, որպեսզի չհասնի Ռոման գետին, այն թագավորում է շրջապատի ողջ տարածքի վրա: Նայասարանում քիչ չեն գեղարվեստի վայրերը, սակայն Տաթեի բնակավայրերը հայկական բնությանը հաղորդում է միանգամայն անկրկնելի կերպար: Երբ մուտք ես գործում կիրճ, որի բարձունքին Տաթեն է, աչքերիդ առջև բացվում է փառահեղ մի տեսարան, որն ապշեցնում է երեւակայությունը՝ վեր խոյացող ծառապատ լեռան վիթխարի գանգվածի եւ անհարակ կիրճի անսովոր հակադրությամբ:

Ասես փրկեցրական անհայտ մի քանդակագործ է ստեղծել վանական համալիրի այս մոնումենտալ ծավալաբարձական կոմպոզիցիան՝ թագադրված հասակ առնող ուղղաձիգ հղկված ժայռաքերտերի ձևերով:

Վանքը հիմնվել է վաղքրիստոնեական շրջանում, իսկ ուշ միջնադարում վերապրել է ծաղկման մի շարք շրջաններ:

Առաջինը Ժ.-Թ. դդ. Տաթենը դարձավ Սյունիքի թագավորության հոգևոր կենտրոն: Այդ շրջանին է պատկանում ճարտարապետական համալիրի հիմնական կառույցների շինարարությունը, որոնց թվում՝ վանքի վանահայր Նովհաննեսի՝ 895 թ. հիմնադրած Պողոսի եւ Պետրոսի տաճարը: Այս տաճարի կառուցումն ավարտվել է 11 տարի անց՝ 906 թ. (վանահոր մահից հետո): Իսկ 930-ին ավարտին հասցվեցին այդ հսկա տաճարի որմնանկարները, որոնք կատարվել էին Սյունյաց Նակոբ եպիսկոպոսի պատվերով:

Տաթեի վանքի մասին այս եւ այլ տեղեկություններին ծանոթանում ենք ԺԳ. դարի նշանավոր պատմիչ, ժամանակի ակնառու եկեղեցական ու քաղաքական գործիչ, ԺԳ.-ԺԵ. դարի առաջին կեսին Սյունիքը կառավարած հայտնի իշխանական գոմի ներկայացուցիչ Սյրեփանոս Օրբելյանի «Սյունիքի պատմությունը» աշխատությունից¹: Առա-

¹ Տե՛ս Սյրեփանոս Օրբելյան, Սյունիքի Պատմություն, թարգմանությունը, ներածությունը եւ ծանոթագրությունները Ա. Աբրահամյանի, Երևան, 1986:

վել հեղափոխական է պաճարի ինտերիերը զարդարող որմնանկարի՝ համեմատաբար մանրամասն նկարագրությունը. սա խիստ հազվագյուտ է հայկական պատմագրության մեջ: Մենք իմանում ենք, որ պաճարի հսկայական ներքին տարածքը՝ վերից-վար, ամբողջապես նկարագրող է: Օրբելյանը նկարագրում է որմնանկարի դեկորատիվ ծրագիրը (ճիշտ է, ոչ ամբողջապես, այլ միայն կիսաշրջանաձև գլխավոր ապսիդը, և նկարագրում է որմնանկարի հանդեպ հավաքացյալների հուզական ընկալումները: Ջոհաստանի ճիշտ վերևում տեղադրված «Փրկչի պատկերն էլ խիստ ահեղ տեսքով նկարել տվեց աստվածագործ սեղանի ճիշտ դիմացը, վերելից երկնքի բոլորակը մեծ կամարի վրա, իսկ սրանից ներքև, սեղանի շուրջ՝ մարգարենների, առաքյալների ու հայրապետների բնականակերպ նկարները՝ շար խորհրդավոր: Այսպես ամբողջը համադրված կերպով զարդարեց այնպես, որ նայելիս տեսնողների աչքերը շլանում էին: Եւ երբեք չէր թվում, թե [նկարները] ներկերով ու երանգներով են սրելով, այլ բոլորն էլ կենդանի [ու բնական] են, և նայողները զարհուրում ու պարկառում էին նրանցից»²:

Ըստ պատմիչի՝ այս որմնանկարների սրելծման համար Նակոբ եպիսկոպոսը «Ֆրանկ ժողովրդի հեռավոր աշխարհից» էր հրավիրել «նկարիչ-գործիչներին»: Օրբելյանը 906 թ. որմնանկարների հանդիսավոր օժան մասին գրում է նույնքան հանդիսավոր, որքան հենց եկեղեցուն, որի ժամանակ «Կանգեցին հայոց Սմբատ թագավորին (առաջին Բագրատունին)՝ ուրիշ իշխանների հետ, և Տեր-Նովհաննես Կաթողիկոսին (Դրասխանակերպից)՝ հայոց մյուս եպիսկոպոսներով հանդերձ: Իր եպիսկոպոսներով, իշխաններով ու ազալներով հանդերձ եկավ Վասպուրականի Գագիկը, որն էլ հետո թագավոր դարձավ»³:

Սակայն Տաթևի այդ անհոգ ծաղկման շրջանը երկար չտևեց՝ ընդամենը կես հարյուրամյակ: Տաթևի որմնանկարների հեղափոխական դասակարգիչ դրամատիկ էր: Բնությունն ու մարդիկ անխիղճ գրավեցին սրանց հանդեպ:

Ժ. դարի վերջին Նայաստան ներխուժեցին թուրք-սելջուկները. մի քանի ջոկատներ մտան Տաթև, թալանեցին գանձարանը, որոշ շինություններ հիմնովին այրեցին: 1138-ի երկրաշարժի ժամանակ քանդվեց պաճարի գմբեթը և, հետևաբար, վնասվեց որմնանկարի վերին մասը:

ԺԲ.-ԺԳ. դարերը դարձան Տաթևի ծաղկման երկրորդ շրջանը, երբ Օրբելյան իշխանների ժամանակ վանքը նորից վերանորոգվեց ու վերածնվեց: Սակայն ԺԴ. դարի վերջին ևս նորից թալանվեց, այս անգամ արդեն Լենգ Թեմուրի կողմից, և մնաց քանդված ու բարձիթողի վիճակում մինչև ԺԷ. դարը, երբ կսկսվեց նրա հերթական վերականգնումը:

Տաճարում մեծ փոփոխումների տեղիք տվեց 1931 թ. երկրաշարժը, որի պարճառով խիստ վնասվեցին նաև բոլոր որմնանկարները:

Ավերածությունները՝ պայմանավորված ժամանակի ազդեցությամբ (և ոչ միայն), շարունակվեցին և հեղափոխական պատմամշակութային: Թվում էր՝ խորհրդային տարիներին

² Անդ, էջ 228:

³ Անդ, էջ 209:

Նուշարձանների պահպանության կոմիտեի կազմավորումը պիտի հույս ներշնչեր, թե ուժերի ներածին չափով կարվի հնարավորը՝ հայ միջնադարյան հուշարձանների, թեկուզ գեղարվեստական առումով ամենաարժեքավորների, հեկտադա ավերածությունները կանխելու նպատակով: Այդ հույսերը չիրականացան: Որմնանկարների վերականգնողական աշխատանքները չընթացան գիտական կոնսերվացիայի բոլոր պայմանների պահպանումով. ոչ աշխատանքները սկսելուց առաջ և ոչ ընթացքում չարվեցին լուսանկարներ: Չկային բարձրակարգ նկարիչ-վերականգնողներ, որոնք պիտի աշխատեին այնպիսի բարձրարժեք հուշարձանի վրա, ինչպիսին է Դ.-ԺԴ. դարերի հայ որմնանկարչությունը՝ հաշվի առնելով քարիքը, գեղարվեստական բարձր որակը և նշանակությունը ոչ միայն հայ կերպարվեստի պատմության, այլև միջնադարյան քրիստոնեական արվեստի մեջ՝ ամբողջովին վերցված:

Այդ շարքում Տաթևը պետք է լիներ այն հուշարձաններից մեկը, որն առանձնակի ուշադրության պիտի արժանանար, և որին պետք է վերաբերվեին հատուկ զգուշավորությամբ: Սակայն վերականգնողական աշխատանքները ճակատագրական դեր ունեցան Տաթևի որմնանկարների համար:

1973 - 74 թթ. վերականգնողական գործողությունների շարքը խորապես սխալ ընթացավ: Չկար աշխատանքների ընդհանուր, համաձայնեցված ծրագիր՝ մի կողմից՝ քառարի վերականգնման և ամրացման, մյուս կողմից՝ որմնանկարների վերված հատվածների պահպանման, ինչի հետևանքով խիստ վնասվեցին գունային շերտերի այն հատվածները, որտեղ ներկերը թույլ էին կցորդված արտաքին կրային հիմնաշերտին: Նախապես ամրացված չլինելու պատճառով դրանք ջնջվեցին գունային մակերեսի մաքրման ընթացքում: Այդ աշխատանքների արդյունքում որմնանկարների մնացորդները մաքրվեցին, ամրացվեցին և մասնակի վերականգնվեցին (ցավոք՝ ոչ բավարար):

Բայց այն, ինչ րեդի ունեցավ հաջորդ տասնամյակներում, միանգամայն աննախադեպ օրինակ է ամոթալի բարբարոսության: 80-ականների սկզբներին այստեղ սկսվեցին քառարի վերականգնողական նոր աշխատանքները, որոնց ընթացքում որմնանկարները պարերից խսպառ անհետացան:

Բարեբախտաբար պահպանվել են 1950-ականներին Լ. Դուրովոյի՝ Նայասարանի Պարկերասարահի համար արված Տաթևի առանձին որմնանկարների փաստագրական կրկնօրինակները, նրա վերականգնած հենց «Ահեղ Դավրասարանի» տեսարանը, նաև որմնանկարի տարբեր մասերի դրվագների ուրվանկարներ ու սխեմաներ: Տեղացի ժամանակ Անդրանիկ Քոչարն արեց որմնանկարների լուսանկարները: 70-ականներից 80-ականների սկզբներին, Տաթև կատարած մեր գիտաբանների ժամանակ, Նիկոլայ Քոթանջյանը գունավոր սլայդների վերածեց այդ պահին դեռևս պահպանված որմնանկարների դրվագները: Սա այն ամենն է, ինչ այսօր մնացել է Տաթևի որմնանկարներից:

Տաթևի որմնանկարների ուսումնասիրության սկիզբը եւս դրեց Լ. Դուրովոն: Տարիների ընթացքում բազմիցս, երբեմն նույնիսկ երկարատև լինելով Տաթևում՝ կրկնօրինակումներին զուգահեռ զբաղվեց նաև որմնանկարների ուսումնասիրությամբ: Նման համարեղծումը բացառապես բարենպաստ է արվեստի հուշարձանների ուսումնասիրության

յան համար, այն հնարավորություն է ընձեռում լրջորեն ու խորը թափանցելու ուսումնասիրվող արվեստի հուշարձանների էությունն ընկալելու մեջ: Այն, ինչ նա գրել է Տաթևի որմնանկարների մասին՝ միջնադարյան հայ արվեստի ընդհանուր հրապարակության համար, անգամ իր ողջ հակիրճությամբ, չի կարելի թերագնահատել⁴: Լ. Դուրովոն չափազանց սեղմ ներկայացրել է Տաթևի որմնանկարչության ընդհանուր դեկորատիվ ծրագիրը, շեշտել առանձին պատարանների պարկերագրական առանձնահատկությունները, մասնավորապես սահմանել «Ահեղ դարաստան» որմնանկարների գեղարվեստական լեզվի կերպարային գծերը: Փաստորեն, գիտական շրջանակների համար նա բացահայտեց այս հուշարձանը:

60-ականների վերջերին Տաթևի որմնանկարներին անդրադարձան Նիկոլ և Ժան-Միշել Թիերինները՝ “Byzantion” հանդեսում տպագրելով «Նայաստանի որմնանկարչության արևմտյան կերպարը. Տաթևի Ս. Պետրոսի ու Ս. Պողոսի եկեղեցիները (Ժ. դարի սկիզբ)»։ Նախնական հաշվեկշիռները՝ հողվածի ուղղվածությունը արագորոված է վերնագրի մեջ և նվիրված է բացառապես որմնանկարների արևմտյան ծագումը հաստատող փաստերի որոնմանը:

Տաթևյան որմնանկարները դիտարկվել են նաև Ս. Տեր-Ներսեսյանի⁵, Վ. Ղազարյանի ու Ն. Նակոբյանի⁷ ընդհանուր աշխատություններում:

Եւ, վերջապես, երկու տասնամյակ (70-80 թթ.) Տաթևի որմնանկարներով զբաղվեց այս հողվածի իրական հեղինակներից մեկը՝ Ն. Քոթանջյանը⁸:

Եւ այսպես, ինչպես տեսնում ենք, Տաթևի որմնանկարների մասին աշխատանքները սակավաթիվ են: Լույս չընծայվեց ոչ մի մենագրական հրապարակություն և առաջին հերթին՝ Լ. Ա. Դուրովոյի. ո՛չ նրա կենդանության օրոք, ո՛չ էլ մահից հետո, երբ պետք էր հրապարակել նրա գրառումներն ու ուրվանկարները: Մեզ նա չհաջողվեց 70-80-ականներին հրապարակել Տաթևի որմնանկարները՝ «Սովետական գրող»-ի հետ համատեղ ծրագրած գրքերի շարքում, որոնք պետք է նվիրված լինեին միջնադարյան հայ որմնանկարչության առանձին հուշարձաններին:

Յավոք, Տաթևի որմնանկարները հայ մշակույթի պատմության խորքերից դուրս բերելու՝ վերոհիշյալ մեր փորձերը արձագանք ու պարասխան չգտան:

Մեր այս հողվածը նվիրված կլինի այդ թեմային:

Միանգամայն ակնհայտ է, որ նման հավակնությունների միակ առիթը Սյրեփանոս

4 Տե՛ս Լ. Ա. Դурово, *Краткая история древнеармянской живописи*, Ереван, 1957, էջ 15. Նույնի՝ “Искусство средних веков”. “Очерки по истории армянского изобразительного искусства”, Ереван, 1979, էջ 56-57: Վերջինս հերապայում առանձին գրքով վերահրապարակվել է Սոսկվայում. Լ. Ա. Դурово, *Очерки изобразительного искусства средневековой Армении*, М., 1979, с. 144, 148.

5 Տե՛ս N. et J.-M. Thierry, *Peintures murales de caractere occidental en Arme'nie: Eglise Saint-Pierre et Sain-Paul de Tatev (de'but du X-me sie'cle)*. Repport pre'liminaire. “Bizantion” t. XXXVIII (1968), pp. 180-242. այս հողվածի ընդարձակաբանությունը (парафраза) եղավ Ս. Մանուկյանի «Фрески в Татевском монастыре» հողվածը «Памятники культуры. Новые открытия» ժողովածուում, 1975, ՅՏԻՍՁ:

6 Տե՛ս S. Der Nersessian, *L'Art arme'nien*, Paris, 1977, էջ 93-98:

7 Տե՛ս Ա. Ղազարյան, Ն. Նակոբյան, Մ. Նաթրաթյան, Վ. Ղազարյան, Նայ արվեստի պատմություն, Երևան, 2009, էջ 154-155:

8 Ն. Ք. Քոթանջյան, Գույնը Տաթևի Պետրոսի և Պողոսի տաճարի որմնանկարչության մեջ (ձեռագիր):

Օրբելյանի հիշարարկումն է այն մասին, որ Նակոբ եպիսկոպոսը հրավիրել էր նկարիչներ «Ֆրանկ ժողովրդի հեռավոր աշխարհից»: Այս վկայությանը, այսպես թե այնպես, դիմել են Տաթևի որմնանկարների մասին գրած բոլոր հեղինակները:

Լ. Դուրովուն, հիշարարկելով «Ֆրանկ ժողովրդից» հրավիրված վարպետների մասին հաղորդագրությունը, ավելացնում է. «...բայց պետք է կարծել, որ աշխատանքներում Կրեյի վարպետներն էլ են գործնական մասնակցություն ունեցել, քանի որ Կառաբր բավականին լայնածավալ է, և դժվար թե հրավիրված վարպետները կարողանային դա կատարել առանց օգնության: Բացի այդ, բոլոր գրություններն ու փրեսպերտի արված են հայերեն և գեղանկարչի փորձառու ձեռքով: Դեմքերի պրեսպերտ, անկասկած, արևելյան է, շատ զարդանախշեր նախկինում ևս օգտագործվել են մանրանկարչության, փորագրության և խեցեգործության մեջ»: Եւ ասես առաջ քաշելով Թիերրիի փաստարկները՝ կապված կամարների քրակ առաքյալների պատկերների, առանձին զարդանկարների մոտիվների բնութագրության հետ, Լ. Դուրովուն նշում է, որ դրանք «մեծ մասամբ բնորոշ են Արևմտյան Եւրոպայի, հավասարապես՝ Մերձավոր Արևելքի ու Միջերկրածովյան գեղանկարչությանը»⁹:

Թվում է՝ ինքնին անդրադարձր Տաթևի որմնանկարներին՝ հայկական որմնանկարների շարքում առաջիններին, որոնք արդյունքում կդառնան Ն. Թիերրիի¹⁰ հետաքրքրության առարկան, «հրահրված» էր Սյրեփանոս Օրբելյանի «Ֆրանկ ժողովրդի հեռավոր աշխարհից» նկարիչների մասին հիշարարկությամբ: Ամբողջությամբ հենվելով այդ վկայության վրա՝ Թիերրիի ամուսինները դարձրին այն իրենց հոգվածի հիմնաքարը և որպես դրա հաստատում՝ սկսեցին փնտրել Կաթեդրալի որմնանկարների նմանօրինակներն արևմտյան նմուշներում:

Նեկ առաջին էջերից հոգվածը չափազանց միպոմնավոր է: Դեռ չհասած Տաթևի որմնանկարների արևմտյան ծագման փաստարկներին՝ հեղինակները փորձում են բնութագրողին համոզել այդ շրջանում հայերի՝ բնդիանուր գեղարվեստական անկառողության մեջ, որի համար էլ դիմում են Ժ. դարի հայ պարմիչ Թովմա Արծրունուն՝ բավականին քմահաճ ձևով շարադրելով նրա բնագիրը՝ նվիրված հրաշալի և գրեթե նույն շրջանի մեկ այլ հուշարձանի՝ Աղթամարի Կառաբրին: Եւ ասեա թե ինչ են գրում. «...իշխանները [նկարի ունեն Արծրունիներին - Ն. Բ., Ի. Դ.] ցանկանում էին, որ իրենց մոտ ծառայելի ավելի հմուտ, անցյալի հին և հարեւան մուսուլմանական ու բյուզանդական քաղաքակրթությունների լավագույն նմուշները կրկնօրինակել իմացողները: Կարիքի դեպքում դիմում էին այլերկրացիներին, ինչպես ասում է իր ժամանակի Կաթեդրալի Թովմա Արծրունին»¹¹: Այն, ինչն առանձնացրել ենք շղարատելով, բայց էության Թովմա Արծրունու բնագրի խեղաթյուրում է: Ներկայացնենք այն հարվածը, որ իրենց բավականին անկաշկանդ շարադրանքով, վկայակոչում են Ֆրանսիացի հեղինակները՝ Ն. Օրբել-

9 Л. А. Дурово, *ibid.*, с. 148.

10 Նրա հայկական մոնումենտալ գեղանկարչությանն առնչվող հոգվածների և ելույթների մասին տե՛ս Ի. Ռ. Դրամբյան, «Քոբայրի որմնանկարների թվագրության ու մեկնաբանությունների հարցերի շուրջ. «Կովկասն ու Բյուզանդիան», պ. 4, Երևան, 1984, էջ 194-217:

11 N. et J.-M. Thierry, *ibid.*, p. 182.

լու թարգմանությամբ. «... թագավորի պալատում, ուր միավորվել էին շաք նկարիչներ ու [արհեստավորներ], հարգարժան այրեր, որոնց հավաքել էին երկրի քաղաքներ ազգերից ու որոնք չէին հապաղի կատարել այն, ինչ մարտնչացել էր թագավորը...»¹²: Ակնհայտ է, որ այս կերպ Թովմա Արծրունին նկարի ուներ նկարիչներին, որոնց հավաքել էին Նայաս-պանի քաղաքներ շրջաններից և ոչ թե ողջ աշխարհից:

Սակայն վերադառնանք Տաթևին: Իրենց ողջ հողվածք կառուցելով Ս. Օրբելյանի նկարիչ-Ֆրանկների մասին վկայությունների վրա՝ հեղինակներն իրենք էլ են կարծես զգում այդ վկայության որոշակի խոցելիությունը (սխալ հավանական է, որ Կրեյչակ էին այն մասին, որ Նայասպանում Ժ. դարում «Ֆրանկ» բառը դեռ չէր գործածվում) և փորձում են այն հաստատել այլ հեղինակների հղումներով: Նշելով Օրբելյանի «գարմանալի» «Ֆրանկների» մասին հիշատակությունը՝ Թիերրի ամուսինները, միևնույն է, հայտարարում են, որ Նայասպանում այդ քերմինն արդեն Է. դարից հայտնի էր՝ հղում անելով Կ. Յուդաշյանի հողվածք¹³, որպես խոսվում է Ամանիա Շիրակացու «Աշխարհացոյց»-ի մասին: Սակայն Շիրակացու աշխարհագրական ուղեցույցում ֆրանկների մասին հիշատակումը չի կարող հիմք ծառայել Թիերրիի վարկածին: Այն, որ իր ժամանակի խոշորագույն աշխարհագրագետը գիտեր երոպական ֆրանկ ազգի գոյության մասին, բնավ չի նշանակում, որ այդ եզրը լայնորեն օգտագործում էին նրա երկրում, նրա ժամանակ (կամ անգամ մի քանի դար անց): Եւ Թիերրիի՝ Յուդաշյանի հիշյալ հողվածի մատնանշումը ինքնին քաղաքի մասին է դիմում, քանի որ վերջինիս հիմնական իմաստը այն է, որ «փռանկը» բառը, որն Արիստակես Լաստիվերցու «Պարմության» թարգմանության ժամանակ (թե՛ նոր հայերենով և թե՛ ֆրանսերենով) փոխված է որպես «Ֆրանկներ» («франки»), իրականում «վռանգ» («варяги») բառի փոխարինումով է:

Ս. Տեր-Ներսեսյանն իր միջնադարյան հայկական արվեստի պարմության մեջ, չցանկանալով ակնհայտ բանավեճի մեջ մտնել նախորդ աշխարհագրական հեղինակների հետ, լույս հավաստում է. «Սկզբնական քննությունով ազգությամբ ֆրանկ նկարիչների մասին հիշատակումը՝ մաքուր Թիերրիին համեմատում է Տաթևի գեղանկարչությունը արևմտաեվրոպական գեղանկարչության հետ, հարկապես՝ Ժ.-ԺԱ. դարերի ձեռագրերի մանրանկարչության հետ և եզրակացնում, որ այդ գեղանկարչությունը իսկապես «Ֆրանկյան» նկարիչների սրբազանություն է՝ կատարված հայ քնթերականների օգնությամբ»: Նրա անձնական եզրակացությունը՝ հիմնված արևմտյան պարսի վիթխարի կոմպոզիցիայի պարկերագրական վերլուծության վրա, հակասում է Թիերրիի՝ Տաթևի պարկերագրության երոպական ավանդույթների մասին պնդումներին: «Կենտրոնական խումբը, - գրում է Ս. Տեր-Ներսեսյանը, - պարկանում է բյուզանդական պարկերագրության ավանդությանը, այն մենք տեսնում ենք ոչ միայն մոնումենտալ կոմպոզիցիաներում, այլև մեղայների հարությունը փոխանցող քրեատարաններում»: Նույն հղում

12 И. А. Орбели, *Избранные труды*, т. I, «Из истории культуры и искусства Армении X-XIII вв.», М., 1968, с. 34.

13 Տե՛ս Կ. Юзбашян, *Варяги и прония в Повествовании Аристакеса Ластиверци*. «Византийский Временник», XVI, էջ 14-28:

անելով Սյրեվանոս Օրբելյանի «Պարամություն»-ում Սյունիքի՝ մեզ չհասած (կամ հասած շար դրվագային) այլ որմնանկարների հիշարարականը՝ բաժինն ավարտում է Տաթևին նվիրված խոսքերով. «...ուսարի, չունենք նմուշներ Տաթևի գեղանկարչության հետ համեմատելու, բայց ակնհայտ է, որ այս եկեղեցին միակը չէր, որ զարդարված էր որմնանկարներով»¹⁴:

Սյրեվանոս Օրբելյանի «Ֆռանկ» նկարիչների մասին խնդրին անմիջականորեն դիմում են Վ. Ղազարյանն ու Ն. Նակոբյանը՝ առաջարկելով այդ տերմինի իրենց բացարձակությունը: «13-րդ դարի վերջին՝ Սյրեվանոս Օրբելյանի ժամանակներում, «Ֆռանկ ժողովրդի երկիր» վերնագրի ներքո հասկանում էին Երուսյան առհասարակ: Բայց մինչ խաչակրաց արշավանքները «փռանկ»-ը նշանակում էր փոյուզիացի, այսինքն՝ Փոյուզիայից (բյուզանդական գավառ Փոքր Ասիայում): Կան վկայություններ, որ Ռոման Ա. Լեկապեն կայսրը (922-924) հռոմեոսների երկրում (Բյուզանդիա) սկսեց բոլոր հայ վանականների ու հոգևորականների դեմ հալածանքներն այն պարճառով, որ նրանք չհեղեցին քաղքեղության հավարի դավանությանը» (Կիրակոս Գաճակեցի): Եւ այս հալածված հայ հոգևորականները տեղավորվեցին Շիրակ, Վասպուրական, կառուցեցին շար վանքեր, որոնց թվում՝ Նոռմոսը (անվանվել է այսպես, որպես «հռոմեոսների», այսինքն՝ Նունասարանից եկածների կառուցած)»¹⁵:

Մենք եւս անդրադառնանք այս հարցին:

Սյրեվանոս Օրբելյանը հայտնի է որպես բացառիկ կշռադատ եւ իր գործի նկարմամբ նախանձախնդիր պարմաբան: Եւ սա կասկածելու առիթ չի տալիս: Նույն ինքն է հայտնում այն, որ իր սյրեղծագործություններում օգտվել է տարբեր բնույթի աղբյուրներից՝ Աստվածաշունչ, պարմիչների վկայություններ, արձանագրություններ, ձեռագրերի հիշարարականներ, արխիվային փաստաթղթեր՝ գնման ակտեր, պարվուզներ, նամակներ, պարմանագրեր, կրակներ (այդ թվում եւ Տաթևի վանքից), ժողովրդական ավանդություններ, լեգենդներ եւ «իրագրել մարդկանցից» ստացած տվյալներ: Եւ իսկապես, նրա բնագիրը լի է հղումներով ու մեջբերումներով: Այդ իսկ պարճառով թվում էր, որ նաեւ Նակոբ եպիսկոպոսի կողմից Տաթևի տաճարի որմնանկարների համար հրավիրված «ֆռանկներ» մասին նրա հաղորդագրությունների արժանահավատության մեջ կասկածների հիմքեր չպետք է լինեին: Բայց կասկածներ կան, եւ ինչ տեսանկյունից էլ որ այդ հաղորդագրությունները դիտարկենք՝ դժվար է անվերապահորեն ընդունել: Եւ չնայած չէինք կամենա վիճարկել պարմաբանի տեղեկությունները, բայց ստիպված ենք, քանի որ արվեստի ժամանակակից պարմաբանն իրավունք չունի կուրորեն հեղեկելու ցանկացած տեղեկությունների, որոնք ստացել է միջնադարյան պարմագիրներից ու ժամանակագիրներից, որքան էլ բարձր լինեց դրանցից որեւէ մեկի հեղինակությունը, այլ պարտավոր է ստուգել տեղեկությունները, երբ դրանք, ինչպես մեր դեպքում, կասկածների տեղիք են տալիս:

Այստեղ կուզեինք մեջբերում անել արվեստի մեծագույն պարմաբաններից մե-

14 S. Der Nersessian, *L'Art arménien*, p. 95.

15 Տե՛ս «Նայ արվեստի պարմություն», էջ 154:

կի՝ Վ. Լազարևի՝ 1967 թ. Մոսկվայի համալսարանի Լոմոնոսովյան բնօրհաններից, որոնք այսօր էս միջնադարագետների կողմից, այդ թվում էս հայ, պետք է բնորոշվեն որպես ռազմավարություն: «Ժամանակակից արվեստի պարամբանը նախ էս առաջ պետք է լինի իր նյութի գիտակր, իր մեթոդիկայում ձևերի վերլուծությունը չպետք է փարան-ջարի բովանդակության վերլուծությունից: Արվեստի պարամբանը չի կարող անպեսել ո՛չ պարկերագրությունը, ո՛չ պարկերաբանությունը, ո՛չ կարաման եղանակները, ո՛չ հնագրությունը: Նա պարամբը է մի քիչ լեզվաբան լինել, **իմանալ պարմությունը էս այն հասարակական միջավայրը, որում ստեղծվել է իր կողմից ուսումնասիրվող հուշարձանը: Նա պարամբը է բազմաբնույթ լինել դարաշրջանի առաջա- փար գաղափարներին:** (ընդգծումը մերն է - Ն. Բ., Ի. Դ.) ...Ես այդ ժամանակ կկորչեմ... վարկածները: Իսկ երբ հողը մաքրված կլինի ենթադրություններից ու անձնական բնա- հաճություններից, այդ ժամանակ կորվի ճշմարիտ գիտության հիմքը»¹⁶:

Այժմ՝ թե ինչ կասկածներ են առաջ բերում Սյրեփանոս Օրբելյանի փողերը նկարիչ ֆրանկների մասին:

Սկսենք նրանից, որ «Ֆրանկներ» եզրը Ժ. դարի իրականության համար կիրառելը ժամանակավրիպություն է (անախրոնիզմ): Ժ. դարով թվագրված ցուցակներից մեկում այդ բառի շուրջն իր «Անանուն պարմիչի պարմությունները» մեկնաբանության մեջ Մ. Դարբինյան-Մելիքյանը գրում է. «Ֆրանկներ», այսինքն՝ «լատինացիներ» փերմինը հայ գրականության մեջ սկսել է գործածվել խաչակրաց արշավանքների առնչությամբ»¹⁷, այսինքն՝ ոչ վաղ, քան ԺԲ. դարը (բնագրի առաջին հրապարակող Մ. Տեր-Մովսիսյանի պնդմամբ՝ «Ֆրանկ» եզրն այսպեղ հեղադա հավելում է, քանի որ մի շարք այլ ձեռագրե- րում բացակայում է)¹⁸:

Ինչ վերաբերում է Սյրեփանոս Օրբելյանի մոտ հանդիպող այդ եզրին՝ մեր կողմից նշված ժամանակավրիպությունը չի թվում հին բնօրհանում, համենայն դեպս հեղա- գործողներից ու թարգմանիչներից էս ոչ մեկն այդ մասին կարծես չի խոսում: Իսկ որպե- ղից այդ եզրը հայտնվեց նրա բնագրում: Վերը նշվածից միանգամայն ակնհայտ է, որ այն չէր կարող լինել Ժ. դարի արխիվային փաստաթղթում: Ուշադրություն դարձնենք, որ հաճախակի փարբեր փաստաթղթերից մեջբերումներ կարարած Սյրեփանոս Օրբել- յանն այսպեղ առհասարակ ոչ մի մեջբերում չի կարարել: Իհարկե, ենթադրել է պետք, որ այդ վկայությունը հիմնված է եղել որեւէ ավանդության վրա (ժամանակի առումով ավելի ուշ՝ մոտիկ հեղինակին) էս կամ հեղինակն սրացել է «բանիմաց» թվացող մեկից, որն այնքան էլ հավասարի չի թվում:

Սյրեփանոս Օրբելյանի՝ փաթեղյան որմնանկարների մասին հաղորդագրության մեջ կա էս մի բան, որը փարօրինակ է թվում էս կարիք ունի ճշգրտման: Նրավիրված

16 Տվագրված է հավաքածուում. **В. Н. Лазрев, Русская средневековая живопись. Статьи и исследования**, М., 1970, էջ 313:

17 Տե՛ս “Истории Анонимного Повествователя Псевдо-Шапух Багратуни”, թարգմ. գրաբարից, նախարանն ու մեկնաբանությունները Մ. Դարբինյան-Մելիքյանի, Երևան, 1971, էջ 212:

18 Անդ, էջ 28, 53:





վարպետներին նա անվանում է «գորախներ», եւ ինքն էլ սփիւլված է բացաւրություն վրալ այդ ոչ հայեցի բառին¹⁹:

Ժամանակակից գիտական գրականության մեջ հանդիպում ենք ինչպես այս եզրի, այնպես եւ նրա հնարավոր ծագման մասին տարբեր բացատրությունների: Այսպես՝ Մ. Բրոսսեն համարում է, որ սա հունական «գոգրաֆ» (այսինքն՝ նկարիչ) բառի խեղաթյուրված ձեւն է, Ն. Մառը կարծում է, որ այդ բառը արաբական է եւ նշանակում է ոսկեզօծող, Ն. Աճառյանը՝ որ այն գալիս է ոսկե թղթի՝ պարսկական անվանումից, որն օգտագործում էին ձեռագրերը գունագարդելու համար²⁰:

Նարեկ է ծագում, եթե այդ վարպետները ֆրանկներ էին, ապա ինչո՞ւ է Սյրեփանոս Օրբելյանը նրանց մասնագիտությունը նշում ոչ թե լատինական, այլ արեւելյան տերմինով²¹:

Փորձենք հանդգնել, որպես տարբերակ, Սյրեփանոս Օրբելյանի «ֆրանկների» մասին տարօրինակ այս վկայության սեփական բացատրությունը տալ: Նույնավոր է, որ ԺԳ. դարի հայերի համար եւրոպացիները (որոնց նրանք դեռ անվանում են բավականին անորոշ «ֆրանկ» տերմինով) դարձել էին այնքան հեղինակավոր, մի տեսակ՝ «որակի չափանիշ», որ մեր հուշարձանի ստեղծման գործում նրանց մասնակցությունը կարող էր մեր իսկ աչքերում բարձրացնել վերջինիս հեղինակությունը՝ ելնելով, ցավոք, արտասահմանյան ամեն ինչի նկատմամբ ունեցած մերօրյա վերաբերմունքից:

Մեր այս ենթադրությունը տառացիորեն հաստատեց Մ. Դարբինյան-Մելիքյանը, որ արդեն մի քանի տարի է, ինչ աշխատում է Սյրեփանոս Օրբելյանի «Պատմության» ռուսերեն թարգմանության վրա: Նա հաստատեց այն հավանականությունը, որ «նկարիչ-ֆրանկների» մասին հիշատակումը հիմնված է ոչ թե փաստագրական տեղեկությունների, այլ հեղինակի «կամայականության» վրա, ինչը պատմիչի կարծիքով պիտի բարձրացներ եւ որմնանկարների, եւ պատվիրատուների, եւ ԺԲ. դարից Սյունիքին տիրող Օրբելյանների իշխանական տոհմի հեղինակությունը: Մ. Դարբինյան-Մելիքյանին երախտագրեւ եւս նաեւ, որ մարմանից Օրբելյանի ստեղծագործության մեջ այդ բառը ներթափանցելու եւս մի ուղի՝ նրա՝ 1285-ի ուղևորությունը Կիլիկիա : Ակնհայտ է, որ եւ Սյունիքում, եւ Նայաստանի այլ շրջաններում, անգամ ԺԳ. դարում, տեղի բնակչությունը դեռ այդքան էլ ծանոթ չէր եւրոպացիներին, ինչպես Կիլիկիայում, որի հարողությամբ դարեր շարունակ գոյություն ունեին խաչակրաց պետություններ, ավելին՝ Կիլիկիայի

19 «Նկարիչներ եւ գորախներ, այսինքն՝ պարկերագործներ». Սյր. Օրբելյան, նշվ. աշխ., էջ 228 (այսինքն՝ այն ինչ միջնադարյան ռուսական արվեստի համեմատ առհասարակ անվանում են «դիմային պատկերամներ»):

20 Տե՛ս «Historia de la Siounie par Ste'phannos Orbe'lian», traduite de l'arme'nien par M. Brosset, S.-Pe'tersbourg, 1866, p. 150. **Н. Я. Марр**, *Ани. Книжная история города и раскопки на месте городища*, Л.-М., 1934, էջ 132. **Վ. Աճառյան**, Նայերեն արմատական բառարան, հ. 2, էջ 1008: Մեզ թվում է, որ Սյրեփանոս Օրբելյանի ամենահարազար թարգմանությունը Մ. Բրոսսենին է:

21 Վաղուց նշված էր, որ Օրբելյանի հարուստ բառապաշարը ներառել է ոչ սակավաթիվ այլալեզու բառեր: Բայց այս դեպքում ի՞նչ պետք կար օգտագործելու քնթերցողի համար անհասկանալի մի բառ, որը կարիք ունի բացատրության, երբ այն միանգամայն կարող էր տրվել հայերեն նմանօրինակով: Նույնավոր է, որ օտար տերմին օգտագործելով եւ նրա թարգմանության անհրաժեշտությամբ հեղինակը հենց ձեռագրերին է ցանկացել ծանր կշիռ ու նշանակություն տալ:

բնակիչների մեջ եւս քիչ չէին եւրոպական փարբեր երկրների ներկայացուցիչներ: Եւրոպացիների հետ կիլիկեցիների հարաբերությունները ծավալվում էին հասարակական կյանքի ամենափայլուն ոլորտներում. քաղաքական ու փոփոխական, հասարակական ու կրոնական, ինքնակա, նաեւ մշակութային: 1285-ին եպիսկոպոս ձեռնադրվելու համար ուղևորվելով դեպի Կիլիկիա՝ Սյուրիանուսը մնաց այստեղ մինչև 1287 թ., ապրեց Սիս ու Ադանա քաղաքներում, ուր կային վենետիկցիների ու ջնուկացիների գաղութներ: Նա այդ ժամանակահատվածում, անկասկած, պետք է գտներ կիլիկյան կյանքը, հնարավոր է ծանոթություններ հաստատելու եւրոպացիների հետ, փոխադրվելու եւրոպական մշակույթի որոշ դրսևորումներով:

Փորձենք մի կողմ դնել մեր ենթադրությունները եւ մի պահ պարկերացնենք, որ փաթեյան եպիսկոպոսը, նստած արաբներից հենց նոր ազատագրված հայկական բարձր սարերին, փարփունակ ինչ-որ քմահաճությամբ որոշում է «Ֆրանկ ժողովրդի հեռավոր աշխարհից» նկարիչներ հրավիրել: Դա կարող էր լինել այն դեպքում միայն, եթե նա այդ հեռավոր աշխարհի հետ ինչ-որ կապ ունենար կամ պարկերացում այդ կողմերում զարգացող արվեստի մասին, այսինքն՝ այցելած լինելու Եւրոպա (Սյուրիանուս Օրբելյանն այդ մասին ոչ մի փնտրություն չի հաղորդում): Ենթադրենք ավելին՝ չնայած դա միանգամայն անհիմն է, որ Նակոբ եպիսկոպոսին հաջողվել է «Ֆրանկներին» հետ կապեր հաստատել եւ ինչ-որ կերպ նրանց փնտրելացնել իր այդ աստիճան անսովոր գեղարվեստական քմահաճության մասին:

Ներաբերիք է՝ աղքատ ֆրանկների այդ ուղևորությունն ինչպես են պարկերացում արվեստի ժամանակակից պարմաբանները:

Նշելով, որ նման հրավերը «Ժ. դարասկզբի համար իսկապես յուրահատուկ դեպք է» (անգամ համաձայնելով, որ այդ շրջանում «գեղարվեստական ազդեցությունները եղել են միակողմանի՝ հունա-արևելյան աշխարհից դեպի լատինական աշխարհ»), Թիերրի ամուսինները, միևնույն է, փորձում են հիմնավորել նման հնարավորությունը. «Բարախայում կային չափից շար բյուզանդացիներ, Նոմում՝ արևելյան օտարականներ, ճանապարհորդներ ու առևտրականներ՝ Արևելքից - Արևմուտք, հետևում էին, որպեսզի ոչինչ չներկրեին Արևելք՝ անգամ հաշվի առնելով անկարգությունը, քաղաքաւթության օջախների քայքայումն ու համեմատական աղքատությունն այդ արևմտյան «մութ դարի» (էջ 185-186):

Բայց Նոմեական կայսրության անկումից հետո, մինչև իսկ խաչակրաց արշավանքները, բոլոր քաղաքական ու փոփոխական կապերը Եւրոպայի ու Արևելքի միջև, ինչպես հայտնի է, եղել են կասեցված, եւ այդ պարճառով դժվար թե այդ ժամանակ Եւրոպա այցելել արևելյան օտարականների, ճանապարհորդների ու առևտրականների այդքան մեծ քանակություն: Առավել եւս, եթե հաշվի առնենք Ժ. դարում ճանապարհների ու փնտրափոխման միջոցների ծանր վիճակը. ցամաքային հաղորդակցությունը դժվար էր, ջրայինը՝ վտանգավոր, իսկ փնտրելակարվությունը՝ դանդաղ:

Պարկերացումները, թե ինչպիսին կլինել Ժ. դարավերջի եւրոպական ճանապարհների իրական պարկերը, փալիս է Ռեյմսից Շարտր ոչ այդքան մեծ ճանապարհ հաղթա-

հարած, ոմն վանական Ռիշերի 991 թ. ճամփորդական արկածների նկարագրությունը: Նա ուղևորվել է գիտական նպատակով՝ Շարքրում պահվող Տիպոկրատի ձեռագրին ծանոթանալու համար: Ուղևորվում է դարարկաձեռն՝ երկու ուղեկցողներով: Նրանց համեմատաբար բարեհաջող եւ կարճ ճանապարհորդությունը կատարվեց երկու գիշերում, եւ ոչ մի անտվոք վրանգ չապրեցին (բարեբախտաբար չհանդիպեցին ավազակների, որոնք այն ժամանակների համար հազվագյուտ չէին): Եւ այնուամենայնիվ, անպատի ճանապարհին նրանք շեղվեցին ուղուց եւ անցան ավերորդ վեց լյա խոտոր ճանապարհ, որը բավականին սովորական էր այդ ժամանակների պայմաններում: Նրանք չկարողացան անցնել խարխոված կամրջով՝ քախպակամածի մեծ անցքերի պատճառով, չկարողացան նավակ ձեռք բերել, սրիպված էին ձիերի ուղիների փակ քախպակներ փռել, անգամ ասպետական վահաններ, որպեսզի անցկացնեն դրանց: Նրանք կորցրին մեկ ձի, ամբողջությամբ թրջվեցին անձրևի փակ: Վերոնշյալ արկածներն այս առաքելության անդամների կողմից ընկալվեցին որպես մեծագույն դժվարություններ: Եւ հետաքրքիր է, որ ողջ ճանապարհորդության ընթացքում չհանդիպեցին եւ ոչ մի մարդու²²:

Իսկ այժմ պարկերացնենք, թե դրանից 60 փարի առաջ նկարիչներն ինչպես կկարողանային հասնել ոչ թե ընդամենը Ռեյմսից Շարքը, այլ Արևելյան Եւրոպայից՝ հեռավոր ու անհայտ Նայասպան, որքան ժամանակ այն կգրադեցներ, որքան ուժեր պետք է ծախսեին, ինչ լուրջ վրանգներ կարող էին նրանց սպասել եւ ինչ դժբախտություններ կարող էին բաժին ընկնել: Սրանով հանդերձ՝ դժվար թե նրանք միանգամայն դարարկաձեռն էին ուղևորվել: «Գեղարվեստական առաքելությամբ» անհայտ երկիր ուղևորվելիս՝ նրանք պետք է ակնհայտորեն վերցնեին իրենց պիզմենյուները, վրձիններն ու գեղարվեստական այլ գույք:

Եւ հանուն ինչի՞, ասացեք խնդրեմ, պետք էր նախաձեռնել նման բարդ, թանկարժեք եւ առեստարակ բավականին անհեթեթ մի միջոցառում: Իսկ գլխավորը՝ ինչի՞ համար դա կարող էր անհրաժեշտ լինել եպիսկոպոս Նակորին: Այդ ի՞նչ առաջնակարգ վարպետներ էին Ժ. դարասկզբին գործում Եւրոպայում: Եւ ինչո՞ւ նա պետք է նախընտրեր սրանց եւ ոչ հայերին:

Թ. դարի վերջից Ժ.-ի սկիզբը Եւրոպայի համար քաղաքական խորը ճգնաժամի շրջան էր՝ նշանավորված հյուսիսում՝ նորմանների, արևելքում՝ հունգարացիների ներխուժումներով եւ Միջերկրական ծովի կողմից՝ արաբների ասպատակություններով: Դա փոքրամասշտաբային քայքայման ու աղետների ժամանակաշրջան էր: Արվեստի պատմությունից քաջ հայտնի է, որ դա կարողինգյան՝ երբեմնի փայլող մշակույթի անկման ու մարմնի շրջան էր, երբ դադարեց Եւրոպայի մշակութային կյանքը, մի խոսքով՝ արվեստի ծաղկման համար ժամանակը բարենպաստ չէր:

Մյուս կողմից՝ հենց այդ ժամանակ՝ Թ. դարի վերջին արաբների փերապետությունից վերջնականապես ազատագրված Նայասպանը ապրում էր քաղաքական, փոքրամասշտաբային ու մշակութային ընդհանուր ծաղկման հերթական ժամանակաշրջանը: Եւ ինչ-

²² Տե՛ս А. Л. Ястребицкая, *Западная Европа в XI-XII вв.*, М., 1978, էջ 23-25:

պես միշտ, պարպադրված բնդմիջումից հետո փեղի է ունենում մշակույթի ու արվեստի հերթադարձական զարգացում, երկրում բարձրանում է ազգային գիտակցությունն ու սեփական բնդհարված գեղարվեստական ավանդության վերածնության ինքնագիտակցությունը: Ավելին՝ ինչպես նշում է Ս. Տեր-Ներսեսյանը՝ նախորդ դարերի բնթացքում եւս ամբողջապես չէր բնդհարվել գեղարվեստական ակտիվությունը: Իշխող ֆեոդալական փոխներք հովանավորում էին իրենց փրկություններում գրվող վանքերն ու խրախուսում շարունակվող գործունեությունը²³:

Պապմանշակութային իրադրությունը Ժ. դ. Ղայաստանում՝ այդ շրջանի ճարտարապետության վիճակի հետ կապված, հիասթափ բնութագրում է ճարտարապետության նշանավոր պապմաբան Ա. Յակոբսոնը. «Այն, որ Թ.-Ժ. դարերի հայկական ճարտարապետությունը ոճաբանորեն (և՛ կոմպոզիցիոն, և՛ դեկորատիվ) սերտորեն կապված է Է. դարի հայկական դասական ճարտարապետության հետ, զարմանալի չէ. դա բացարձակում է նախորդ շրջանի Ղայաստանի պապմության այն հիմնական փաստով, երբ արաբները, հարկապես Ը. դարի սկզբին, Ղայաստանի ծաղկուն շրջաններն ավերեցին, ինչն էլ դադարեցրեց ցանկացած մոնումենտալ շինարարություն: Է. դարին հաջորդող մեկուկես դարի բնթացքում գրեթե չկան հուշարձաններ: Պարզ է, որ նման պայմաններում, Թ. դարավերջի եւ Ժ. դարասկզբի ճարտարապետները բռնեցին հայկական ճարտարապետության զարգացման կտրված թելից՝ սկսելով նրանից, ինչով ավարտվել էր Է. դարի ճարտարապետությունը»²⁴:

Նամանման պրոցեսներ փեղի էին ունենում նաեւ կերպարվեստում, մասնավորապես՝ գեղանկարչության, մոնումենտալ եւ գրքի արվեստում: Այն, ինչ Ժ. դարի հուշարձաններից հասել է մեզ, որ շուրջ փաստմեկդարյա պապմություն ունի, վկայում է մի կողմից՝ նախորդ շրջանի արվեստի հաջորդականության առկայության, մյուս կողմից՝ այդ արվեստի բարձր գեղարվեստական մակարդակի մասին:

Նիշերն մոնումենտալ գեղանկարչության նմուշներից հիմնականները: Տաթևի որմնանկարներից գալիս՝ Աղթամար կղզու Ս. Խաչ փաճարի որմնանկարների ահեղի համալիրն է (915-921 թթ.), ինչպես եւ Գեղեվանքի, Ղաղպարի եւ 1001 թ. կառուցված Անիի փաճարի ապսիդի որմնանկարչության մնացորդները²⁵:

Գրական աղբյուրները հնարավորին չափ լրացնում են Ղայաստանում Ժ. դ. սրբեղծված մոնումենտալ արվեստի հուշարձանների, անկասկած, ոչ ամբողջական ցանկը:

Սրբեվանոս Օրբելյանը, խոսելով Տաթևի վանքի մասին, նշում է, որ այնպեղ կային «նաեւ անհամեմատելի արվեստավոր նկարիչներ ու գրիչներ»: Նա հաղորդում է նաեւ, որ Տաթևի որմնանկարների պատվիրատու Ղակոբ եպիսկոպոսը Ձագեճորում (այժմյան Գորիսին կից կիրճում) կառուցել է գմբեթավոր եկեղեցի, որի առաստաղն ու պատերը «նկարիչներին հանձնարարել է նկարազարդել փարբեր ներկերով ու պատկերել ավե-

²³ Տե՛ս անդ:

²⁴ **Ա. Լ. Եակոբսոն**, *Из истории армянской средневековой архитектуры. III. Татевский монастырь. «Советская археология» IX, 1947, с. 312.*

²⁵ Տե՛ս «Сведения о росписях Аниийского собора — в архивах Н. Я. Марра в С.-Петербургском отделении Института археологии АН России» (փե՛ն **Դурնովո**, *Очерки...*, էջ 149).

տարանական բոլոր տեսարանները, առաքյալներին ու հայրապետներին», նաև այն, որ Մյունխի իշխան Սմբարի կին և Վասպուրականի արքա Գագիկի քույր Սուփին Գեղեվանքում իր կառուցած եկեղեցու զարդարումը հանձնարարել է երեց ու նկարիչ Եղիշին, որը 934 թ. նկարագրող է «դրա առաստաղն ու պատերը»²⁶:

Զարգանում էր ոչ միայն եկեղեցական, այլև աշխարհիկ մոնումենտալ գեղարվեստը: Թովմա Արծրունու մոտ գտնվում ենք Աղթամար կղզու, Գագիկ թագավորի պալատի որմնանկարների նկարագրությունը²⁷: Չգիտեմ ինչու, պատմիչի այս տեղեկությունները, որտեղ խոսքը «Փրանկների» մասին է, որոնց վկայությունները անձեռնմխելի էին Թիերրի ամուսինների ու Ս. Մանուկյանի համար, վերջիններիս կողմից, տվյալ դեպքում, ոչ մի կերպ հաշվի չէին առնվել:

Կարելի է հիշել նաև Մլխե թագուհու 862 թ. Ավերաբանի, Էջմիածնի 989 թ. Աստվածաշնչի, Ծղրութի 974 թ. և այլ ձեռագրերի ձևավորումները²⁸:

Այս թվարկումն արդեն իսկ բավարար է, որպեսզի պարզ դառնա, որ արաբների 200-ամյա տիրապետության արդյունքում «հայկական գեղանկարչության ավանդության անհերքելի» մասին, ինչը հոգվածի ամբողջ ընթացքում համառոտ է պնդում են ֆրանսիացի հեղինակները, ոչ մի խոսք չկա կարող: Եւ Ժ. դարում հայերը սեփական որմնանկարիչների հետ ոչ մի խնդիր չեն ունեցել և չէին կարող ունենալ:

Եթե նույնիսկ անհրաժեշտություն ծագեր դրանց վարպետներ ներգրավելու, ապա կվնասվեին թե՛ տարածքով, թե՛ մշակույթի առումով ավելի մոտ երկրում, իսկ գլխավորը՝ գեղարվեստորեն ավելի հեղինակավոր հարթության վրա, ինչպիսին էր Բյուզանդիան, առավել եւս, որ նա 787 թ. Նիկիո ժողովից հետո հրաժարվեց պատկերամարտությունից և իր տաճարները սկսեց եռանդուն կերպով զարդարել խճանկարներով ու որմնանկարներով, մշակեց «պատարագի պահանջներին ու իր ժամանակի գեղագիտական մտքերը»²⁹ կարարյալ բանաձև:

Այժմ դիտարկենք այն ապացույցները, որոնք, որպես որոշարկման հիմնավորումներ, բերում են Տաթևի որմնանկարների արևմտյան ծագում ունենալու կողմնակիցները:

Ամենից առաջ նշենք, որ այդ փաստարկներն ավելի քան միտմունավոր են և գործի հենց իրենց առաջ բաշած խնդրի անկողմնակալ պարզաբանման իրական ցանկությունից:

Տաթևի որմնանկարների արևմտյան ծագումն ապացուցելու իրենց ձգտման մեջ Թիերրի ամուսինները բանեցնում են այն ամենը, ինչն, ըստ իրենց, կարող է ծառայել այդ նպատակին:

Նախ և առաջ՝ փորձում են «չեզոքացնել» հայկական արվեստը՝ նսեմացնելով դրա յուրօրինակությունն ու գեղարվեստական արժեքը: Նրանք ոչ միայն անվերջ պնդում են,

26 Սրեփանոս Օրբելյան, նշվ. աշխ., էջ 208, 231, 277:

27 Այստեղ պարկերված էր «украшенные золотом троны, на которых представлен царь, восседающий в изысканной роскоши, имея вокруг светозарных юношей, служителей пира, а так же сонмы гусанов и хороводы дев... там и отряды воинов с обноженными мечами и бои борцов, там и множество львов и других зверей, там и стаи птиц...» (մեջբերում է արված **И. А. Орбели**, *Памятники армянского зодчества на острове Ахтамар. Избранные труды*, էջ 35):

28 Տե՛ս **Н. Г. Котанджян**, *Цугрутское Евангелие 974 г.*, Ереван, 2006:

29 Տե՛ս **О. Демус**, *Мозаики византийских храмов*, М., 2001, էջ 26:

որ հայերը կորցրել են իրենց գեղարվեստական ավանդույթը, այլև նախորդ, վաղմիջ-նադարյան շրջանի գեղարվեստի հուշարձաններին տալիս են բնորոշումներ, ըստ որոնց, Նայաստրանի արվեստը ներկայանում է որպես միանգամայն էկլեկտիկ ու սեփական դեմք չունեցող մի բան³⁰:

Նրանք մերժում են Բ. դ. հայերի ոչ միայն սեփական գեղանկարչական հուշարձանների ստեղծման հնարավորությունը, այլև հերքում են այն միտքը, որ որմնանկարները պարզապես եպիսկոպոս կարող էր ինքնուրույն կազմել դրանց դեկորատիվ ծրագիրը՝ համապատասխան հայկական պարկերագրության հակումներին ու ավանդույթներին³¹:

Միակ հայկական հուշարձանը, որն իրենց հեղափոխության մեջ ուշագրավ են համարում՝ Աղթամարի որմնանկարներն են: Նիշարակում են բավական հաճախ, որպեսզի ուշադրության արժանացնեն Տաթևի որմնանկարների հետ նմանության բացակայությունը եւ, ինչպես վերևում տեսանք, հայկականությունը եւ փորձ են անում այս գեղանկարը կասկածի տակ դնել՝ Թովմա Արծրունու բնագրի խեղված հղումներով:

Նրանք չեն ցանկանում հայկական անվանել որմնանկարների փայլային առանձնահատկությունը (չնայած, որ ըստ իրենց հեղափոխության՝ այն բնավ նման չէ երոպականին)՝ բնորոշելով որպես «արեւելացված»:

Անգամ Տաթևի վանքը Պեդրոսի ու Պողոսի անուններով կոչելը հարուցում է նրանց տարակուսանքը (եւ նույնիսկ կարծես որոշակի «խանդը»): Երեւի նրանք այդ առաքյալներին համարում են միայն կաթոլիկ սրբեր: Ըստ նրանց ենթադրության (չնայած անհասկանալի է, թե ինչ կապ կարող է ունենալ որմնանկարչության որոշարկման հետ)՝ Պեդրոսի ու Պողոսի պաշտամունքը եւ մատուցները բերվել են Նոմից, եւ միայն դրանով է «արդարացվում» քաճարն այդ առաքյալների անուններով օծելը: Թիերրի ամուսինները, հետո նաեւ Ս. Մանուկյանը պնդում են, թե Տաթևի քաճարը Նայաստրանում միակն է, որ հիմնվել է Պեդրոսի ու Պողոսի հիշատակին³², քանի որ, ըստ իրենց, հայկական եկեղեցիները սովորաբար օծվում էին տեղի սրբերի ու խաչի անուններով³³:

30 Ահա օրինակներ այդ բնորոշումներից՝ «примитивный христианский стиль с тенденцией к линейности», «стиль месопотамский», «раннехристианский с аршакидскими пережитками», «линейная стилизация раннехристианских византийских образов», «восточный сильно схематизированный стиль», «линейный восточный стиль» (էջ 187):

31 Այս րնդհանոր միարումնավորությունը տարածվում է ոչ միայն հայկական արվեստի վրա: Անգամ հղում անելով պատմական բնույթի աշխատանքին՝ նվիրված Բյուզանդական կայսրությունում հայերի դերին (P. Charanis, *The Armenians in the Byzantine Empire*, Lisbon, 1963), չեն կարողանում զսպել իրենց մեկնաբանությունը. «կարեւորություն, իհարկե, չափազանցված է հեղինակի կողմից»:

32 Դա խորք եւ բավական տարօրինակ մոլորություն է. ինչո՞ւ Նայաստրանում, մի երկրում, որն առաջինն ընդունեց քրիստոնեությունը որպես պետական կրոն, չպետք է մեծարեին Քրիստոսի աշակերտներին: Շատ եկեղեցիներ կանգնեցվել են ի հիշատակ բոլոր 12 առաքյալների (Առաքելոց), եւ առանձին վերցված, ասենք՝ Թադեոսին ու Բարդուղիմեոսին: Ինչ վերաբերվում է Պեդրոսին ու Պողոսին՝ նշենք թեկուզ մի քանիսը. Երեսնյան Պողոս-Պեդրոս եկեղեցին, որը գտնվում էր Աբովյան փողոցի վրա եւ ճանաչված էր նաեւ խորանի սյուների վրա պահպանված վաղմիջնադարյան որմնանկարներով (այժմ ցուցադրվում է Նայաստրանի Ազգային Պարկերասրահում), Զովունիի Զ. դարի եկեղեցին, Ը. դ. եկեղեցի Աղճոց վանքում (Պեդրոսի ու Պողոսի կանգնած, խոշոր ծավալավոր պարկերներով՝ արեւմտյան շքամուրքի կողքերին): Պեդրոսին է նվիրված նաեւ Ծիծեռնավանքը (ըստ ավանդության՝ այստեղ պահպանվել են նաեւ նրա մատուցները): Կենս Մ. Նաարայան, Ծիծեռնավանք, ՊԲՏ, 1980, թ. 2: Այս ցանկը կարելի է շարունակել:

33 Իսկ Ս. Մանուկյանը գտնում է, որ Տաթևի վանքը Պեդրոսի ու Պողոսի անուններով կոչելն ու նրանց մատուցներն այստեղ թաղելը «լրացուցիչ փաստարկ» է իր առաջարկի օգտին, թե վարպետ-ֆրանկերը

Ամեն կերպ, անգամ ակնհայտին հակառակ, նրանք փորձում են ապացուցել, որ Տաթևի որմնանկարների պատկերագրությունը, որում ընդհանրական գծեր են գրնդում Եվրոպայի գրեթե բոլոր կողմերի հուշարձանների ծագման հետ, ոչ մի կերպ չի առնչվում լոկ մեկ երկրի՝ Բյուզանդիայի արվեստի հետ (չհաշված, իհարկե, Նայասարանը):

Թ-իերրի ամուսինների՝ հուշարձանների վերլուծության մեթոդն այսպիսին է. սկզբում նրանք համեմատում են Տաթևի որմնանկարների այս կամ այն պատկերը բյուզանդական նմուշների հետ, և որպես կանոն, չգտնելով նմանություն՝ դիմում են արևմտյան հուշարձաններին և այնպեղ, ինչպես միշտ, գրնդում նմանության գծեր (ըստ մեզ՝ հաճախ ակնհայտ վիճելի): Այսպես են ընթանում պատկերագրական գուցահետևների որոնումները: Նկատ պատկերների բոլոր պահպանված դրվագները «մասնավորում» են բաղադրիչ մասերի (հագուստ, կեցվածքներ, ժեստեր, դեմքեր ու ձեռքեր) և այդ կերպ (նույնաբանաբար) փնտրվում են նրանց համար նմանօրինակներ (չգիտես ինչու, դա կոչվում է «ոճաբանական վերլուծություն»):

Արևմտաեվրոպական հուշարձանները, որոնք առաջ են քաշվում մեր որմնանկարչության հետ համեմատության մեջ դրվելու, փարբեր ծագումներ ունեն. կայրոյինգյան, օրբոնյան, իրալական, ֆրանսիական, իսպանական և անգամ անգլիական, ու պատկանում են փարբեր ժամանակների (Ժ. դ. մինչև ԺԴ. դար): Բանի որ արևմտաեվրոպական մոնումենտալ գեղանկարչության ժամանակագրության մեջ պահպանված նմուշները շատ չեն (իսկ նույն ժամանակահատվածում սրբապատկերներ կարծես թե առհասարակ չկան), հիմնականում մանրանկարներ ու եկեղեցական շքամուրթերի հարթաբանդակներ են, փոքրիկ փորագրված աշխարանքներ և միայն մասնակի դեպքերում՝ մոնումենտալ գեղանկարչական սրբապատկերություն՝ խճանկարներ ու որմնանկարներ:

Բնական է ակնկալել, որ Տաթևի և այլ որմնանկարների համեմատական վերլուծությունը պետք է սկսել դրանց դեկորատիվ ծրագրերից և միայն հետո գործը հասցնել մանրամասներին, առավել ևս, որ Տաթևի որմնանկարների ծրագիրը չափազանց հետաքրքիր ու ինքնաբերական է: Այսպեղ ունենք «Ահեղ դարասարանի» մի դրվագ, որը քրիստոնեական մոնումենտալ գեղանկարչության մեջ, ժամանակագրական առումով, ամենավաղ կարարվածն է: Ահա, թե ինչ է գրում դրա մասին Լ. Դուրնովոն. «Չլինելով պատկերագրորեն ավարտուն, ինչպես Տորչելլոյի փաճարի կամ Նովգորոդի Ներեդիցայի Ս. Փրկիչ եկեղեցու (երկուսն էլ ԺԲ. դարի) նմանօրինակ դրվագներն են, «Ահեղ դարասարանի» փաթեյան կոմպոզիցիան՝ իր մասնակի հարվածների հավաքականությամբ ու գաղափարական պարզությամբ, Ժ. դարի առաջին կեսի համար կարող է համարվել ավելի առաջադարձ: Տաթևին փարբերվող ամենամոտ հուշարձանի՝ Օրբոնցլիի Ս. Գեորգ եկեղեցու որմնանկարները, պատկերագրորեն նվազ զարգացած են»³⁴:

ծագումով Բյուզանդիայից էին (Էջ 133): Ցավոք, նա չի պարզաբանում, թե առաքյալների մատուցների ու Տաթևում իրալացի վարպետների հայրնվելու մեջ ինչ կապ է տեսնում. նրանք Տաթև էին եկել մատուցներին խոնարհվելու, թե՛ Նակոր եպիսկոպոսը գրավ, որ եթե այդ առաքյալները Նոմում գրան իրենց փառալի վախճանը, ուրեմն, նրանց անուններով կոչված եկեղեցու որմնանկարների համար ավելի լավ է երավիրել հենց այդ կողմերից: Կարծում ենք, որ նա չի մտածում, թե հենց նկարիչներն են իրենց հետ սրբերի մատուցները բերել:

34 Լ. Ա. Дурново, *нзл. աշխ.*, էջ 148. Ներկայումս Օրբոնցլիի արևմտյան պարի «Ահեղ դարասարանի»

Միանգամայն անսովոր է նաև ապսիդի որմնանկարը, այն ներառում է ոչ միայն առաքյալների, այլև մարգարեների ֆիգուրների շարքը, իսկ առաքյալների շարքում՝ ապսիդի կոնքում Նովիաննես Մկրտիչն ու Տիրամայրն են՝ աղոթողի դիրքով՝ հովանավորող ձեռքերը վեր բարձրացրած, այսինքն՝ հստակ երևում են Գեփաույան ծխական հարկանիշները, իսկ այս, ինչպես և այլ առանձնահատկություններ, բաց են թողնվել հեղազոտողների ուշադրությունից:

Մյուս կողմից՝ արևմտյան որմնանկարչության դեկորատիվ ծրագրերում (Ռեյխենաու կղզու Մյուսարայրեի (Մյունստերն) Ս. Նովիաննես՝ մոտ 800 թ. և Օբերցելլեի Ս. Գրիգոր եկեղեցիներ, Սանտ Անջելո ու Ֆորմիս եկեղեցիներ՝ երկուսն էլ ԺԱ. դար), որոնք ներգրավվել էին Տաթևի որմնանկարների հետ համեմատության համար, մեծ պեղ էին գրավում հինկարակարանյան և Նիսուսի հրաշքների պեսաքանները: Տաթևի քաճարի կողապատերի որմնանկարները գրեթե չեն պահպանվել, բայց հյուսիսային պատի զգալի մասը, որը, դարձնելով որմնանկարների մնացորդներից, զբաղեցրել էր «Ս. Ծնունդ»-ը, արդեն խոսում է այն մասին, որ կողապատերը, մեծ հավանականությամբ, հարկացված են եղել լոկ պոնական շարքի պեսաքաններին:

Ըստ էության, դեկորատիվ ծրագիրը քիչ է զբաղեցրել հեղինակներին, եթե չհաշվենք նրանց այն դիպողությունը, թե Տաթևի որմնանկարների ծրագիրը «չի համապատասխանում ժամանակակից կոստանդնուպոլսյան կանոնին», և որ բյուզանդական քաճարներում «Ահեղ դապաստանը» «ավելի հաճախ գտնվում էր նարտրեքում»³⁵: Իսկ Տաթևի հետ արևմտյան որմնանկարների նմանությունը նրանք դիտարկում են «Քրիստոսը ապսիդում և Քրիստոսը արևմտյան պատին հակադրությունների մեջ», որն, ըստ իրենց պնդման, լինելով «վաղքրիստոնեական մնացուկ» (Էջ 210, 209), «կարողինյան ծրագրի բնորոշ առանձնահատկությունն» է: Մենք չենք կամենում բանավիճել «կարողինյան ծրագրի» առանձնահատկությունների մասին, քանի որ այդ արվեստի մասնագետ չենք, բայց որքան որ մեզ է հայտնի՝ կարողինյան մոնումենտալ գեղանկարի պահպանված հուշարձանները շատ հազվագյուտ են, և հենց իրենք Թիերրինները վկայակոչում են միայն Մյուսարայրեի եկեղեցու որմնանկարները: Բայց, անկախ նման հիմնավորումից, Քրիստոսի պատկերների՝ իրենց նշած դասավորությունը քաճարի երկու հանդիպակաց պատերին³⁶, կարող էր հանդիպել ոչ միայն կարողինների մոտ: Ինչպես արևմտյան, այնպես և հայկական վաղքրիստոնեական մոնումենտալ գեղանկարչության նմուշները այնքան էլ լավ չեն պահպանվել, որպեսզի արվեն այդ աստիճան միանշանակ եզրահանգումներ: Արևելյան ապսիդի կոնքի «Քրիստոսը փառքի մեջ» կերպարը (որպեղ սա «Նարություն» կոմպոզիցիայի մաս է կազմում) սովորական էր Է. դարի հայկական որմնանկարչության համար (Արուճ, Լմբար, Կոշ), և բնական է, որ կարող

որմնանկարները թվագրում են մոտ ԺԱ. դարով. **Ս. Գ. Нессельштраус**, *Искусство раннего средневековья*, Санкт-Петербург, 2000, с. 330.

35 «Всеобщая история искусств», т. II, М., 1960, с. 220. **В. Н. Тяжело**, *Искусство средних веков в Западной и Центральной Европе*, М., 1981, с. 60. **Ս. Գ. Нессельштраус**, նշվ. աշխ., с. 250, 253.

36 Պարզ չէ՝ ինչու են Թիերրինները դա «հակադրություն» համարում, և ինչ իմաստ կարող էր ունենալ նման հակադրությունը :

էր փոխանցվել Ժ. դարի որմնանկարչությանը: Վաղ քրիստոնեական այս փաճարներից ոչ մեկում չեն պահպանվել արեւմտյան պարի որմնանկարներ, եւ դարել այն մասին, թե ինչ է պարկերված եղել ղեկորարիվ ծրագրի այդ մասում, իհարկե չենք կարող, բայց բացառել, որ այսպեղ հնարավոր է պարկերված լինել «Ահեղ դաւաստանը», կրկին ժխտել չենք կարող:

Տաթևում «Ահեղ դաւաստանը» րեղադրված էր արեւմտյան պարին (ինչն ամենաշարն էր ընդունված) եւ համապատասխանաբար՝ արեւելյան ապսիդին Քրիստոսի պարկերն էր՝ արեւմտյան պարի Քրիստոս-դաւաւորի դեմ-դիմաց:

Արեւմտյան պարին կամ գավթում «Ահեղ դաւաստանի» դիրքավորմանը րաւով որոշիչ նշանակություն՝ Թիերրինները, ինչպես մեզ թվում է, հաշվի չեն առնում, որ ղեկորարիվ ծրագիրը ենթարկվում է եկեղեցու ներքին րարածության առանձնահատկություններին. խաչագմբէթ րաճարի ինրերիները թելադրում էր րեսարանների այլ րեղաբաշխում, քան բազիլիկը: Եւ այն, որ Աղթամարի «Ահեղ դաւաստանը» գրաղեցնում է հարավային դռան վերին կոնքը, կախված է ոչ միայն պարվիրարութի կամքից, այլ՝ որ Տոբիթիմեի րաճարը խաչագմբէթ շինություն է, այն ղեպքում, երբ Տաթևը, ի ղեկ նաեւ Մյուսրայրը, գմբէթավոր բազիլիկ են:

Ամբաստանով այդ առանձնահատկությունները՝ Ն. եւ Մ. Թիերրինները Տաթևի ղեկորարիվ ծրագրի քննությունն ավարտում են այսպես. «Ինչ էլ որ այնպեղ եղած լինի՝ Տաթևի ծրագիրը չի համապատասխանում Կոստանդնուպոլսի կանոնին, ...ապսիդի Քրիստոսի եւ արեւմտյան պարի Քրիստոսի հակադրումը Էականորեն րարբերվում է իր արեւելյան ժամանակակիցներից»: Եւ սրանից արվում է հետեւյալ եզրակացությունը. կամ Տակոր եպիսկոպոսը «առաջարկեց հին քրիստոնեական բնօրինակ, եւ կամ ընդունեց արեւմտյան առաջարկները, ինչպես էլ եղած լինի՝ այդ ծրագիրը համընկնում է կարողիյան րիպին» (Էջ 210, ընդգծումը մերն է - Ն. Ա., Ի. Դ.):

Նման համոզումը առաջ է բերում մի շարք հարցեր. 1) ինչո՞ւ պէրք է հայկական որմնանկարչությունը կուրորեն հետերը կոստանդնուպոլսյան կանոնին (առավել եւս, երբ մենք Տույն Ուղղափառ Եկեղեցու հետ ունենք որոշակի դավանաբանական րարբերություններ). 2) ինչո՞ւ է հինքրիստոնեական, փոքրասիական եւ այլ դույթների օգրագործումը (նման նախադեպեր կարելի է գրնել նաեւ Տաթևի որմնանկարչության մեջ) գրանցվում արեւմտյան վարկածի «ակրիվում». չէ՞ որ դրանք կարող էին ներթափանցել առանց արեւմտյան «միջնորդության» եւ մինչ կարողիյան դարաշրջանը. 3) ինչո՞ւ Տայանկախ Եկեղեցին չէր կարող ինքնուրույն մշակել իր րաճարների որմնանկարչության ղեկորարիվ ծրագրի սեփական րարբերակը, այլ պէրք է ընդօրինակման նմուշը պարրադիր փնրերը այլ կողմերում:

«Ահեղ դաւաստանի» րեսարանը Թիերրի ամուսինների «հաղթաթղթերից» մեկն է՝ Տաթևի որմնանկարների՝ արեւմտյան ծագման իրենց ապացույցների համակարգում: Այդ րեսարանը, որն այլ պարկերագրական րիպ է, քան ընդունված էր Ժ. դարի միջնադարյան Արեւելքում (որի հասրարման համար հղում են անում հունական ձեռագրերին),

ըստ հեղինակների, մոտ է արևմտյան մի շարք որմնանկարների (հիմնականում ԺԱ. դարի, էջ 196-198):

Սակայն, Տաթևի որմնանկարների նրանց նկարագրությունը կասկածների պեղիք է տալիս. արդյոք կայի՞ն նրանց ձևերի տակ «Ահեղ դապաստանի» տեսարանի լուսանկարներ: Նրանք վերոնշյալ որմնանկարի մասին գրում են. «Այդ կոմպոզիցիան, որ համադրում է մեռելների հարությունը՝ բաժանելով արդարներին մեղավորներից, Երկրորդ գալստյան ու Ահեղ դապաստանի թեմաների համակցությունն է» (էջ 195): Բայց արդարների ու մեղավորների եւ ոչ մի բաժանում Տաթևի որմնանկարում չկա եւ չի կարող լինել, քանի որ այսպիսի դեռ չկա հենց դապաստանը. դա վերջին պահն է նրանից առաջ, երբ մեռելները դեռ նոր են դուրս գալիս իրենց դագաղներից, չկա ոչ Նեթիմասիա (թափուր աթոռ), ոչ կշռադարեւու տեսարան, ոչ երանելիներ ու դաքապարովածներ: Տաթևի «Ահեղ դապաստան» որմնանկարի պարկերագրության այդ ինքնատիպությունը հոդվածի հեղինակները նույնպես չեն նկատել:

Փոխարենը նրանց «հեղափոխությունը է թվում Տաթևի որմնանկարին բնորոշ հիմնական գծերից մեկը՝ մեռելների հարության նշանակությունը: Դա եւս թույլ է տալիս հաստատել նրանց արևմտյան պարկերագրությունը» (էջ 198): Կարիք չկա ասելու, որ մեռելների հարությունը բուն սյուժեի գլխավոր մոտիվներից մեկն է, աշխարհի վերջը պարկերոջ նկարի գլխավոր տարրը: Եւ սրա տեղադրումը «Ահեղ դապաստանի» տեսարանում ոչ այս կամ այն նկարչի քննաճանաչում էր, ոչ էլ՝ որևէ առանձին դպրոցի արտոնությունը:

Շատ այլ օրինակներում եւս հեղինակները կանխակալությունն ակնհայտ է: Բերենք դրանցից մեկը: Նկարագրելով Նյուսիսային պարի «Սուրբ Ծնունդ» տեսարանում Մանուկին լողացնելու դրվագը՝ նշում են բյուզանդական պարկերագրության մեջ այդ մոտիվի սիրված լինելը եւ անգամ ընդունում, որ Արևմուտքում այն չի ունեցել նման հաջողություն, ինչպես Արևելքում, ավելին՝ գրում են, որ «Տաթևում օգտագործված բանաձևը (այսինքն՝ երբ մանուկը դեռ չի իջեցվել ջուրը - Ն. Ա., Ի. Դ.) երբեմն հանդիպում է հայկական ձևագրերում» (էջ 207), Թիերրիները եզրափակում են փոխառված մոտիվի գնումը՝ շարակարգի համար անսպասելիորեն, բայց փոխառվածի համար սովորական եզրակացությամբ. «Մեզ համար դժվար է ճշտել, թե արդյոք Տաթևում աշխատողներն ունեին այդ թեման իրենց իսավաբարների վրա, թե՛ այն բերվել է Փոքր Ասիայից՝ Նակոր եպիսկոպոսի կամքով» (ընդգծումը մերն է - Ն. Ա., Ի. Դ., էջ 205):

Տաթևի որմնանկարների արևմտյան ծագման կատար փաստարկներից մեկն էլ, ըստ Թիերրի ամուսինների, դրա «հինավուրց տեսակերն» է, որն, իհարկե, նույնպես կասկածում են կարողինների արվեստի ավանդությունների հետ՝ մոռանալով այն մասին, որ հենց Նայաստանը պարմագրորեն սերտ կապված է եղել հին աշխարհի՝ հելլենական մշակույթի հետ, եւ այդ ավանդույթը պահպանվում էր նաև միջին դարերում: Մինչ Տաթևը հայկական մոնումենտալ գեղանկարչական նման ավանդույթի վառ օրինակն է, դարի Արուճի որմնանկարները³⁷:

37 Արուճում վառ արտահայտված են արեւելաքրիստոնեական հելլենականացող գեղանկարի ոճանկերը. հարուստ փոնային մոդելավորումը, գունագեղ նրբերանգների լայն կիրառումը, փարածական

Առավել բան անհամոզիչ են հեղինակների՝ Տաթևի որմնանկարների արևմտյան ծագումը ռճաբանական վերլուծությամբ ապացուցելու փորձերը՝ իրենց բավականին յուրօրինակ ըմբռնմամբ: Նշենք, որ հենց խորը ռճաբանական վերլուծությունն է ենթադրում լուրջ վերաբերմունք վարպետների գեղարվեստական մրաժողության առանձնահատկությունների նկատմամբ. սա շարժվելի ճշգրիտ է, բան ցանկացած պարկերագրական մանրակրկիտ ուսումնասիրություն, որը կարող է հայտնաբերել հուշարձանի պարկանելությունը այս կամ այն արվեստին: Նասկանալի է, որ նման համեմատական վերլուծությունը, որի նպատակն է հուշարձանի որոշարկումը, կարող է լիարժեք լինել միայն հայկական հուշարձաններին եւս դիմելու դեպքում, եթե հեղինակներն իրենց առջև նպատակ են դրել շուրջով ապացուցել, որ Տաթևի գեղանկարչությունը պարահատկան երևույթ է հայկական հողի վրա:

Թիերրիի «Ռճաբանական վերլուծություն» հոդվածը բաժանվում է գլուխների եւ ենթագլուխների (ասենք՝ «հագուստի զարդարման վարպետություն», «բազում ուրվագծերի զարգացումը», «գործվածքի եզրերի դեկորատիվ համակարգումը», «ժեստերի ու դիրքերի սխեման», «արագ վազքի դիրքը», «դեմքերի համակարգումը», «ձեռքերի մոդելավորում. անապոմիա», «հովիվների կոշիկները», «կահույք» եւ այլն): Արդեն իսկ ցանկից պարզ է՝ դա ոչ այնքան ռճաբանական վերլուծություն է, որքան պարկերագրական՝ միայն արդեն ոչ թե առանձին պեսարանների, այլ առանձին մանրամասների:

Մենք, բնականաբար, կանգ չենք առնի նրանց դիտարկած բոլոր օրինակների վրա, այլ կրկնորենք միայն մի քանիսը:

Այսպես՝ Թիերրիներն ուշադրություն են դարձնում «ծածկոցով փակված ձեռքերի ժեստերին, որոնք միացված են որպես աղոթքի նշան» եւ անվանում են դա «խակական կարոլինյան շաբլոն» (էջ 117): Նրանք նշում են այդ ժեստը հարություն առնողների մոտ՝ «Ահեղ դարաստանի» պեսարանում, բայց նույն ժեստն արդեն տեսել ենք ապսիդի որմնանկարի Տիրամոր պարկերում: Լ. Ա. Դուրովն նշում է, որ դա պարկերագրության հազվագյուտ պեսակ է, որը հայտնի է Մոնցայի սրվակներից մեկից (Ջ. դարավերջ - Է. դարասկիզբ), Պաղեստինից ու Խլուդովյան սաղմոսագրքի մանրանկարներից, Թ. դարի հունական նկարագրոված օրենսգրքից³⁸: Նկարավոր է, որ այս ժեստը «շաբլոն» է դարձել կարոլինյան վարպետների մոտ, թեպետ հայտնի էր նաև նրանցից առաջ, եւ նրանց հետ միաժամանակ, թե՛ Բյուզանդիայում եւ թե՛ Սուրբ երկրում: Եւ հետևաբար, դրա հայտնվելը Տաթևում բնավ պարպադիր չէ արևմտյան արվեստի հետ կապել:

Մեկ այլ դեպքում խոսում են «փնջով իրարից հեռացող սեւ գծիկների խորացում-

բնութագրությունների ընդգծված ակտիվությունը: Տե՛ս Լ. Ա. Դուրով, *Стенная живопись в Аруче (Талиш)*. «Известия» АН Арм. ССР 1, 1952. **Н. Г. Котанджян**, *Цвет в раннесредневековой живописи Армении*, Ереван, 1978. **Н. Г. Котанджян**, *Художественный язык Аручской росписи и раннесредневековые фрески Армении*. II Международный симпозиум по армянскому искусству, т. III, Ереван, 1978. **Н. Г. Котанджян**, *Фрески церкви в Аруче (667-668) как отражение античной традиции в раннехристианской живописи Армении*. «Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация», 6 (36), М., 1980:

38 Տե՛ս Լ. Ա. Դурново, նշվ. աշխ., էջ 114:

ների և ծուռամուռ մակերեսների ընդգծման հաճախակի եղանակի» մասին, «զուգահեռ գծիկների, որոնք ընդգծում են քթի ծայրը», «ակնադբյուրի ներքեից իջնող կոր գծիկների շարքերի» մասին, որոնք «ասես ընդգծում են աչքի խոռոչի սրվերասպար ուղեծիրը»: Այդ գծերն անվանում են «համակարգման «կուրիսպական» հնարք», փնտրում դրա զուգահեռները հուշարձանների լայնածավալ շրջանակում, հռոմեական կայսրության արվեստում, բյուզանդական խճանկարներում, կարոլինյան նկարիչների մոտ, Թուրանի ու Ռեյխենաուի դպրոցներում, ժամանական դարաշրջանի հարավային Ալպերում և Նյուսիսային Իտալիայում: Եւ արդյունքում հանգում այն եզրակացությանը, որ «Տաթևի ոճավորումը, որի ծագումը պահում է կարոլինյան մանրանկարների ու Ռեյխենաուի դպրոցի նկարագրողական չափազանցված ձևերի ուղղությամբ, մոտենում է արևմտյան պատարիկայի այդ պարզեցված ձևերին»: Հայտարարելով, որ այդ «բնորոշ մանրամասները գրվում ենք միայն Արևմուտքում»՝ նրանք այդ փոխնիկական հնարքների մեջ փնտրում են Տաթևի որմնանկարչության ծագման ևս մի վկայություն (Էջ 223-226):

«Դեմքի (ու ձեռքերի) սրվերասպարումները նշված են մի շարք գծիկ-ուրվագծերով», - նրանց երևից կրկնում է Ս. Մանուկյանը և բերում ևս մի քանի օրինակ՝ հաստատելով «Տաթևի որմնանկարների նմանությունը կարոլինյան գեղանկարչական արվեստի ժառանգության և Է.-ԺԱ. դդ. Նյուսիսային Իտալիայի հուշարձանների հետ» (Էջ 135):

Նեղինակներին, սակայն, նման եզրահանգումների կարող էր բերել միայն անբավարար ծանոթությունը «a fresco»-ի վարպետության առանձնահատկությունների հետ: Բանն այն է, որ որմնային գեղանկարչական աշխատանքները, ժամանակի սղության պարճառով, միշտ էլ ենթադրում են վարպետների մի ողջ խմբի մասնակցություն, որովհետև պարբ է հասցնեն ավարտել աշխատանքը, քանի դեռ կրային հիմնաքերը չի կորցրել անհրաժեշտ խոնավությունը: Այդ պարճառով վարպետների պարպականությունները հստակ բաժանված էին: Նախնական գծանկարն անում էր գլխավոր նկարիչներից մեկը և իր օգնականների համար նշաններ դնում, որպեսզի չսխալվեն «մոդելավորող կիսապոմների ընթացության մեջ»: Տվյալ դեպքում դրանք փոխնիկական կողմնորոշիչներ էին, որոնցով նշվում էին ամենավաղ լուսարձակող հարթությունները: Հասկանալի է, որ ավարտում վիճակում այդ գծիկ-նրբագծիկներն ամբողջությամբ թաքնվում էին թեթևակի ուռածություն ունեցող ներկի շերտով, իսկ երբ գրկվում են վերջինից, մերկանում են: Տաթևի մասին հոդվածների հեղինակներն անհա այս աշխատանքային փոխնիկական հնարքները սխալմամբ ընդունեցին որպես ոճաբանական հայտանիշ:

Ինչպես փնտրում ենք, նրանց փաստարկները ոչ միայն համոզիչ չեն, այլ երբեմն հիմնված են խիստ երեքուն «հիմքի» վրա:

Թիերրինները՝ Տաթևի որմնանկարների անձնափայտին վերաբերող փարօրինակ ուսումնասիրություն են կատարել: Նրանք գրում են. «Աչքերի ուրվագիծը Տաթևում նույնպես յուրահատուկ է, ավելի քիչ են դուրս բնկած, քան զանազան հերկարոլինյան ոճերում, զգալի երկարացված են և հենց դրանով «արևելացված» (»)», շար նման են սալորի՝ թեթևակի փափակացված ու երկարացված: Մի խոսքով՝ Տաթևի աչքը մեզ թվում է ավելի «ռոմանական», քան «լոմբարդական» (Էջ 227): Իսկ պարամոր դեմքին նրանք

նշում են «մեկամաղձուր արտահայտություն», որը նրանց հիշողության մեջ արթնացնում է Վինցեսարիի դպրոցի Ժ. դարավերջից - ԺԱ. դարասկզբի կերպարները (Էջ 226): Բոլոր այս դարադրությունները, երկար նկարագրությունները, արվեստաբանական բնագրերի համար քարօրինակ համեմատությունները մրգերի հեյա ու նմանօրինակների որոնումը Տաթևից բավական հեռու գրավող երոպական երկրներում՝ պեղք չէին լինի, եթե Թ-իեր-րիներն ուշադրություն դարձնեին թեկուզ ժամանակակից հայերի դիմագծերին՝ աչքերի երկարացված ձեւին ու դեմքին բնորոշ թախծուր (կթե կուզեք՝ «մեկամաղձուր» արտահայտությամբ: Եւ այդ ժամանակ կարելի կլիներ բավարարվել եւ առանց փակագծերի «արևելացված», եւ առանց դրանից հեկո եղած հարցական նշանի:

Բերենք ռճաբանական վերլուծության եւս մի քանի օրինակ՝ արդեն Ս. Մանուկյանի հոդվածից: Այսպես՝ նա կարծում է, որ «Տաթևի որմնանկարների առանձնահատկությունը մարմինների քարքեր մասշտաբներն են... աղախինը կրկնակի մեծ է հովվից»: Իսկ «Ահեղ դարասպանի» «հրեշտակների երեքմեքրանոց պարկերները մեծությամբ մի քանի անգամ գերազանցում են հարություն առնողների մարմիններին»: Այդ «հակադրական համադրության» գուգահեռը նա գրում է միայն Մյունսպերի որմնանկարներում (Էջ 134-135):

Ինչպես հայրնի է, մարմինների բազմամասշտաբությունը, առհասարակ, միջնադարյան արվեստի գեղարվեստական լեզվին եւ ոչ թե առանձին հուշարձաններին բնորոշ յուրահատկություն էր: Մա բացարկվում է նախ եւ առաջ նվիրապետությամբ, որը կար պարկերվող քարքեր անհատների, գործող անձանց նկարմամբ, բայց հաճախ բազմամասշտաբությունը թերադրվում էր նաեւ գուր գեղարվեստական, կոմպոզիցիոն խնդիրներից ելնելով:

Միջնադարյան արվեստում ուղղակի չկար մարմինների համաչափություն պահանջող հեռանկար, քարածաժամանակային միասնություն: Այդ իսկ պարճառով անսովոր ոչինչ չկա, որ «Ահեղ դարասպանի» հրեշտակները չափերով գգալի անցնում են հարություն առնողներից, իսկ հովիվները, չնայած որմնանկարում քեղավորված են Սողոմեի կողքին, բայց ըստ նկարչի, դեռ գրնվում են իրենց հուրերի հեյա՝ դաշքում, որքեղ եւ սքանում են ավերիսը՝ իրենց գլխավերեում ճախրող հրեշտակներից:

Նաճախ ինքն իրեն հակասում է. «Նանգսություն ու խաղաղություն է բուրում Տաթևի կերպարներից», - գրում է նա, իսկ քիչ ներքեւ՝ նույն էջի վրա կարդում ենք. «կերպարների անհանգսությունն ու հուզվածությունը արտահայտված են ձեռքերի բարդ շարժումներով» (Էջ 136): Դամ՝ «Տաթևի որմնանկարների վաք վիճակի պարճառով դժվար է դարել գունեղության մասին», որը չի խանգարում շարունակել. «Նամենայն դեպս, հիմնական գույների ընքությունը... ունի նմանություններ Բրեշիայի, Օկսերայի, Տրիքայի, Մյունսպերայի, Գալլիանոյի, Սան-Կլեմենքի որմնանկարներում»:

Եթե հիմնվենք Ս. Մանուկյանի՝ Տաթևի որմնանկարներին քված բնութագրությունների վրա, ապա պեղք է եգրակացնենք, որ Ժ. դարում այսքեղ աշխարել են վարպետներ, որոնք 5-6 դարով առաջ էին անցել իրենց ժամանակից: Պարգվում է, որ նրանք արդեն քիրապետում էին լուսուսքվերին (Էջ 135. ինչպես հայրնի է, ի հայք է եկել Վե-

բաժնեդրի շրջանում եւ անգամ ֆայնանսային դիմանկարում չկա): Այդ վարպետները զգում են «կառուցվածքի զանգվածայնությունը, նրա ծավալը»: Բայց, ինչպես գիտենք, միջնադարյան արվեստը հարթ է՝ ըստ որոշարկման, ինչպես նաեւ դեռ չգիտենք «բարդ հեռանկարային դիմանկյան» մասին (էջ 133):

Եւ առհասարակ, այդ հոգվածում Տաթևի ներկայանում է որպես փարօրինակ մի հուշարձան:

Պարզ չէ, թե այսպեղ որմնանկարների վրա աշխատելու համար ինչ վարպետներ էին հավաքվել, քանիսն էին, եւ ինչպես էր նրանց մեջ բաշխվում աշխատանքը, քանի որ հոգվածի հեղինակին մի դեմք հիշեցնում է Է. դարի հունական հուշարձանի (Կիպրոսի Անգելոսիսպայի Պանագեայի եկեղեցի) հրեշտակապետի դեմքը, նույնի ուրբը՝ «Ռավեննայի, Կիպրոսի, Սալոնիկի ավելի վաղ հուշարձանները», հարություն առած կանանց ու սպասուհիների դեմքերը «կարելի է տեսնել Բրեշիայում, Տրիբուն, Թուրանի դպրոցում ու Կարլ ճաղարի նկարիչների մոտ», իսկ «դեմքերի յուրահատուկ կոնստրուկտիվությունն սրիպում է հիշել Գալլիանոյի որմնանկարները»:

Յավոք, հոգվածի հեղինակը շատ ավելի քիչ հեղափոխություն ու իրազեկչական աշխատանք է ցուցաբերել հայկական մոնումենտալ գեղանկարչության, նրա պարմության եւ վարպետության նկատմամբ: Պահի փակ ներված արտահայտությունները, ասենք՝ «որմնանկարները պարզապես չէին հայկական փառարի համար», «հայկական որմնանկարների փոխանակում էր որոշողը դրանց երկարակեցության» (էջ 136), կամ՝ մեղավորը հիմնականում բարակ շերտն է, որն ասես քաշված է հարթ մշակված քարերի մակերեսին, արտացոլում են հին, ԺԹ. դարից եկող սխալական պարկերացումները, որոնք Ի. դարի գիտնականները, այդ թվում նաեւ՝ այնպիսի նշանավորներ, ինչպիսիք են Լ. Ա. Դուրնովն ու Ս. Տեր-Ներսեսյանը, վաղուց հերքել են: Գրական աղբյուրներն ու պահպանված նմուշները մեր օրերում նույնպես հայտնի են: Այդ իսկ պարզապես, հազիվ թե արժե քննարկել, թե ինչ նշանակություն է ունեցել մոնումենտալ գեղանկարչությունը միջնադարյան Նայաստանում եւ ինչպես էր դրան վերաբերվում Նայ Եկեղեցին: Ինչ վերաբերում է հիմնականին՝ այն իսկապես քաշվում էր բարակ շերտով, եւ դա մտածված, նպատակահարմար ու լավ մշակված եղանակ էր. քարի մակերեսին հասարակական կառուցվածք, եւ մենք մեկ անգամ չէ, որ գրել ենք այդ մասին: Բայց այն, որ հայկական եկեղեցիների ներքին պատերը հղկվում, հարթեցվում էին՝ ուղղակի հորինված է, եւ դրանում համոզվելու համար բավական է միայն նայել:

Եւ այսպես, Տաթևի որմնանկարների արևմտյան ծագման օգտին համոզիչ փաստեր այդ երկու հոգվածներում մենք չգտանք: Թվում է, թե հեղինակներն իրենք էլ միանգամայն վստահ չեն սեփական եզրակացություններում. ինչպե՞ս կարելի է բացատրել Ն. եւ Մ. Թերթրիների հոգվածը եզրափակող մասի հետևյալ պարբերությունը. «Այս զարդանկարումներն առանձին վերցրած Տաթևի գեղանկարչության յուրօրինակությունը երբեմն դարձնում են դժվար սահմանելի. որոշ մասնիկներ չունեն իրենց ավելի վաղ համարժեքները, եւ դա կասկածի փակ է դնում նրանց ճշգրիտ ծագումը: Իսկապես, Ժ.

դարում արևելաքրիստոնեական և լատինական արվեստներն ընհանուր շապ բան ունենին» (Էջ 223):

Մենք ծանոթացանք Տաթևի որմնանկարների մասին «արևմտյան քրեականություն»։ Իսկ այժմ դիտարկենք դրանք հայ արվեստի պատմաբանների աչքերով։ Եւ սկսենք հենց այն վաղ պալոմոթությունից, որ թողնում է այդ որմնանկարն անգամ իր կիսաքանդ վիճակում։ Տոնական պայծառ զգացողություն են ստեղծում իշխող կապույտի գունդանգները՝ համադրված վառ կանաչ երանգներով, որոնց լրացնում են դեղինը, կարմիրը և նույնիսկ սպիտակը։ Ընդ որում, գերիշխողը կապույտն է՝ շնորհիվ կապտաերկնագույն խոշոր հատվածների։ Սա առավել ակնհայտ էր երևում որմնանկարի մաքրման աշխատանքներից անմիջապես հետո, երբ առաջին անգամ կատարվեց 70-ականների կեսերին, և պարզ դարձավ, որ մի ամբողջ հազարամյակ ներկերը չեն կորցրել իրենց ուժն ու հնչողությունը։ Այսպես իրենց կիրառումն են գրել գրեթե բոլոր գունավոր պիգմենտները, որոնք օգտագործվել են միջնադարյան հայկական մյուս որմնանկարներում և դրանք քրեական, հայկական պիգմենտներ են։

Այդ երանգավորմանը նման ոչինչ չկա արևմտյան որմնանկարչության մեջ, որոնք ընկրել էին (հիմնականում) պատկերագրական գույառնների համար) վերը քննարկված հողվածների հեղինակները։ Ո՛չ Մյուսաբյանում, ո՛չ Օկսերբեում, ո՛չ Ռեյխենաում, ո՛չ էլ Ֆորմիսի Սան Անջելոում, որոնց ավելի բնորոշ է գույների ընդհանուր շագանակաօքրայի և կապտամոխրագույնի, շագանակագույնի, կապտականաչների մուգ գամման։ Եւ ինդիքը, իհարկե, ոչ միայն, և անգամ ոչ այդքան պիգմենտների մեջ է, որքան այլ գեղարվեստական ավանդույթների։

Իր գունաշարով Տաթևի որմնանկարն ուներ փայլիկ արևելյան բնույթ։ Պատկերները ծածկված էին լոկալ գույնով, որի վրա արված էր գծանկարը։ Միաժամանակ մարմինները քարքերվում էին նուրբ համաչափությամբ, իսկ ծալքերի լուծումները մոտ էին անփայլ շրջանին։ Ստեղծվում էր պալոմոթություն, որ որմնանկարի վարպետը նախապատրաստվել էր բյուզանդական ավանդույթներով, և դրա հետ մեկտեղ ուներ բնությունից ստացված գույն արևելյան հակում՝ գծայնության, գրաֆիկական սրության հանդեպ։

Ներառքբիր է Տաթևի գեղանկարչության համեմատությունը վաղմիջնադարյան հայկական որմնանկարչության հետ։ Արածի որմնանկարները դրա կողքին թվում են առավել հեղինակալից։ Տաթևը միջնադարյան ոճի հաջորդ փուլն է, իսկ առաջին հերթին՝ նախնաջր անփայլ զգայապաշտությունից։ Լմբափի որմնանկարների հետ համեմատելիս քրեական ենք նաև քարքերությունը։ Տաթևի որմնանկարներում զգալիորեն քիչ է ընդգծված արևելյան, «ժողովրդական» շեշտը, դրանց գունային կառույցի բնույթը չունի այնպիսի ընդգծված հարաբերակցություն, ինչպես քրեական ենք Լմբափում։

Այդ երկու գեղարվեստական ավանդույթների համադրությունը, այն է՝ արևելյան արվեստի ավանդությունն ու առանձնահատկությունները, որոնք բխում են ուշ հեղինակական արվեստից, ձեռավորեցին Տաթևի որմնանկարի յուրօրինակությունն ու ինքնատիպությունը։

Տաթևի որմնանկարի գծային սկզբնավորման արտահայտչականությունը կապ-

ված է ոչ միայն արևելաքրիստոնեական գեղանկարչական ավանդության, այլև պարկերների մեկնաբանության պայմանականությունների ուժեղացման հետ, որոնք բնորոշ են հեղափոխության շրջանի բյուզանդական կողմնորոշում ունեցող երկրների արվեստին: Դա այն շրջանն էր, երբ վերջնականապես կայացավ ուշ միջնադարի գեղանկարչական համակարգը՝ իրեն բնորոշ բոլոր գծերով՝ գերծ լուսաօղային հսկայական ձևերով, ձևերի փոխանցման մոդելավորումից, երևույթների՝ լույսի ակտիվացմամբ, գծերի ու ընդհանուր դեկորատիվ արտահայտչականության ուժեղացմամբ:

Տաթևի որմնանկարներում հայ վարպետների հեղինակության օգտին է խոսում մի կարևոր փաստ՝ երբ հիմնադրվել է հայկական գեղանկարչական հիմնադրամի յուրահատկությունների մասին: Տաթևում պահպանվում են ճիշտ նույն բարակ, երկբաշ հիմնադրամի (5 - 8 մմ հաստությամբ), որը բազմապիսի է է. դարի հայկական որմնանկարներից: Եթե անգամ ենթադրենք, որ «Փրանկ» նկարիչներ են եղել Նայասպան, օգտագործել տեղական գունանյութերը, ապա դժվար կլինի պարկերացնել, որ նրանք նաև յուրացրել են հայկական որմնանկարի հիմնադրամի հնարները (սա էս դժվար է համաձայնեցվում Թիերիի այն պնդումների հետ, թե հայերը կորցրել են իրենց գեղարվեստական ավանդույթները: Ստացվում է՝ հրավիրված վարպետների կարգավիճակով ժամանելով Նայասպան՝ նրանք հայրնվեցին աշակերտի կարգավիճակում. իսկ ո՞ւմ մոտ):

Եւ սա դեռ ամենը չէ. նրանք ոչ միայն օգտագործում էին մեր գունանյութերը, սովորում էին պարպասել հայկական յուրահատկությամբ հիմնադրամի, այլև հետո սկսեցին իրենց փափաժներին փայլ հայկական դեմքերին բնորոշ գծեր: Իսկ սա արդեն միանգամայն անհավանական է:

Նայսպի է, որ նկարիչները միշտ, նույնիսկ ոչ հոժարակամ, իրենց պարկերած մարդկանց օժտում են իրենց ազգային դիմագծերով, իրենց ազգային տեսակի յուրահատկություններով: Միջնադարյան արվեստում այդ առանձնահատկությունը, կապված կանոնականության հետ, ավելի բնորոշված էր: Յուրաքանչյուր քրիստոնեական երկրի նկարիչ, բնավ չհոգալով «հնագիտական ճշգրտության» մասին, Սուրբ Գրքի գործող անձանց դարձնում էր իր ազգակիցը: Այսպես՝ բյուզանդական Տիրամայրը նման չէ իտալականին, գերմանական Նիսիսը նման չէ ղարաբաղյանին եւ այլն:

Եւ վերջապես, որմնանկարների վրա հայկական գրություններն արված են գեղանկարչի վստահ ձեռքով, որոնք իրենց հերթին հաստատում են այսպիսի հայ վարպետների աշխատանքը եւ լրացուցիչ վկայությունն են այն բանի, որ ոչ մի այլերկրային ներկայություն Տաթևի որմնանկարների ստեղծման ժամանակ չի եղել:

Թիերիի ամուսիններն իրենց հողավաճ ավարտում են հետևյալ կերպ. «Ինչ վերաբերում է այն հանգամանքին, որ որոշեց այս համեմատ նկարիչների «հեղինակավոր պարկերի» բնորոշությունը, բացառելու ցանկացած փորձ կլինի երևակայության ոլորտից»: Սրա հետ դժվար է չհամաձայնել:

Մեզ թվում է՝ հենց այդ ոլորտից են նաև այն երկու հողավաճները, որոնք նվիրված են Տաթևի որմնանկարների «արևմտյան բնույթին» պարկանելուն:

Վերադառնանք հուշարձանի ճակատագրին:

Տգիքությունը եւ հոգաբարձության բացարձակ բացակայությունն ազգային գեղարվեստական ժառանգության նկատմամբ զրկեց մեզ միջնադարյան հայկական մոնումենտալ գեղանկարչության հրաշալի հուշարձաններից՝ Տաթևի որմնանկարներից: Ուզում ենք հուսալ, որ նույն ճակատագրին չեն արժանանա մեր մյուս որմնանկարները, մանավանդ, երբ վերջերս հաղորդվեց, թե Մշակույթի նախարարությունը նախաձեռնել է Քոբայրիի, Ախթալայի, Կիրանցի որմնանկարների վերանորոգման աշխատանքներում ներգրավել վրացի մասնագետներին: Իհարկե, եթե չունենք մասնագետներ, պետք է փնտրենք այլ վայրերում, բայց նրանք պետք է լինեն բարձրորակ մասնագետներ եւ այն երկրներից, որտեղ այդ գործը գրավել ու գրավում է մասնագիտական բարձր մակարդակի վրա: Չլինի այնպես, որ սեփական միջոցների «խնայողության» պարծառով, մի կողմից՝ զրկվենք դեռ պահպանված այդ որմնանկարներից, իսկ մյուս կողմից՝ ընկնենք փրոյաքցիների օրը, որոնք փխրահոջակ ձին ներս առան իրենց քաղաք, քանզի մեր թվարկած որմնանկարները հենց այն են, ինչը շատ կուզեին «սեփականաշնորհել» մեր հյուսիսային հարեւանները:

Ինչ վերաբերում է Տաթևին, որը ճապանուղու կառուցումից հետո դարձավ գրոսաշրջության կարեւոր վայրերից մեկը, առաջարկեցինք ոչնչացված որմնանկարների փնտրում փակցնել դրանց պոստերները: Այդ պոստերների պատրաստման համար նյութերը կան. դրանք Լ. Ա. Դուրովոյի՝ անցյալ դարի 50-ականներին փաթեյան գիպարշավների ժամանակ արած որմնանկարների վերականգնումներն են եւ լուսանկարները, ինչպես նաեւ Ն. Գ. Քոթանջյանի՝ 70-80-ականներին արած լուսանկարներն ու գունավոր սլայդները, որոնք պահպանվում են նրա արխիվում:

Մտածում ենք՝ սա միակ արժանի վերաբերմունքը կլինեք որմնանկարչական կորսված հուշարձանի հանդեպ, ինչը միաժամանակ Տաթևը կդարձնեք առավել գրավիչ մեր երկրով ու մշակույթով հեղաբերվողների համար: