

---

---

ԱԳՈՒԼԻՍԻ Ս. ԹՈՎՄԱ ՏԱՃԱՐԸ. ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆԸ,  
ՀԱՐԹԱՔԱՆԴԱԿՆԵՐԸ ԵՎ ՈՐՄՆԱՆԿԱՐՆԵՐԸ \*

ԱՎԵՏԻՍ ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ

Բանալի բառեր՝ Նախիջևան, Ագուլիս, Ս. Թովմա վանք, Ս. Թովմա տաճար, հայ ճարտարապետություն, քանդակագործություն, որմնանկարչություն, Խաչատուր վարդապետ, Հովհաննես վարդապետ, Պետրոս, Պողոս և Թովմա առաքյալներ, Նաղաշ Հովնաթան, Մեղրիի Փոքր թաղի Ս. Հովհաննես Մկրտիչ եկեղեցի:

Նախաբան

Հայաստանի պատմական Գողթն գավառի (ներկայիս Ադրբեջանի Հանրապետության կազմում գտնվող Նախիջևանի Բնքնավար Հանրապետության Օրդուբադի շրջան) սիրտը հանդիսացող Ագուլիս քաղաքի հյուսիսարևելյան հատվածում՝ «վանքի թաղում» էր գտնվում հռչակավոր Ս. Թովմա առաքյալի վանքը (Ագուլեաց վանք): Ըստ պատմիչ Ստեփանոս Օրբելյանի՝ վանքը հիմնադրել է Բարդուղիմեոս առաքյալը I դարի կեսերին<sup>1</sup>: Գողթնը թողնելուց առաջ Բարդուղիմեոսը եպիսկոպոս է ձեռնադրում իր աշակերտներից մեկին՝ Կուսնիին, որով էլ սկզբնավորվում է Գողթնի եպիսկոպոսությունը<sup>2</sup> և 305 թ. հաստատվում Գրիգոր Լուսավորչի

---

\* Ներկայացվել է 14. VIII. 2020 թ.: ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի կերպարվեստի բաժնի ասպիրանտ: Հոդվածը տպագրության է երաշխավորել գիտական ղեկավար, արվ. դոկտոր Բ. Դրամբյանը (17. VIII. 2020 թ.): Ընդունվել է տպագրության 08. IX. 2020 թ.:

<sup>1</sup> Ստեփանոս Օրբելյան. Սյունիքի պատմություն, Երևան, 1986, էջ 77, տե՛ս նաև Թովմա Ագուլեցի. Պատմություն Թովմայի առաքելոյն, Կ. Պոլիս, 1734, էջ 59–61:

<sup>2</sup> Վանքը որոշ ընդմիջումներով եպիսկոպոսանիստ է եղել ընդհուպ մինչև XIX դ. կեսերը, և Գողթնի առաջնորդներն էլ միաժամանակ եղել են վանքի վանահայրեր [նրանց ցանկը տե՛ս Յովհաննէս եպիսկոպոս Շահիսաթունեանց. Ստորագրութիւն Կաթողիկէ Էջմիածնի եւ հինգ գաւառացն Արարատայ, հ. երկրորդ, Ս. Էջմիածին, 1842, էջ 328–329, Ղ. Մ. Ալիշան. Միսական, Վենետիկ–Ս. Ղազար, 1893, էջ 312–313, Ե. Լալայեան. Նախիջևանի գաւառ, Ա մասն, Գողթն կամ Օրդուբադի ոստիկանական շրջան (այսուհետ՝ Նախիջևանի գաւառ).– «Ազգագրական հանդէս», (Թիֆլիս) գիրք XI, 1904, էջ 269–270, Հ. Ոսկեան. Վասպուրական-Վանի վանքերը, Բ մաս, Վիեննա, 1942, էջ 687–723]:

կողմից<sup>3</sup>: Սկսած ամենաուշը XIV դարից՝ վանքը հայտնի է նաև որպես գրչության կենտրոն<sup>4</sup>: Ճարտարապետական առումով համալիրն իր վերջնական տեսքին է եկել XVII դ. ընթացքում. թե ի՞նչ կառույցներ են եղել այստեղ մինչ այդ, որն է տեղեկություն չի պահպանվել<sup>5</sup>:

Թերևս XVI դ. Հայաստանի քաղաքական և սոցիալ-տնտեսական վիճակով պայմանավորված՝ XVII դ. սկզբի դրությամբ վանքը գտնվում էր անմխիթար վիճակում: 1632 թ. Մովսես Գ Տաթևացի կաթողիկոսը Գողթնի հոգևոր առաջնորդ է նշանակում իր աշակերտ Խաչատուր վարդապետին, որի ջանքերի շնորհիվ վանքն իսկական վերածնունդ է ապրում: Նշանակման առաջին իսկ տարուց՝ Խաչատուրը վանքում ձեռնարկում է շինարարական բոլոր աշխատանքներ. 1632–1634 թթ. կառուցվում կամ վերակառուցվում են պարիսպներն ու դրանց կից վանական և տնտեսական շինությունները, իսկ 1634 թ. հին եկեղեցու տեղում՝ սկսվում է «բարձրաբերձ

<sup>3</sup> Այդպես է արձանագրված եղել Ս. Թովմա տաճարի արևմտյան շքամուտքի բարավորին (տե՛ս Ա. Այվազեան. Նախիջևանի վիմագրական ժառանգությունը, հ. Բ, Ագուլիս, Անթիլիաս, 2005, էջ 65):

<sup>4</sup> Ձեռագրերից հիշատակելի է հատկապես 1375 թ. գրված «Նարեկը» [Ժողովածոյ, Մաշտոցյան Մատենադարան (այսուհետ՝ ՄՄ), Հ<sup>ր</sup> 1571 ձեռ.], որը, բացի վանքի մասին իր կարևոր հիշատակարանից, նաև այստեղ գրված և մեզ հասած ձեռագրերից հնագույնն է (ԺԴ դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, կազմ.՝ Լ. Խաչիկյան, Երևան, 1950, էջ 516–517, Մայր ցուցակ հայերեն ձեռագրաց Մաշտոցի անուան Մատենադարանի, հ. Ե, կազմ.՝ Օ. Եզանեան, Երևան, 2009, էջ 511–516, տե՛ս նաև Ղ. Մ. Ալիշան. նշվ. աշխ., էջ 326, Մե ս ր ո Վ ր ա ր ք ե պ ի ս կ ո պ ո ս Ս մ ր ա տ ե ա ն ց. Նկարագիր Սուրբ Կարապետի վանից Երնջակայ եւ շրջակայից նորա, Տիփլիս, 1904, էջ 179):

<sup>5</sup> Վանքի՝ մինչև XVII դարի պատմության ուսումնասիրման համար կարևոր աղբյուր են ձեռագրերի հիշատակարանները: Այդ շրջանից, վերոնշյալ «Նարեկից» բացի, հիշատակելի են ՄՄ, Հ<sup>ր</sup> 6846 (XV դար), Հ<sup>ր</sup> 6450 (1443 թ.), Հ<sup>ր</sup> 6819 (1504 թ.), Հ<sup>ր</sup> 1693 (ժողովածուն XVII դարի է, սակայն ունի 1434 թ. պատառիկ-պահպանակ և 1564 թ. հիշատակարան, որտեղ երկուսում էլ հիշատակվում է վանքի մասին) ձեռագրերը, Թյուքինգենի համալսարանի (Գերմանիա) Հ<sup>ր</sup> 70 հայերեն ձեռագիրը (1432 թ.), Թավրիզի 1447 թ. «Տոնական»-ը, Հայր Ղևոնդ Ալիշանի վկայաբերած 1436 թ. «Թեոդորոսի զաւրավարի պատմութիւն»-ը և Մեսրոպ Մաքսուդյանի ցուցակի 1358 թ. Հ<sup>ր</sup> 18 ձեռագիրը, որոնք, սակայն, լավագույն դեպքում ընդամենը վանահայրերի կամ վանքի այլ հոգևորականների մասին որոշակի տեղեկություններ են հաղորդում:

<sup>6</sup> Ֆրանսիացի ճանապարհորդ Ժան Բատիստ Տավերնիեն, որը 1632–1633 թթ. Հայաստան կատարած իր ուղևորության ժամանակ այցելել է նաև Ագուլիս, «գեղեցիկ եկեղեցի» ասելով, ամենայն հավանականությամբ, հենց այս հին՝ մինչխաչատուրյան շրջանի եկեղեցին է նկատի ունեցել (J. B. Tavernier. Les six voyages en Turquie, en Perse et aux Indes, premiere partie. Paris, 1676, p. 42, տե՛ս նաև Ա. Հովհաննիսյան. Չաքարիա Ագուլեցին և իր ժամանակը, Երևան, 2017, էջ 36–37):

կամարակապ և գլխաթափ» նոր եկեղեցու շինարարությունը, որն ավարտվում է 1636 թ.<sup>7</sup>: Հովհաննես արք. Շահխաթունյանցի ենթադրությամբ (նրա հետ համակարծիք է նաև Ալիշանը)՝ Խաչատուրի կառուցած եկեղեցին վնասվել է 1679 թ. երկրաշարժից<sup>8</sup>: Դարձյալ անհրաժեշտություն է առաջանում նոր եկեղեցի կառուցել, ինչն էլ ձեռնարկվում և իրականացվում է Հովհաննես վարդապետի վանահայրության օրոք՝ 1694–1695 թթ.<sup>9</sup>, որով էլ, ընդհանուր առմամբ, ավարտվում է վանքի կառուցապատումը:

### Ճարտարապետությունը

Այդպիսով, 1690-ական թվականների վերջին վանքն իրենից ներկայացնում էր մի պատկառելի համալիր՝ ընդարձակ բակով, այն պարփակող ուղղանկյուն հատակագծով և վեց աշտարակներով (չորսը՝ անկյունային հատվածներում, երկուսը՝ հարավային ու հյուսիսային պարսպապատերի միջնամասերում) պարիսպներով, վերջիններին կից կառուցված միաբանական շինություններով և բակի ճիշտ կենտրոնում վեր խոյացող տաճարով<sup>10</sup>: Պարիսպներն ունեցել են երեք մուտք՝ արևմտյան (գլխավոր), հյուսիսային

<sup>7</sup> Խաչատուրի ձեռնարկած շինարարական աշխատանքների մասին կարևոր աղբյուրներ են 1636 թ. գրված Շարակնոցի (պահվել է վանքի գրապահոցում, ներկայիս վայրն անհայտ է), 1637–1638 թթ. գրված «Գրիգորի Տաթևացույ գիրք հարցմանց»-ի (ՄՄ, Հ<sup>որ</sup> 8205 ձեռ.) և 1660 թ. գրված Աստվածաշնչի (ՄՄ, Հ<sup>որ</sup> 201 ձեռ.) հիշատակարանները (Հայերեն ձեռագրերի ԺԷ դարի հիշատակարաններ, հ. Բ, կազմ.՝ Վ. Հակոբյան, Ա. Հովհաննիսյան, Երևան, 1978, էջ 836–843, 860, հ. Գ, կազմ.՝ Վ. Հակոբյան, Երևան, 1984, էջ 920–926: Տե՛ս նաև Յո՜վ հ ա ն ն է ս ե պ ի ս կ ո պ ո ս Շ ա հ խ ա թ ու լ ն ե ա ն ց. նշվ. աշխ., էջ 325–327, Ղ. Մ. Ալիշան. նշվ. աշխ., էջ 326–327, Ն. Վ. Ալիսնեան. Մովսէս Գ. Տաթևացի հայոց կաթողիկոսն եւ իր ժամանակը, Վիեննա, 1936, էջ 215–217, Հ. Ուկեան. նշվ. աշխ., էջ 696–706):

<sup>8</sup> Յո՜վ հ ա ն ն է ս ե պ ի ս կ ո պ ո ս Շ ա հ խ ա թ ու լ ն ե ա ն ց. նշվ. աշխ., էջ 326, Ղ. Մ. Ալիշան. նշվ. աշխ., էջ 327:

<sup>9</sup> Տաճարի շինարարության հսկայածավալ գործն իրականացվել է շուրջ 80 ագուլեցիների, ցղնեցիների, ռամիսցիների, փառակեցիների, տրունիսցիների և բիստեցիների մեկենասությամբ ու օժանդակությամբ, որոնց անունները փորագրված են եղել տաճարի արևմտյան պատի հյուսիսային կողմում (Ա. Այվազեան. Նախիջևանի վիմագրական ժառանգությունը, հ. Բ, էջ 66–68):

<sup>10</sup> Տաճարի և վանքի մյուս շինությունների ճարտարապետության մասին տե՛ս А. Туманов. Монастырь Св. Фомы. – Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа. Тифлис, 1892, вып. XIII, отд. I, с. 150–152; Ե. Լալայեան. Նախիջևանի գաւառ, էջ 306–311, Ա. Այվազյան. Նախիջևանի պատմաճարտարապետական հուշարձանները, Երևան, 1978, էջ 11–13, նո՜ւյնի՝ Ագուլիսի ճարտարապետական հուշարձանները. – ՀԽՍՀ ԳԱ «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 1978, № 2, էջ 72–77, նո՜ւյնի՝ Ագուլիս, Երևան, 1984, էջ 26–33, նո՜ւյնի՝ Նախիջևանի կոթողային հուշարձաններն ու պատկերաքան-

և հարավային կողմերում: Բակի արևելյան կողմում գտնվում էր աղբյուրը: Միաբանական շինությունների կազմում, ի թիվս վանական խցերի, սեղանատան և այլ սենյակների, հիշատակվում է նաև նախկին կռատունը, որն ըստ Ե. Լալայանի՝ եղել է վանքի արևելյան կողմում, իսկ Ա. Այվազյանի՝ հյուսիսային<sup>11</sup>: XVIII–XIX դդ. վանական համալիրը չնչին փոփոխություններ է կրել<sup>12</sup> և հիմնականում այս տեսքով էլ հասել է մինչև 1990-ական թվականներին հիմնահատակ ավիրվելը:

Ճարտարապետական հորինվածքի առումով Ս. Թովմա տաճարն (նկ. 1) իրենից ներկայացնում էր գմբեթավոր բազիլիկ՝ խաչաձև չորս մույթերի վրա նստած ներսից՝ շրջանաձև, դրսից՝ տասներկուստանի թմբուկով ու հովհարաձև վեղարով՝ (հասակագիծը տե՛ս նկ. 2)<sup>13</sup>: Իր մեծությամբ այն բավական պատկառելի էր՝ մոտավորապես 26x20 մ արտաքին չափսերով<sup>14</sup>: Խաչաձև մույթերն ունեցել են 1,57 մ կտրվածք և միմյանցից 6,25 մ հեռավորություն, կամարները՝ 0,97 մ լայնություն: Արևելյան մույթերից մինչև ավագ խորանի կողային որմնամույթերն ընկած հեռավորությունը կազմում էր 5,80 մ, արևմտյան կողմի մույթերից մինչև արևմտյան պատի

դակները, Երևան, 1987, էջ 30–32, Վ. Հարությունյան. Հայկական ճարտարապետության պատմություն, Երևան, 1992, էջ 405–407:

<sup>11</sup> Ե. Լալայան. Նախիջևանի գաւառ, էջ 311, Ա. Այվազյան. Ագուլիս, էջ 31–32, նկ. 19:

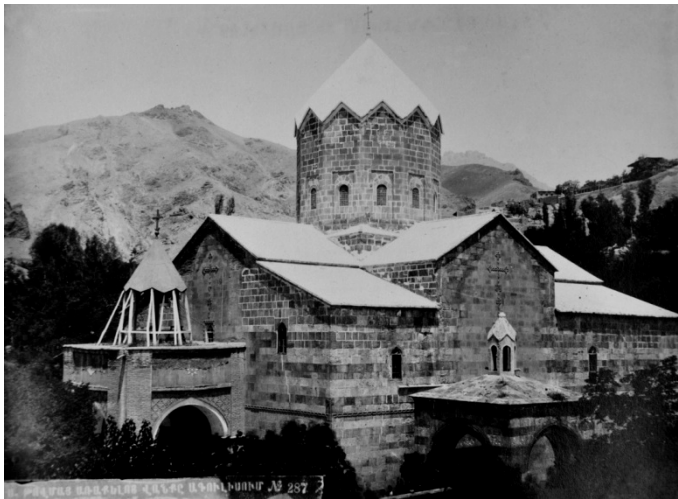
<sup>12</sup> Փոփոխությունները վերաբերել են հիմնականում տաճարի արևմտյան զանգակատան վերակառուցմանն ու միաբանական շինությունների որոշ փոփոխություններին (XIX դարից հարավային և արևմտյան որոշ խցեր զբաղեցրել են նաև ուսումնարանն ու դրան կից գրադարանը. տե՛ս Յովհաննէս Եպիսկոպոս Շահխաթունեանց. նշվ. աշխ., էջ 327, Ս. Փափագեանց. Հնութիւնք Վանօրէից. չորրորդ գիրք. Գողթան գաւառ, Վաղարշապատ, 1891, էջ 36, Մեսրոպ արքեպիսկոպոս Սմբատեանց. նշվ. աշխ., էջ 489):

<sup>13</sup> Արևելյան Հայաստանում XVII դ. երկրորդ կեսի եկեղեցական շինարարության բուռն վերելքի ընթացքում կառուցված եկեղեցիների մեծ մասը բազիլիկ են (միանավ ու եռանավ), իսկ գմբեթավոր եկեղեցիները՝ չհաշված որոշ բացառություններ (գմբեթավոր դահլիճ տիպին պատկանող Էջմիածնի Ս. Շողակաթ և Խոր Վիրապի վանքի Ս. Աստվածածին եկեղեցիները), գլխավորապես գմբեթավոր բազիլիկներ են (Վ. Հարությունյան. նշվ. աշխ., էջ 375–377): Վերջիններս մեծ մասամբ կառուցվել են Նախիջևանում, ինչը, թերևս, պայմանավորված է Գողթնի և Երնջակի՝ համեմատաբար աշխույժ առևտրով ու տնտեսական վիճակով (գմբեթավոր եկեղեցիները պահանջում են շատ ավելի նյութական միջոցներ, քան բազիլիկները):

<sup>14</sup> Այս թվերը միջինացված են, քանի որ Ա. Թումանյանի և Ա. Այվազյանի չափագրություններում տաճարի արտաքին չափսերի թվերը իրարամերժ են: Ըստ առաջինի՝ տաճարի արտաքին չափսերն էին 82x64 ֆուտ (1 ֆուտ = 0,3048 մ), որը մոտավորապես հավասար է 25,0x19,5 մ (նկ. 2. Ա), ըստ երկրորդի՝ մոտ 27,0x20,0 մ (նկ. 2. Բ):

որմնամույթերինը՝ 4,20 մ, հյուսիսային ու հարավային պատերի որմնամույթերից մինչև մույթեր ընկած հեռավորությունը՝ 3,48 մ<sup>15</sup>:

Գմբեթատակ քառակուսուց թմբուկին անցումն ապահովող առագաստները ներկայացնում էին փոխհաստվող ձողերով ձևավորվող «բջիջներից» կազմված հորինվածք: Առագաստ-«եռանկյունու» մակերեսի մոտավորապես ստորին կեսը զբաղեցնող և գերիշխող դիրք ունեցող քառանկյունուն վերից հարում էին երկու փոքրիկ շեղանկյուններ, որոնց էլ, իրենց հերթին՝ երեք եռանկյուններ: XVII դարի հայկական եկեղեցիներում<sup>16</sup> տարածում գտած այս առագաստն իրենից ներկայացնում էր պարսկական շինարվեստում՝ մասնավորապես մզկիթներում, լայնորեն կիրառվող հորինվածքի պարզագույն տարբերակը և, ըստ ամենայնի, կառուցված է եղել փայտից ու աղյուսից<sup>17</sup>:



Նկ. 1. Ս. Թովմա տաճարը հարավ-արևմուտքից  
(լուս.՝ Ս. Փափազյանի, 1891 թ.):

<sup>15</sup> Ա. Այվազյան. Ագուլիս, էջ 28:

<sup>16</sup> XVII դ. հայ ճարտարապետության մեջ այսպիսի առագաստների տարածումը սկսվեց Դարաշամբի (Ատրպատական) Մադարդավանքի Ս. Ստեփանոս եկեղեցուց (1643–1655 թթ.), այնուհետև շարունակվեց մյուս շրջանների՝ հատկապես Նախիջևանի հայկական եկեղեցիներում [Ագուլիսի Ս. Քրիստափոր, Ս. Շմավոն, Ս. Հովհաննես Մկրտիչ, Ս. Նշան, Ճահուկի Ս. Հովհաննես, Աստապատի Ս. Ստեփանոս եկեղեցիներ (բոլորն էլ վերակառուցված XVII դարում)]: XVII դ. վերանորոգումների ընթացքում այսպիսի առագաստներով ծածկվեցին նաև Էջմիածնի Մայր տաճարի հին՝ VII դ. առագաստները:

<sup>17</sup> Նույն դարաշրջանի պարսկական մզկիթներում հաճախ տեսնում ենք նշված առագաստների առավել բարդ տարբերակը, երբ շեղանկյունների շարքին վերից նոր շարքեր ավելացնելով (երբեմն՝ տասնյակից ավելի)՝ վարպետները ստանում էին գեղեցիկ լուսաստվերային միջավայր:

Տաճարն ուներ երեք շքամուտք (հարավային, հյուսիսային ու արևմտյան ճակատներին) և տասներկու լուսամուտ (երեքական յուրաքանչյուր ճակատին)<sup>18</sup>: Ավագ խորանի կողային երկու ավանդատները, ըստ Ա. Այվազյանի չափագրության (տե՛ս նկ. 2. Բ)<sup>19</sup> եղել են հյուսիս-հարավ առանցքով ձգված ուղղանկյուն հատակագծով և արևելք-արևմուտք ուղղությամբ գլանային թաղով ծածկված սենյակներ: Դրանցից հյուսիսակողմյանը ծառայել է որպես հոգևորականների զգեստապահոց և ձեռագրատուն<sup>20</sup>, միննույն ժամանակ այս ավանդատան հյուսիսարևմտյան անկյունային հատվածում կառուցված քարե աստիճաններով հնարավոր էր բարձրանալ նախ ավանդատան վերնահարկ, այնտեղից էլ՝ տանիք<sup>20</sup>: Հարավակողմյան ավանդատանը եղել է վանքի թանգարանը, որտեղ պահվել են Ս. Հակոբ Մծբնեցու փայտյա Ս. Նշանը՝ Նոյան տապանից, Ս. Վարդան սպարապետի Ս. Նշանը՝ Տիրոջ խաչափայտից (Կենաց փայտի մասունք), Ս. Թովմա առաքյալի աջը, Հռիփսիմեանց Ս. Նշանն ու այլ մասունքներ<sup>21</sup>, զարդեր, հին

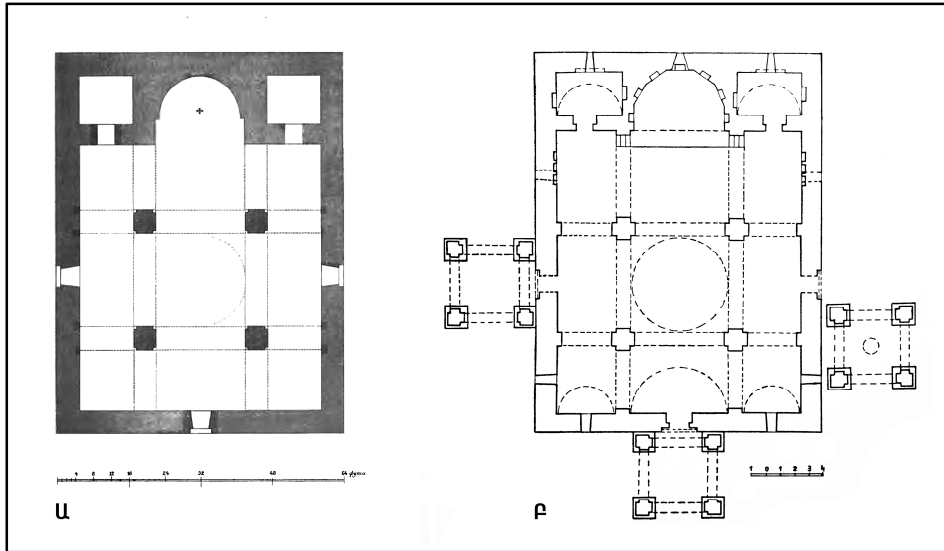
<sup>18</sup> Ա. Թումանովն արևմտյան ճակատին սխալմամբ նշում է երկու լուսամուտ (А. Туманов. Монастырь Св. Фомы, с. 150)՝ չնկատելով արևմտյան զանգակատան ետևում քողարկված երրորդ լուսամուտը:

<sup>19</sup> Ս. Թովմա տաճարի ձեռագրատունը տարածաշրջանի խոշորագույն գրապահոցներից է եղել: XIX դ. վերջի դրությամբ այստեղ պահվել են 90-ից ավելի ձեռագրեր (հնագույնը՝ 1290 թ. Կիլիկիայի Դրագարկ քաղաքում գրված Ավետարանը), որոնք վանահայր Գրիգոր վրդ. Տեր-Ստեփանյանի կարգադրությամբ 1898 թ. համարակալել է Գեորգ Կոստանյան Տեր-Ստեփանյանցը [Մե ս ր ո պ վրդ. Մ ա ք ս ու տ ե ա ն. Նկարագրութիւն եւ յիշատակարանք ձեռագրաց Ս. Թովմայ առաքելոց վանուց եւ եկեղեցեացն Վերին Ագուլեաց. եկեղեցւոյն Տանակերտ գեղջ եւ անձանց մասնաւորաց. – «Արարատ» (Էջմիածին), 1911, հ. Բ, էջ 117]: Հետագա տարիներին անհայտ պատճառներով ձեռագրերի թիվը սկսում է պակասել. Ա. Թումանովը տաճարի ձեռագրատանն արձանագրում է 70 ձեռագիր (А. Туманов. Армянские древние рукописи монастыря Св. Фомы. – Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа. Тифлис, 1901, вып. XXIX, отд. I, с. 2), Ե. Լալայանը՝ 50 ձեռագիր (Ե. Լալայեան. Օրդուբադի կամ Վերին Ագուլիսի ոստիկանական շրջան եւ կամ Գողթն. – «Ազգագրական հանդէս», գիրք XII, 1904, էջ 155–171): Վերջին անդրադարձը կատարել է 1906–1907 թթ. այստեղ վանահայր եղած Մեսրոպ վրդ. Մաքսուդյանը, որի օրոք վանքում եղել է 58 ձեռագիր (Մե ս ր ո պ վրդ. Մ ա ք ս ու տ ե ա ն. նշվ. աշխ., էջ 117, հիշատակարանները տե՛ս «Արարատ», 1911, հ. Բ, էջ 118–126, հ. Գ, էջ 218–224, հ. Դ, էջ 314–318, հ. Ե, էջ 384–388, հ. Զ, էջ 460–465, հ. Է, էջ 562–568, հ. Թ, էջ 759–766, հ. Ժ, էջ 846–854, հ. ԺԲ, էջ 1003–1012, «Արարատ», 1914, հ. ԺԱ, էջ 1032–1036, հ. ԺԲ, էջ 1114–1118, «Արարատ», 1915, հ. Ա, էջ 69–78, հ. Դ–Ե, էջ 381–388):

<sup>20</sup> Ա. Այվազյան. Ագուլիս, էջ 28:

<sup>21</sup> ՄՄ ՀՊ՝ 8205 ձեռագրի հիշատակարանից իմանում ենք, որ երբ 1632 թ. Խաչատուր վարդապետը ստանձնել է Գողթնի հոգևոր առաջնորդությունը, նշված մասունքները

մետաղադրամներ և այլն: Ըստ Ա. Այվազյանի՝ աղոթասրահում եղել են նաև վեց (երեքական՝ հյուսիսային և հարավային պատերի արևելյան հատվածներում), ավագ խորանում՝ յոթ, երկու ավանդատներում՝ երկուական որմնապահարաններ<sup>22</sup>:



Նկ. 2. Ա. Տաճարի հատակագիծն ըստ Ա. Թումանովի նշված աշխատության չափագրության, 1890-ական թվականների սկիզբ (А. Туманов. Монастырь Св. Фомы, табл. 14), Բ. տաճարի հատակագիծն ըստ

Ա. Այվազյանի նշված աշխատության չափագրության, 1970-ական թվականներ (Ա. Այվազյան. Նախիջևանի պատմաճարտարապետական հուշարձանները, գծ. 1):

Տաճարն ունեցել է նաև քառամույթ երեք զանգակատուն: Արևմտյան ու հյուսիսային զանգակատները կառուցվել են տաճարի պատերին կից՝ զույգ մույթերով և զույգ որմնամույթերով, հարավայինը՝ պատից մոտ մեկ մետր հեռավորության վրա, հարավային ջրամուտքի ու արևմտյան պատի միջև: Արևմտյան զանգակատունը, ըստ

արդեն իսկ եղել են վանքում (Հայերեն ձեռագրերի ԺԷ դարի հիշատակարաններ, հ. Բ, էջ 740): Մ. Փափազյանը թանգարանում նշում է նաև Մ. Հակոբի աջի և տապանաձև տախտակի մեջ դրված Գայանեանց մասունքի մասին, որոնցից երկրորդը հավանաբար նույն վերոնշյալ Հռիփսիմեանց մասունքն է (Մ. Փափազյան. նշվ. աշխ., էջ 40): Տե՛ս նաև А. Туманов. Монастырь Св. Фомы, с. 151–152, Ե. Լալայեան. Նախիջևանի գաւառ, էջ 310–311:

<sup>22</sup> Աղոթասրահի (ըստ Ե. Լալայանի նկարագրության) և ավագ խորանի (ըստ Ա. Հովհաննիսյանի լուսանկարների) որմնապահարանները պսակված են եղել նշտարաձև կամարներով, որոնք «բաւականին տգեղացրել են ընդհանուր, գեղեցիկ տեսքը» (Ե. Լալայեան. Նախիջևանի գաւառ, էջ 310):

լուսանկարիչ Ջավեն Սարգսյանի՝ մեզ տրամադրած լուսանկարի, եղել է մույթերն իրար կապող չորս կամարների և առագաստների վրա նստած առագաստային թաղով կառույց: Նմանատիպ հորինվածք է ունեցել նաև հարավային զանգակատունը, որտեղ, սակայն, աղյուսաշեն ծածկը (հավանաբար հետագա վերանորոգման արդյունք էր) հենված էր մույթերն իրար կապող կամարների և անկյուններում տեղավորված փոքրիկ տրումպների վրա (ենթադրում ենք, որ նույն հորինվածքն է ունեցել նաև հյուսիսային զանգակատունը): Հարավային ու հյուսիսային զանգակատների տանիքներին եղել են հովհարաձև վեղարով վեցասյուն փոքրիկ ռոտոնդաներ:

Արևմտյան զանգակատունը, Ե. Լալայանի հավաստմամբ, կառուցվել է 1825 թ. պարսից թագաժառանգ Աբաս-Միրզայի ծախքով, սակայն մի քանի տարի անց քանդվել է, 1831 թ. Հախումյանների ծախքով տեղում կառուցվել է նոր զանգակատուն (ըստ նկ. 1-ի՝ դա եղել է աղյուսաշեն կառույց)<sup>23</sup>: Ինչ-ինչ պատճառներով այս զանգակատունը 1904 թ. ևս քանդվում է և տեղում սրբատաշ քարերով կառուցվում նոր զանգակատուն (երկու վերակառուցված շինություններն էլ իրենց արտաքին տեսքով համահունչ չեն եղել տաճարին)<sup>24</sup>: Հյուսիսային և հարավային զանգակատների կառուցման մասին տեղեկություններ չեն պահպանվել<sup>25</sup>:

Տաճարն Ագուլիսի երբեմնի տասներկու եկեղեցիներից հիրավի ամենավեհաշուքն էր: Կառույցին առանձնահատուկ վեհություն էին հաղորդում երկգույն քարերի շերտավոր շարվածքով կառուցված արտաքին ճակատները և, անշուշտ, բարձր թմբուկը՝ ուղղանկյուն խորշերում զետեղված տասներկու լուսամուտներով: Մ. Փափազյանցի լուսանկարում (նկ. 1) երևում է, որ լուսամուտների բացվածքներն ի սկզբանե ավելի բարձր ու լայն են եղել և հետագայում փոքրացվել են, սլաքաձև վերնամասերն էլ դարձվել են շրջանաձև: Լուսամուտների չափսերի այս փոփոխությունը տեղի է ունեցել շինարարության ավարտից՝ 1695 թ. շատ չանցած, մինչև տաճարի որմնանկարումը<sup>26</sup>, իսկ պատճառը, մեր կարծիքով, եղել է ոչ այնքան թմբուկին ավելի

<sup>23</sup> Նույն տեղում, էջ 308, Մ. Փ ա փ ա զ ե ա ն ց. նշվ. աշխ., էջ 36:

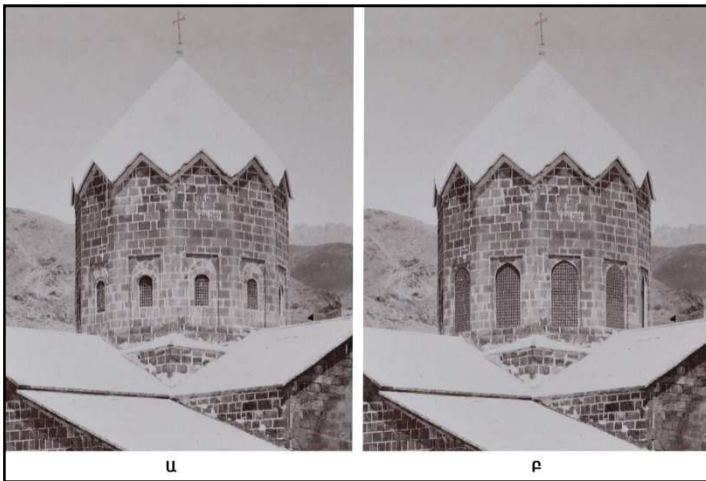
<sup>24</sup> Ե. Լ ա լ ա յ ե ա ն. Նախիջևանի գաւառ, էջ 309, Հ. Ո ս կ ե ա ն. նշվ. աշխ., էջ 678–679:

<sup>25</sup> Հարավային զանգակատունը, ըստ տաճարի պատերին հարիր երկգույն շերտավոր շարվածքի, ենթադրաբար ժամանակակից է եղել եկեղեցու կառուցմանը: Ենթադրվում է, որ այս զանգակատան տակ է գտնվել 1664 թ. փախճանված Խաչատուր վարդապետի՝ հին եկեղեցու հիմնադրի շիրիմը, որի վրա նրան հաջորդող Պետրոս վարդապետը «տաշած քարով մեծ մատուռ շինեց» (Ջ ա ք ա ր ի ա Ա գ ու լ լ ե ց ի. Օրագրություն, Երևան, 1938, էջ 63–64, տե՛ս նաև Ա. Ա յ վ ա զ յ ա ն. Ագուլիս, էջ 31):

<sup>26</sup> Ըստ երևույթին, լուսամուտները ձևափոխելու ընթացքում քարերն անփութորեն են շարվել: Նկ. 12-ում պարզ երևում է որմնանկարչական հիմնաշերտի՝ ճիշտ լուսամուտների փոքրացված մակերեսով առանձնացումը, ինչը վերոնշյալ հատվածներում անորակ աշխատանքի արդյունք էր:

գեղատեսիլ տեսք հաղորդելը (ձևափոխման արդյունքում թմբուկի տեսքը միայն խաթարվել է. տե՛ս նկ. 3), որքան զուտ տեխնիկական խնդրի լուծումը. լուսամուտների լայն բացվածքները վերից եկող ծանրության առումով մտավախություն են ստեղծել, և բացվածքները նեղացնելով՝ շինարարները ստեղծել են գմբեթի ու վեղարի համար ավելի հուսալի հենարան:

Ս. Թովմա տաճարը հետաքրքիր է եղել իր գեղարվեստական հարդարանքով. արտաքին ճակատներն ու ավագ խորանի բեմառաջքը զարդարված են եղել հարթաքանդակներով, իսկ արևմտյան շքամուտքի ճակտոնապատն (տիմպանոն) ու աղոթարահը՝ վեհաշուք որմնանկարներով: Թե՛ հարթաքանդակները և թե՛ որմնանկարները, չհաշված նկարագրական բնույթի մի քանի ակնարկները (որոնց կանդրադառնանք ստորև), երբևէ գիտական ուսումնասիրության առարկա չեն եղել:



Նկ. 3. Ա. Տաճարի թմբուկը փոքրացված լուսամուտներով (դրվագ նկ. 1-ից), Բ. տաճարի թմբուկն իր նախնական տեսքով՝ մինչև լուսամուտների փոքրացումը (վերակազմությունը մերն է):

### Հարթաքանդակներ

Տաճարի արտաքին ճակատներում տեղ են գտել ինչպես զարդաքանդակներ, այնպես էլ՝ պատկերաքանդակներ: Ճակատների երկարությամբ, մոտավորապես պատերի միջնամասում, ձգվում էր «սելջուկյան շղթան»<sup>27</sup>, որը տաճարի խաչապսակների առանցքում

<sup>27</sup> Այս թյուր անվանումը, ցավոք, վաղուց հաստատվել է գիտության մեջ: Իրականում, որպես զարդատարր՝ այն ոչ շղթա է, ոչ էլ առավել ևս՝ սելջուկյան: Ըստ կառուցման սկզբունքի՝ այն երկթեղ գծային հյուսվածագարդ է, իսկ սելջուկյան է կոչվում ընդամենը «սելջուկյան ճարտարապետական հուշարձաններում» տարածված լինելու պատճառով, մինչդեռ այս զարդանախշը շատ ավելի հին պատմություն ունի: Հայկական ճարտարապետության մեջ այն

բարձրանում էր (արևելյան ու արևմտյան ճակատներում՝ աստիճանաձև), շրջանցում լուսամուտները (միաժամանակ վերջիններիս համար հանդիսանալով շրջակալ) և ճակտոնների հատվածում՝ դառնում խաչաքանդակ: Պատերի հատման հատվածներում «շղթաներն» ավարտվում էին և արդեն որպես միմյանց զուգահեռ գույգ գլանիկներ՝ ուղղահայաց իջնում մինչև գետնախարխիս: Պատերի հատման չորս ուղղահայաց զծերով, գլանիկների գույգերի միջով 3/4 պան տեսքով գետնախարխից վեր էին բարձրանում կրկնակի ավելի լայն գլանիկներ և շղթաների հանդիպման հատվածից քիչ վերև ավարտվում գլուխները համապատասխան պատերի ուղղությամբ ուղղած երկ-գլխանի կենդանաքանդակներով, որոնց գոյության մասին մինչ այժմ և ոչ մի ուղեգրող կամ հետազոտող չի հիշատակել: Ցավոք, պահպանված լուսանկարներում երևում են միայն արևմտյան պատի երկու անկյունների կենդանաքանդակները (նկ. 1, 4), որտեղ հստակ տարբերակվում են երախը լայն բացած օձ-վիշապների գլուխները (հարավարևմտյան անկյան հարավակողմյան կենդանաքանդակը խիստ մշուշոտ է երևում. այդուհանդերձ հստակ է, որ ներկայացնում է այլ կենդանու, ամենայն հավանականությամբ՝ ցլի):

Օձաքանդակի վերաբերյալ նշենք, որ նրա հայտնվելը եկեղեցու պատերին XVII դարում նորություն չէր: Օձը կամ օձակերպ վիշապը, սկսած ամենաուշն ուրարտական շրջանից, հայ արվեստում պատկերվել է որպես «կենաց ծառի» կամ, առհասարակ, սրբազան տարածքի պահապան, ինչը, կապված է հայոց մեջ հնուց եկող «կենսատարածքի և կենսընթացի ազգային ընկալման» (որը քրիստոնեական շրջանում վերաձևակերպվեց որպես կորուսյալ դրախտ) ու նրա պահպանման խորհրդի հետ<sup>28</sup>: Նույն պահպանման խորհրդով օձ-վիշապներին տեսնում ենք նաև միջնադարյան եկեղեցական և աշխարհիկ կառույցների պատերին: Առնջուց վանքի շրջապարիսպի մուտքի բարավորին (ենթադրաբար XII–XIII դդ.), Անիի հյուրանոցի հարավային շքամուտքի վերնամասում (XII–XIII դդ.) և Տիգրան Հոնենցի կառուցած եկեղեցու որմնախորշում (1215 թ.) տեսնում ենք միմյանց նայող օձ-վիշապներ, Անիի Շանուշի ու Սամխաթունի աշտարակներին (երկուսն էլ վերակառուցված 1210-ական թվականներին)՝ երկու օձերի միջև քանդակված ցլեր<sup>29</sup>, իսկ Մրենի տաճարի (640 թ.)

հանդիպում է ամենաուշը XI դ. սկզբից՝ նախքան Հայաստանում սելջուկ-թուրքերի տիրապետության հաստատումը (Անիի Գագկաշեն տաճար, 1001–1010 թթ., Փրկչի եկեղեցի, 1036 թ.) և այնուհետ լայն տարածում գտնում ինչպես ճարտարապետական կառույցների զարդարանքում, այնպես էլ խաչքարերում ու տապանաքարերում:

<sup>28</sup> Այս խորհրդի պատկերագրական ակունքների մասին մանրամասն տե՛ս Հ. Պետրոսյան. Հայաստան – դրախտ կորուսյալ. հայ ինքնության մի հարացույցի ձևավորման ակունքները. – Ինքնության հարցեր, Երևան, 2002, էջ 160–162:

<sup>29</sup> Հորինվածքը պատկերագրական առումով հիշեցնում է Տաթևի վանքի Ս. Պողոս-Պետրոս եկեղեցու (895–906 թթ.) քանդակները, որտեղ ցլերին փոխարինում են կանացի

արևելյան լուսամուտն ու Եղեգիսի Ս. Նշան եկեղեցու (XIII դ.) հարավային լուսամուտը «գրկել» են միմյանց «կապված» և գլուխները դեպի հակառակ կողմերն ուղղած օձեր: Օձային-վիշապային հորինվածքների նկատմամբ հետաքրքրությունն աճում է հատկապես XVII դարում՝ ի դեմս Դարաշամբի Մադարդավանքի Ս. Ստեփանոս եկեղեցու (թմբուկի նիստերը բաժանող գալարաձև տասնվեց սյուները պսակվում են օձերի՝ հակառակ ուղղությամբ թեքած երկու գլուխներով, 1643–1655 թթ.), Էջմիածնի Մայր տաճարի արևմտյան կամ մեծ զանգակատան (1654–1658 թթ.), Քանաքեռի Ս. Հակոբ եկեղեցու (արևելյան ճակատի վերնամասում քանդակված է օձերով պաշտպանվող դրախտային այգին, 1695 թ.) և այլ կառույցների որմնաքանդակների: Նշվածներից առանձնապես հետաքրքիր է Էջմիածնի Մայր տաճարի մեծ զանգակատունը, որն ուղղակի «հեղեղված» է վիշապաքանդակների տարբեր հորինվածքներով: Այստեղ Ս. Հրեշտակապետաց խորանի հյուսիսային ու հարավային լուսամուտներին տեսնում ենք երկու կողմերից խաչը պահող վիշապներին, զանգակատան երկրորդ հարկի մույթերին՝ դրախտային պարտեզը պահպանող վիշապներին, իսկ առաջին հարկի մույթերի անկյունային հատվածների պարուրաձև սյուները պսակված են առյուծների, ցլերի, արծիվների և օձերի գլուխներով: Վերջին երեքի ներկայությունը, կարծես, հուշում է Մարկոս, Ղուկաս և Հովհաննես ավետարանիչների խորհրդանիշների մասին, սակայն օձերի առկայությունը (հրեշտակի փոխարեն) իսկույն հերքում է այդ վարկածը՝ հոգուտ ներկայացվածների՝ պահպանիչ լինելու տարբերակի, առավել ևս, որ թե՛ առյուծին, թե՛ ցլին և թե՛ արծիվին հատուկ է պահպանիչ բնույթը:

Ի դեպ, Մայր տաճարի մեծ զանգակատան նշված կենդանաքանդակները հայ արվեստում պահապան կենդանիների՝ կառույցի պատերի անկյունային հատվածներում քանդակված և հստակ թվագրություն ունեցող վաղագույն նմուշներն են: Նույն չորս կենդանիներին տեսնում ենք նաև Յդնայի Ս. Աստվածածին եկեղեցու պատերի անկյունային հատվածներին<sup>30</sup>, որի կառուցման տարեթիվը թեև հստակ չէ, այդուհանդերձ

դիմաքանդակները: Վերջիններիս ականջներին ձգվող օձերի դեպքում, սակայն, պահպանիչ լինելը միանշանակ չէ:

<sup>30</sup> Յդնայի Ս. Աստվածածին եկեղեցու քանդակներին նվիրված երկու ուսումնասիրություններում էլ պատերի անկյունային հատվածներին նշվում են երեք կենդանիներ՝ առյուծ, ցուլ և արծիվ (Ս. Այվազյան. Նախիջևանի կոթողային հուշարձաններն ու պատկերաքանդակները, էջ 38, Լ. Կարապետյան. Յդնայի Սբ. Աստվածածին եկեղեցու քանդակային հարդարանքը. – ՊԲՀ, 2019, - 3, էջ 108–110): «Հայկական ճարտարապետությունն ուսումնասիրող հիմնադրամի» կողմից մեզ տրամադրված անտիպ լուսանկարներում, սակայն, նկատեցինք նաև չորրորդին՝ օձ-վիշապներին: Փաստորեն, այստեղ ևս կիրառվել է նույն Էջմիածնական իմաստաբանական հայեցակարգը: Վերոնշյալ լուսանկարներում նաև նկատեցինք, որ կենդանիները տեղաբաշխված են «սիմետրիկ կերպով», այսինքն մեկ պատի երկու կողմերում նույն կենդանիներն են քանդակված (արևելյան պատին՝ օձերը, հարավա-

այն կառուցվել է կամ 1653 կամ 1683 թթ., և հաշվի առնելով վերջինիս ու Ս. Թովմա տաճարի բավական մերձ լինելը (թե՛ ֆիզիկական հեռավորության և թե՛ կառուցման ժամանակի առումով), մեծ հավանականությամբ կարող ենք ասել, որ Ս. Թովմա տաճարի անկյունային կենդանաքանդակների համար նախադեպ են ծառայել Յդնայի Ս. Աստվածածին եկեղեցու նույն հատվածների քանդակները, և Ս. Թովմա տաճարի մյուս երեք անկյուններին էլ քանդակված են եղել առյուծներ, արծիվներ ու ցլեր:

Տաճարի երեք շքամուտքերն էլ ունեցել են քանդակազարդ ձևավորում: Իր շքեղությամբ առանձնանում էր հատկապես արևմտյան շքամուտքը (նկ. 5), որը բաղկացած էր դռան բացվածքից<sup>31</sup>, նրա վրա նստած բարավորի մեծածավալ երկարավուն քարասալից (այն կրում էր շինարարական գլխավոր արձանագրությունը), վերջինիս վրա ավելի փոքրածավալ սալերով շարված ճակտոնապատից և այս ամենը գոտևորող կամարային վերնամասով շրջակալից, որն իրենից ներկայացնում էր պատի հարթությունից դուրս չեկող ու աստիճանաձև դեպի խորքը գնացող տրամաստավոր և քանդակազարդ երեք գո-



Նկ. 4. Տաճարի  
հյուսիսարևմտյան անկյան  
օձաքանդակը (դրվագ  
Զ. Սարգսյանի լուսանկարից,  
1980 թ., հրապարակվում է  
առաջին անգամ):



Նկ. 5. Տաճարի արևմտյան  
շքամուտքը  
(լուս. XX դ. սկիզբ):

յինում՝ առյուծները, հյուսիսայինում՝ ցլերը, արևմտյանում՝ արծիվները) և, ըստ երևույթին, նույն «սիմետրիան» գործել է նաև Ս. Թովմա տաճարի անկյունային քանդակների դեպքում:

<sup>31</sup> Հիշատակելի է արևմտյան շքամուտքի փայտյա գեղեցիկ դուռը, որը, ըստ վերնամասի արձանագրության, 1694 թ. տաճարի համար պատվիրել է ագուլեցի Աստվածատուրի և Խաթունջանի որդի Խոջա Մեթր: 1980-ական թվականներին այն թեև խիստ քայքայված վիճակում, սակայն դեռ իր տեղում է եղել (Ա. Այվազյան. Ագուլիս, էջ 30):

տիներից կազմված երիզվածք: Առաջին՝ ներքին զարդագոտին, որն ամենալայնն էր, իրենից ներկայացնում էր XVII դ. հայ դեկորատիվ արվեստին խիստ բնորոշ քառաշարք շթաքարային (ստալակտիտային) գոտի, որտեղ վերին երեք շարքերը կազմում են շթաքարի քառանկյուն մանր «բջիջները», ստորին շարքը՝ «փնջերը»: Միջին զարդագոտին ներկայացնում էր ստորին մասում ծոպերով ավարտվող պարուրաձև պարանիկի տեսքով 3/4 գլանիկ, վերին զարդագոտին՝ քառաթել գծային հյուսվածազարդ: Հարավային և հյուսիսային շքամուտքերն ունեցել են պարզ ձևավորում. երկու դեպքում էլ տեսնում ենք երկու շրջակալներ՝ ներքինն՝ ակոսավոր գլանիկի ու արտաքինը՝ պարուրաձև պարանիկի տեսքով:

Արևմտյան շքամուտքի նշված հարդարանքն իրենից ներկայացնում է XVII դ. հայկական եկեղեցիների համար գրեթե տիպական դարձած հորինվածք, և քանի որ մինչ այժմ այն համակարգային չի ուսումնասիրվել, հարկ է դրան անդրադառնալ մի փոքր ավելի մանրամասն:

Եզրակալի նշված երեք զարդագոտիներն առանձին-առանձին բավական հին պատմություն ունեն<sup>32</sup>, սակայն դրանք շքամուտքերի ձևավորման տիպական

<sup>32</sup> Շթաքարը, որպես ճարտարապետական հարդարանքի տարր, հայ ճարտարապետության մեջ ներմուծվեց XI դ.՝ ի դեմս Անիի «Մանուչեի մզկիթ» կոչվող շինության առաստաղային հատվածի ձևավորման (С. М н а ц а к а н я н. Армянские сталактиты. – «Известия АН АрмССР», 1950, № 9, с. 56–57), և հետագա դարերում կիրառվեց հիմնականում գավիթների երդիկների, շքամուտքերի ծածկերի և բարավորների կամարային եզրակալների հարդարանքում:

Հայկական ճարտարապետության մեջ պարուրաձև պարանիկի տեսք ունեցող զարդագոտին իր արմատներով գնում է ամենաուշը մինչև VII դար [Մ. Ղ ա զ ա ր յ ա ն. Զարնջայի եկեղեցին և հովհարաձև կամարները. – «Անի» (Երևան), 1992, - 3–4, էջ 47–48, Ն п л ж и Кафедральный сбор Сурб Эчмиадзин и восточнохристианское зодчество IV–VII веков. М., 2007, с. 98–99]: XII դարից այն ներառվում է նաև շքամուտքերի հարդարանքում (Մանահինի վանքի գրատուն, Պենգաշենի Մակարավանք և այլն): Այս շրջանի՝ մեզ հայտնի հուշարձաններից միայն Անիի Ս. Առաքելոց եկեղեցու գավթի (XII դ.) և հյուրանոցի (XII–XIII դդ.) շքամուտքերն են, որ ամբողջովին գոտևորված են պարուրաձև զարդագոտիով, որոնց էլ հորինվածքային առումով կարելի է XVII դ. լայն տարածում գտած շքամուտքերի պարուրաձև զարդագոտիների նախաօրինակները համարել: Ընդ որում՝ հարկ է նշել, որ հայ արվեստում հենց XVII դարից սկսեց ընդգծվել նշված զարդագոտու «պարանային բնույթը»՝ ի դեմս ծոպավոր ծայրերի, որոնք նախորդ դարերում չէին հանդիպում: Նույն դարում նկատվող հորինվածքային առանձնահատկություն էր նաև պարանի թելերի ուղղության փոփոխությունը, որը որոշ դեպքերում կարող էր փոփոխվել յուրաքանչյուր քարի հետ (Ս. Թովմա տաճարի արևմտյան շքամուտքի դեպքում ընդամենը երկու անգամ է փոփոխվում): Բսկ թե խորհրդաբանական առումով պարանի տակ ինչ ծիսական իմաստ է թաքնված (եթե, իհարկե, այդպիսին առկա է)՝ առայժմ դժվար է ասել:

հորինվածքի տարրեր դարձան հենց XVII դ.: Մեր նախնական դիտարկումներով դրանում մեծ դեր խաղացին վերոնշյալ Մատարդավանքի Ս. Ստեփանոս եկեղեցին և Էջմիածնի Մայր տաճարի արևմտյան զանգակատունը, որոնց գեղարվեստական հարդարանքում լայնորեն օգտագործվել են նշված զարդատարրերը, իսկ որպես շքամուտքի հարդարանքի տիպական դարձած հորինվածքի տարրեր՝ երեք զարդագոտիները սկսեցին լայնորեն կիրառվել 1660-ական թվականներից: Շքամուտքերում այս երեքին միանում են այլ զարդագոտիներ (Լորի Ս. Գևորգ եկեղեցու հարավային շքամուտք, 1666 թ., Մուղնու Ս. Գևորգ եկեղեցու արևմտյան և հարավային շքամուտքեր, 1664–1670 թթ. և այլն), որոշ դեպքերում կարող են կիրառվել դրանցից մեկը կամ երկուսը, սակայն քիչ չեն դեպքերը, երբ, ինչպես Ս. Թովմա տաճարում ենք տեսնում, ամբողջ շքամուտքի հարդարանքը նշված երեքով էլ սահմանափակվում է, ընդ որում՝ նույն հերթականությամբ (Ագուլիսի Ս. Քրիստափոր եկեղեցու արևմտյան ու հարավային շքամուտքեր, 1671–1675 թթ., Ս. Ստեփանոս եկեղեցու հարավային շքամուտք, XVII դ. վերջին քառորդ, Նորագավիթի Ս. Գևորգ եկեղեցու արևմտյան շքամուտք, 1690-ական թթ., Քանաքեռի Ս. Աստվածածին եկեղեցու արևմտյան շքամուտք, 1695 թ. և այլն):

Ս. Թովմա տաճարը թե՛ գեղարվեստական արտաքին հարդարանքի միջոցներով ու թե՛ ճարտարապետական մանրամասների առումով ամենաշատը հարազատ է Ցղնայի Ս. Աստվածածին եկեղեցուն: Անշուշտ, երկու եկեղեցիների՝ գմբեթավոր բազիլիկ տիպին պատկանելուն կամ շքամուտքերի միատեսակ ձևավորում ունենալուն (Ս. Աստվածածին եկեղեցու շքամուտքերում կիրառվել են Ս. Թովմա տաճարի երեք զարդագոտիները՝ գումարած այլք) կարելի էր բնավ ուշադրություն չդարձնել, եթե այլ մանրամասներում նմանությունները պարզապես աչքի չգարնեին: Երկու դեպքում էլ տեսնում ենք արտաքին ձևկատներով ձգվող, խաչաթևերի հատվածում աստիճանաձև բարձրացող, լուսամուտները շրջանցող և ձակտոնի հատվածում խաչաքանդակով պսակվող «սեջուկյան շղթան», արտաքին պատերի անկյունային հատվածների կենդանաքանդակները, իսկ ճարտարապետական մանրամասների առումով հատկանշական են հյուսիսային ավանդատնով տանիքի հյուսիսարևելյան հատված դուրս գալու գաղտնուղին ու ավագ խորանի խաչաձև լուսամուտները (Ս. Աստվածածին եկեղեցու դեպքում կրկնակի լուսամուտներ են): Միով բանիվ, եթե նույնիսկ երկու եկեղեցիները միևնույն ճարտարապետի ստեղծած կառույց չհամարենք, ապա Ս. Թովմա

Հայ արվեստում գծային հյուսկեն զարդագոտին ևս հանդիպում է վաղ միջնադարից սկսած (ոսկյա խաչ Դվինից, VI–VII դդ., Հայաստանի պատմության թան-գարան): Զարգացած միջնադարի հայ զարդարվեստում տարածում են գտնում առավելապես եռաթել ու քառաթել տարբերակները, որոնց թելերը հիմնականում բաղկացած են երկու կամ երեք մանրաթելերից: Ամբողջական թելերից կազմված քառաթել հյուսկեն զարդագոտիները, որի օրինակ է և Ս. Թովմա տաճարի արևմտյան շքամուտքի նշված զարդագոտին, տարածում ստացան XVII դարից սկսած:

տաճարի դեպքում առնվազն կարող ենք խոսել Յոնայի Ս. Աստվածածնի հորինվածքը որպես ելակետ ընտրելու մասին:

Ինչպես նշեցինք, Ս. Թովմա տաճարի ճակատները զարդարել են նաև պատկերաքանդակները: Արևմտյան, հարավային և հյուսիսային շքամուտքերի ճակտոնապատերին (բարավորների արձանագիր սալերի ու կամարների միջև) համապատասխանաբար տեղ են գտել «Թովմայի անհավատությունը» և Պետրոս ու Պողոս առաքյալների հարթաքանդակները:

Պետրոս առաքյալը (նկ. 6) պատկերված է կարճ մագերով և մորուքով, լուսապսակով, հագին քիտոն ու մինչև գետին հասնող թիկնոց: Ըստ Ա. Այվազյանի (միակն է, որ հիշատակում է այս հարթաքանդակի մասին)՝ Պետրոս առաքյալը «ձախ ձեռքում բռնել է բավական մեծ կշեռքի քանդակ, որը ևս խորհրդանշ է»<sup>33</sup>: Իրականում Պետրոսի ձախ ձեռքին երկու բանալիներ են՝ նրա ամենատարածված պատկերագրական կերպարի հիմնական տարրերը, որոնք խորհրդանշում են դրախտի և դժոխքի դարպասները<sup>34</sup>:

Պողոս առաքյալը (նկ. 7) պատկերված է դարձյալ լուսապսակով և նույնպիսի զգեստներով, սակայն երկար մագերով ու մորուքով: Ըստ Մ. Փափագյանցի՝ Պողոսի «մի ձեռին գալազան է և միւս ձեռին գիրք»<sup>35</sup>, նույնպես և ըստ Ե. Լալայանի՝ «մի ձեռքին գալազան է, միւսին՝ աւետարան»<sup>36</sup>, իսկ Ա. Այվազյանի՝ «ձախ ձեռքին բռնել է գալազան-խաչափայտը, իսկ աջ ձեռքում՝ օձ և թնի տակ ունի Ավետարան»<sup>37</sup>: Պողոսի աջ ձեռքին գիրք է, սակայն այն ոչ թե Ավետարանն է խորհրդանշում, այլ Պողոսի գրած 14 առաքելական թղթերը, որոնք ուղեցույց են համարվում Ընդհանրական եկեղեցու համար և գրվել են Ավետարաններից ավելի վաղ<sup>38</sup>:

<sup>33</sup> Ա. Այվազյան. Նախիջևանի կոթողային հուշարձաններն ու պատկերաքանդակները, էջ 31: Նախորդ հրապարակման մեջ Այվազյանը քանդակված անձին նշել էր որպես հին եկեղեցու հիմնադիր Խաչատուր վարդապետ [ն ու յ ն ի՝ Ագուլիսի և Յոնայի պատկերաքանդակները. – «Գարուն» (Երևան), 1981, - 8, էջ 83]:

<sup>34</sup> Պետրոս առաքյալի՝ բանալի(ներ) բռնած պատկերագրական կերպարը ծագում է Մատթեոսի Ավետարանից (Մատթ. 16:18–19): Նույն բանալիներով պատկերագրական կերպարով է Պետրոսը հանդես գալիս նաև «Ահեղ դատաստան» տեսարանում, որտեղ արդարներին առաջնորդում է դեպի դրախտ (տե՛ս նաև J. H a l l. Dictionary of Subjects and Symbols in Art. New York, 1974, pp. 239–240):

<sup>35</sup> Մ. Փափագյանց. նշվ. աշխ., էջ 37:

<sup>36</sup> Ե. Լալայան. Նախիջևանի գալառ, էջ 309:

<sup>37</sup> Ա. Այվազյան. Նախիջևանի կոթողային հուշարձաններն ու պատկերաքանդակները, էջ 31, տե՛ս նաև ն ու յ ն ի՝ Ագուլիսի և Յոնայի պատկերաքանդակները, էջ 83:

<sup>38</sup> Քրիստոնյա Հայաստան հանրագիտարան, Երևան, 2002, էջ 84:



Նկ. 7. Հյուսիսային շքամուտքի Պողոս առաքյալի հարթաքանդակը (լուս.՝ Ա. Այվազյանի, 1970–1980-ական թվականներ):



Նկ. 6. Հարավային շքամուտքի Պետրոս առաքյալի հարթաքանդակը (լուս.՝ Ա. Այվազյանի, 1970-ական թվականներ):

Իսկ ձախ ձեռքով Պողոսն իրականում բռնել է ոչ թե գավազան, այլ գետնին հենած թուրը (Պողոսի պատկերագրության հիմնական տարրերից է), որը մի կողմից խորհրդանշում է նրա վախճանը, մյուս կողմից հղում է եփեսացիներին ուղղված թղթի տողերին՝ «Եւ առէ՛ք զսաղաւարտն փրկութեան, եւ զտուներ հոգւոյն՝ որ է բանն Աստուծոյ» (Եփես. 6:16): Ինչ վերաբերում է «օձին», ապա լուսանկարում (նկ. 7) պարզ երևում է, որ ոչ մի օձ էլ պատկերված չէ, այլ ընդամենն առաքյալի զգեստի՝ վեր բարձրացված ծալքն է:

Պետրոս և Պողոս առաքյալները քրիստոնեական ուսմունքի տարածման առանցքային գործիչներ են: «Գլխավոր առաքյալներ» համարվող այս անձինք խորհրդանշում են նաև քրիստոնեական եկեղեցու երկու հիմքերը. Պետրոսը եկեղեցու հիմքի հուղայական տարրն է, Պողոսը՝ հեթանոսական: Հատկանշական է, որ, ըստ ավանդության, երկուսն էլ Հռոմում կտտանքներ են կրել ու մահապատժի ենթարկվել նույն օրը. Պետրոսն իր իսկ ցանկությամբ մահապատժի է ենթարկվել գլխիվայր (նրա խորհրդանշաններից է շրջված խաչը), իսկ Պողոսի համար, քանի որ հռոմեական քաղաքացի էր, առավել մեղմ պատիժ է ընտրվել՝ գլխատումը (այստեղից էլ թուրը՝ որպես նրա պատկերագրության տարր)<sup>39</sup>:

Քրիստոնյա աշխարհում, այդ թվում՝ Հայաստանում, երկու առաքյալների այս կապը նշանավորվում է ինչպես նրանց նվիրված տոներով և եկեղեցիների անվանակոչությամբ, այնպես էլ՝ արվեստի բազմաթիվ հուշարձաններով, որտեղ նրանք

<sup>39</sup> J. Hall. Նշվ. աշխ., էջ 237:

պատկերվում են կամ երկուսով<sup>40</sup>, կամ՝ այլ կերպարների հետ<sup>41</sup>, կամ էլ, ինչպես Ս. Թովմա տաճարի դեպքում է՝ առանձին, սակայն նույն «համատեքստում»<sup>42</sup>:

Թեմատիկ առումով ավելի հետաքրքիր է «Թովմայի անհավատությունը» հարթաքանդակը (նկ. 8)<sup>43</sup>, որն այնքան էլ հաճախ չի հանդիպում հայ արվեստում, և, թերևս, մի կողմից այդ, մյուս կողմից՝ եկեղեցու «գլխավոր» հարթաքանդակ հանդիսանալու պատճառով կարելի է բացատրել այն հանգամանքը՝ ի տարբերություն Պետրոսի ու Պողոսի, այս հարթաքանդակը (նույնպես և դրան կից որմնանկարները) վանք այցելած ուղեգրողների կամ հետազոտողների հիշատակություններում ավելի հաճախակի է նշվել<sup>44</sup>:

Ի տարբերություն Պետրոսի և Պողոսի հարթաքանդակների՝ «Թովմայի անհավատությունը» առնված է ուղղանկյուն շրջանակի մեջ: Աջ կողմում տեսնում ենք Քրիստոսին՝ ձախ ուսին գցած և գոտկատեղին փաթաթած հիմատիոնով, աջ ձեռքը՝ օրհնության շարժումներով վեր պարզած<sup>45</sup>, իսկ ձախով՝ բռնած խաչափայտը: Ձախ

<sup>40</sup> Էջմիածնի Ավետարանի (ՄՄ, Հ<sup>ր</sup> 2374 ձեռ.) փղոսկրյա կազմի ստորին փեղկի կենտրոնական տեսարան (VI–VII դդ.), Բագարանի Ս. Թեոդորոս տաճարի (624–631 թթ., չի պահպանվել) հյուսիսային աբսիդ, Աղջոց Ս. Ստեփանոս վանքի Ս. Պողոս-Պետրոս եկեղեցու (1270 թ.) արևմտյան ճակատ, Յդնայի Ս. Աստվածածին եկեղեցու հարավային շքամուտքի ճակտոնապատ:

<sup>41</sup> Մրենի տաճարի (640 թ.) արևմտյան շքամուտքի բարավոր, Հովհաննավանքի թևավոր խաչքար (այժմ՝ Էջմիածնում, 1173 թ.), Կարմրաշենի որմնափակ խաչքար (քանդակված են միայն գլուխները, 1291 թ.), Ամաղուի Նորավանքի Բուրթելաշեն եկեղեցու (1339 թ.) երկրորդ հարկի շքամուտքի բարավոր, նույն եկեղեցուն կից կանգնեցված Բուրթել իշխանի խաչքար (1318 թ.):

<sup>42</sup> Այս խմբին են դասվում նաև Էջմիածնի Մայր տաճարի արևմտյան շքամուտքի երկու կողմերում, Ս. Գայանե եկեղեցու նախասրահի երկու մույթերին և Մեղրիի Փոքր թաղի Ս. Հովհաննես Մկրտիչ եկեղեցու ավագ խորանին կից երկու որմնամույթերին պատկերված Պետրոսի ու Պողոսի որմնանկարները:

<sup>43</sup> Տեսարանի համար հիմք է ծառայել Հովհաննեսի Ավետարանի համապատասխան դրվագը (Հովհ. 20:19–29):

<sup>44</sup> B. C h a n t r e. A travers L'Arménie Russe.– “Le Tour Du Monde” (Paris), 1891, deuxième semestre, p. 270; Մ. Փ ա փ ա զ ե ա ն ց. նշվ. աշխ., էջ 36–37, А. Т у м а н о в. Монастырь Св. Фомы, с. 150; Ե. Լ ա լ ա յ ե ա ն. Նախիջևանի գաւառ, էջ 307, Հ. Ո ս կ ե ա ն. նշվ. աշխ., էջ 677, Ա. Ա յ - վ ա զ յ ա ն. Ագուլիսի և Յդնայի պատկերաքանդակները, էջ 82, ն ու յ ն ի՝ Նախիջևանի կոթողային հուշարձաններն ու պատկերաքանդակները, էջ 31:

<sup>45</sup> Ձեռքի «օրհնության շարժումները կամ ժեստը» (կոչվում է նաև «պապական շարժումը», իտալ.՝ “Mano Pantea”, բառացի՝ «ամենաստվածուհու ձեռք») ձկույթն ու մատնեմատը ծալած, և միջնամատը, ցուցամատն ու բութը պարզած շարժումներն է, որ ծագելով հելլենիստական շրջանից՝ հատկապես տարածված է կաթոլիկ եկեղեցու պատկերագրության մեջ:

կողմում պատկերված է ծնկաչոք, դեպի Քրիստոսը հակված և աջ ձեռքով վերջինիս խոցված կողմը շոշափող Թովմա ատաքյալը: Նա պատկերված է լուսապսակով, զանգուր մագերով ու կարճ մորուքով, հագին՝ երկարաթև քիտոն և հիմնատիոն: Երկու ֆիգուրներն էլ կերտված են շատ պլաստիկ և արտահայտիչ:

«Թովմայի անհավատությունը» տեսարանը համաշխարհային արվեստում հանդիպում է արդեն իսկ IV դարից: Խոսելով տեսարանի պատկերագրության՝ մասնավորապես գլխավոր երկու անձանց փոխհարաբերությունը պայմանավորող Քրիստոսի ձեռքի դիրքի մասին՝ կարելի է առանձնացնել հիմնականում չորս պատկերատիպ: Առաջին՝ հնագույն պատկերատիպում Քրիստոսը, ցանկանալով Թովմային ցույց տալ վիրավոր կողը, աջ ձեռքը բարձրացրել է և հպել գլխին<sup>46</sup>: Երրորդում՝ Քրիստոսի ձեռքն ուղղված է առաջ<sup>47</sup>, ակն էլ կարող է լինել ինչպես բաց, այնպես էլ՝ օրհնության շարժումներով: Երրորդում՝ Քրիստոսը կարծես իսկ է Թովմայի ձեռքը և մոտեցնում է իր կողմին<sup>48</sup>: Չորրորդում Քրիստոսը Թովմայի ձեռքը տեղադրում է վերքի մեջ<sup>49</sup>: Չորս պատկերատիպերում էլ աշակերտները կարող են պատկերված լինել

<sup>46</sup> Հնագույն օրինակներ են համարվում Բրեսկիայի Սանտա Ջուլիա թանգարանի օնիքսե սարկոֆագի (ենթադրաբար IV դ.) և Միլանի Սանտա Մարիա (Ս. Յելսիա) եկեղեցու սարկոֆագի (IV–V դդ.) հարթաքանդակները: Կա տեսակետ, որ այս պատկերատիպի համար հիմք են ծառայել հելլենիստական շրջանում տարածված վիրավոր ամազոնուհիների քանդակները, որտեղ ևս վերքը ցուցադրելու համար առկա է ձեռքի նույն շարժումները (P. R. Crowley. Doubting Thomas and the Matter of Embodiment on Early Christian Sarcophagi. – “Art History” (London), 2018, vol. 41, issue 3, pp. 567–578):

<sup>47</sup> Հնագույն օրինակ է համարվում Լոնդոնի Բրիտանական թանգարանի ուշ հռոմեական փղոսկրե արկղի (420–430–ական թվականներ, հայտնի է որպես “The Maskell Passion Ivories” – Մասկելի Չարչարանքների փղոսկրե քանդակներ) վերջին՝ չորրորդ տախտակի բարձրաքանդակը [F. Harley – McGowan. The Maskell Passion Ivories and Greco–Roman art: notes on the iconography of crucifixion. – “Envisioning Christ on the Cross: Ireland and the early medieval West” (Dublin), 2013, pp. 13–14]:

<sup>48</sup> Հնագույն օրինակներ են համարվում Ստրասբուրգի Ս. Թովմա եկեղեցու ճակատակալ քարի բարձրաքանդակն ու Միդիաթում ու Փարիզում պահվող երկու ասորական Ավետարանների մանրանկարները. բոլորն էլ XIII դ. I կես: Այս պատկերատիպն ենք տեսնում նաև հայ արվեստում տվյալ տեսարանը պատկերող առաջին և մինչ այժմ լավագույն օրինակում՝ Թորոս Ռոսլինի ծաղկած 1268 թ. Մալաթիայի Ավետարանի (ՄՄ, Հ<sup>ր</sup> 10675 ձեռ.) մանրանկարում (տե՛ս Լ. Չոլգաուզյան. Թորոս Ռոսլինի «Թովմայի անհավատությունը» մանրանկարը. – «Բանբեր Մատենադարանի», – 16, 1994, էջ 36–38, Կ. Դրամյան. Торос Рослин. Ереван, 2015, илл. XIII):

<sup>49</sup> Հնագույն օրինակ է համարվում Մոնցայի Հ<sup>ր</sup> 9 տափաշշի հարթաքանդակը (J. Leroy. Les manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques d’Europe et d’Orient. Paris, 1964, p. 277):

կամ չլինել (որպես կանոն պատկերվում են կամ Քրիստոսի երկու կողմերում, կամ ձախից՝ Թովմայի ետևում): VI դարից (Ռավեննայի Մանտ-Ապոլինարե-Նուովո եկեղեցու խճանկար) սույն տեսարանում հանդիպում են փակված դռներ (որպես կանոն՝ պատկերվում են Քրիստոսի ետևում)՝ մի կողմից հղելով Հովհաննեսի Ավետարանի տողերին («գայ Յիսուս դրաւքն փակելովք ...», Հովհ. 20:26) և մատնացույց անելով, որ Քրիստոսը մահկանացուի նման չի մտել բաց դռնով, այլ հայտնվել է, մյուս կողմից՝ հղելով Եզեկիի մարգարեի խոսքերին. «Եւ ասէ ցիւ Տէր. Այդ դուռն փակեալ կացցէ եւ մի՛ բացցի, եւ մի՛ ոք անցցէ ընդ դա, զի Տէր Աստուած Բարայելի մտցէ ընդ դա, եւ եղիցի փակեալ» (Եզեկ. 44:2)<sup>50</sup>: X դարից Քրիստոսի մյուս ձեռքին հաճախ խաչ է պատկերվում (որոշ հուշարձաններում դրա փոխարեն կարող է լինել դրոշակ կամ գալարակ):

Մեր խնդրո առարկա հարթաքանդակը հայ արվեստում սույն տեսարանի միակ քանդակային պատկերումն է և ներկայացնում է վերոնշյալ երկրորդ պատկերատիպի պարզ՝ երկֆիգուր տարբերակը<sup>51</sup>, ինչը, սակայն, հնարավորություն չի տալիս պատկերագրական առումով գննել այն հուշարձանները, որոնք կարող էին հիմք դառնալ տվյալ հարթաքանդակի ստեղծման համար: Նշենք միայն, որ ձեռքն առաջ ուղղած այս պատկերատիպը բնորոշ է հիմնականում բյուզանդական արվեստին և հազվադեպ՝ արևմտաեվրոպական հուշարձաններին, իսկ ձեռքի խաչի պատկերումը հիմնականում բնորոշ է արևմտաեվրոպական հուշարձաններին<sup>52</sup>:

Ինչպես նշեցինք, հարթաքանդակներ եղել են նաև Ս. Թովմա տաճարի աղոթարահում՝ ավագ խորանի բեմառաջին, որի պատկերաշարի մասին հնագույն հիշատակությունը պետք է համարել 1849 թ. Հայաստանում շրջագայած գերմանացի զօանկարիչ Յու. Կեստների նկարագրությունը, որը վկայաբերում է Ալիշանը. «Քէտդներ Առաքելոց պատկերս ասէ զնկարսն, զորս ի դէպ է կարծել նկարեալս ի կճափայլ

<sup>50</sup> Ю. Б о б р о в. Основы иконографии памятников христианского искусства. М., 2010, с. 140–141.

<sup>51</sup> Հայ արվեստում տվյալ տեսարանի առաջին օրինակին՝ Թորոս Ռոսլինի վերոնշյալ մանրանկարին հետևում է 1272 թ. Կեռան թագուհու Ավետարանի (Երուսաղեմի Ս. Հակոբյանց վանքի հավաքածու, Հ<sup>որ</sup> 2563 ձեռ.) մանրանկարը՝ կերտված Ռոսլինի աշակերտի կողմից: Երկուսն էլ բացառիկ են նախ և առաջ «Թովմայի անհավատությունը» և «Հանդիպումն Գալիլեայում» թեմաները միացնելու առումով (Լ. Չ ու զ ա ս զ յ ա ն. նշվ. աշխ., էջ 32–35): Այնուհետև գալիս են Մաշտոցյան մատենադարանում պահվող և XIII դ. վերջից մինչև XVII դ. ստեղծված մի շարք ձեռագրերի մանրանկարներ (ցանկը տե՛ս Ա. Գ է ո Ր Գ Ե ա ն. Հայ մանրանկարիչներ. մատենագիտություն, IX–XIX դդ., Գահիրե, 1998, էջ 759): Արտասահմանյան հավաքածուներից հիշատակելի է նաև Օքսֆորդի Բոդլիի գրադարանում պահվող 1609 թ. Ավետարանի մանրանկարը (Catalogue of the Armenian manuscripts in the Bodleian library, № 53, by the rev. S. Baronian and F. C. Conybeare F. B. A. Oxford, 1918, pp. 107–108):

<sup>52</sup> Լ. Չ ու զ ա ս զ յ ա ն. նշվ. աշխ., էջ 36, 39:

որմունս խորանին ...»<sup>53</sup>: Ըստ 1890 թ. վանք այցելած ֆրանսիացի հնագետ Էրնեստ Շանտրեի՝ «Եկեղեցու ներսում գտնվում է մարմարե խորանը՝ զարդարված և նկարված պարսիկ նկարչի կողմից»<sup>54</sup>: Մ. Փափազյանցի բնորոշմամբ՝ «Բեմի առաջը բարձրացած է մարմարեայ քարով, որոնց իւրաքանչիւրի երկարութիւնն է մօտ 2 արշին, իսկ լայնութիւնը 1 արշին, բոլոր քարերի վերին մասերում փորագրուած և ներկուած է գեղեցիկ գոյն զգոյն նկարներ, վերջին երկու ծայրերում՝ մարմարեայ քարերի վրայ, աստիճանների տակ՝ փորագրուած է Ս. Ստեփանոս Նախավկայի պատկերը սարկաւակի զգեստով»<sup>55</sup>: Ըստ Ե. Լալայանի՝ «Բեմի արևմտեան երեսը մարմարիոնից է, առաքեալների պատկերներով և ծաղկանկարներով զարդարուած»<sup>56</sup>:

Այսպիսով, Կեստների և Լալայանի նկարագրություններից պարզ է դառնում՝ խոսքը տասներկու առաքյալների պատկերաշարի մասին է, որոնք ձևավորված են եղել ծաղկային զարդանկարներով: Փափազյանցի «փորագրուած» բառը հուշում է, որ դրանք եղել են հարթաքանդակներ (մյուսների կիրառած «պատկերներ» կամ «նկարներ» բառերը չեն հակասում սրան. դրանք միանգամայն կարող էին վերաբերել նաև հարթաքանդակներին), իսկ «երկու ծայրերում», «աստիճանների տակ փորագրուած» Ս. Ստեփանոսի պատկերը, ամենայն հավանականությամբ, եղել է ձախակողմյանը, մինչդեռ աջակողմյանը, մեր կարծիքով, եղել է Փիլիպոս սարկավագի կամ ավետարանիչի (չփոթել Փիլիպոս առաքյալի հետ) քանդակը՝ դարձյալ սարկավագական հանդերձներով, ինչն էլ, ըստ երևույթին, շփոթեցրել է Փափազյանցին և նույնականացրել երկու կերպարները: Մ. Փիլիպոսի վարկածն առաջ ենք քաշում՝ հիմնվելով հայկական եկեղեցիների բեմառաջքների՝ XVII–XVIII դդ. որոշակի տարածում գտած հորինվածքի վրա (Էջմիածնի Մայր տաճար, Ս. Հռիփսիմեի տաճար), որտեղ կենտրոնական հատվածում պատկերվում էր Տիրամայրը մանկան հետ, նրանց երկու կողմերում՝ տասներկու առաքյալները, իսկ ծայրերում՝ Ս. Ստեփանոս նախավկան և Փիլիպոս սարկավագը:

#### Որմնանկարներ

«Թովմայի անհավատությունը» հարթաքանդակի կերտումից որոշ ժամանակ անց շքամուտքի ճակտոնապատը գեղարվեստորեն ավելի հարուստ դարձնելու նպատակով քանդակի կողային և վերին հատվածները լրացվել է որմնանկարներով, իսկ վերջում ներկվել է նաև բուն հարթաքանդակը: Ձախակողմյան հատվածում տեսնում ենք

<sup>53</sup> Ղ. Մ. Ալիշան. նշվ. աշխ., էջ 327:

<sup>54</sup> B. Chantre. Նշվ. աշխ., էջ 270: Նկարչի՝ պարսիկ լինելը, անշուշտ, անհիմն է. հեղինակն այդ «եզրակացությանը» եկել է, թերևս, որմնանկարների ոճի տպավորության տակ:

<sup>55</sup> Մ. Փափազյանց. նշվ. աշխ., էջ 39:

<sup>56</sup> Ե. Լալայան. Նախիջևանի գաւառ, էջ 310: Նույն խոսքերը բառացի տե՛ս Հ. Ոսկեան. նշվ. աշխ., էջ 682:

ձեռքերը կրծքին խաչած Աստվածամորը, գլխավերևում՝ կանացի դեմքով արեգակ, աջակողմյան հաստվածում ձեռքերը դեպի Քրիստոսն ուղղած Մարիամ Մագդաղենացին է, գլխավերևում՝ լուսին, հարթաքանդակից վեր՝ հորիզոնական շրջանակի և կամարի միջև երկու ձեռքերը տարածած Հայր Աստվածն է՝ սպիտակամորուս ծերունու տեսքով: Պահպանվել է նկարիչ Գրիգոր (Գիգո) Շարբաբյանի (1884–1942)՝ սույն տեսարանը պատկերող ջրանկար-էսքիզը (նկ. 9)՝ արված, ենթադրաբար, 1913 թ.<sup>57</sup>, որի շնորհիվ պատկերացում ենք կազմում նաև որմնանկարների գույների մասին: Աստվածամոր հագին տեսնում ենք շագանակագույն քիտոն և կանաչավուն թիկնոց ու գլխաշոր, Մագդաղենացու հագին՝ կանաչավուն քիտոն և շագանակագույն հիմատիոն ու գլխաշոր: Ի տարբերություն Աստվածամոր՝ Մագդաղենացին լուսապսակ չունի: Հայր Աստծո հագին ևս շագանակագույն հեմատիոն է: Տեսարանի վերին հաստվածը ներկված է եղել մուգ կապույտով, իսկ Հայր Աստծո հաստվածում կապտավուն կորերի միջոցով նկարիչը փորձել է ստեղծել սպիտակ ամպերի քուլաների պատկեր: Հարթաքանդակում Քրիստոսի և Թովմայի լուսապսակները ոսկեգույն են, Քրիստոսի հեմատիոնը ներկված է բաց շագանակագույն, Թովմայի քիտոնն ու հեմատիոնը՝ համապատասխանաբար կանաչավուն և կապտավուն:

Աստվածամայրը, Մարիամ Մագդաղենացին, արեգակն ու լուսինը<sup>58</sup> միաժամանակ հանդիպում են միայն խաչելության տեսարաններում, այսինքն՝ որմնանկարների ներմուծմամբ ընդհանուր տեսարանում փորձ է արվել միավորվել «Թովմայի անհավատությունը» և «Խաչելություն» թեմաները: Մեզ հայտնի չէ նմանատիպ գեղ. մեկ այլ հուշարձան, որտեղ համատեղվում են այս երկու թեմաները, ուստի գոնե հայ արվեստում գործ ունենք թեմատիկ առումով մի բացառիկ երևույթի հետ, որի իմաստաբանական բացատրությունը կրթողները հետագային:

<sup>57</sup> Թվագրության համար հիմք ենք ընդունել Շարբաբյանի՝ Ագուլիսի Ս. Քրիստափոր եկեղեցու որմնանկարների ջրանկարը (պահվում է Հայաստանի ազգային պատկերասրահում), որն արդեն ունի հստակ թվական՝ 1913:

<sup>58</sup> Ըստ Հովհաննեսի Ավետարանի՝ խաչելության ժամանակ Քրիստոսի խաչի մոտ են եղել Մարիամ Աստվածածինը, նրա քույրը՝ Կլեոպասի կին Մարիամը, Մարիամ Մագդաղենացին և Հովհաննեսը (Հովհ. 19:26–27): Խաչելության տեսարաններում, սակայն, խաչի երկու կողմերում հիմնականում պատկերվում են կամ Աստվածածինն ու Մագդաղենացին, կամ Աստվածածինն ու Հովհաննեսը: Ինչ վերաբերում է բավական հին՝ դեռևս նախաքրիստոնեական արմատներ ունեցող արեգակի և լուսնի այլաբանական պատկերներին, ապա խաչելության տեսարաններում դրանք մի կողմից խորհրդանշում են Ավետարաններում հաղորդված տեղեկությունը, ըստ որի՝ կեսօրին երկրի վրա խավար իջավ մինչև ժամը 3-ը՝ Քրիստոսի մահվան ժամը (Մատթ. 27:45, Մարկ. 15:33, Դուկ. 13:44), մյուս կողմից՝ Հին (լուսինը) և Նոր (արեգակը) կտակարանները (տե՛ս J. Hall. Նշվ. աշխ., էջ 85–86):



Նկ. 8. Արևմտյան  
շքամուտքի  
ճակտոնապատի  
հարթաքանդակն ու  
որմնանկարը (լուս.  
Մ. Փափագյանցի, 1891



Նկ. 9. Արևմտյան շքամուտքի  
ճակտոնապատի  
հարթաքանդակն ու որմնանկարը  
Գ. Շարբաբյանի ջրանկար-  
էսքիզում, ենթ. 1913 թ.  
(Հայաստանի ազգային  
պատկերասրահ):

Ինչ վերաբերում է առհասարակ հարթաքանդակի ու որմնանկարի միավորման գաղափարին, նշենք, որ հայկական հուշարձաններում ճարտարապետական առանձին մանրամասների և քանդակների ներկված օրինակները բազմաթիվ են: Հայտնի օրինակներ են Անիի Գազկաշեն տաճարի Գազիկ արքայի արձանը (XI դ. սկիզբ), Խաչենի՝ վարպետ Շահիկի կառուցած մահմեդական դամբարանի (XIV դ. I կես) կենդանաքանդակները, Սադմոսավանքի Ս. Աստվածածին եկեղեցի-գրատան որմնամույթերի խոյակները, կարմիր ներկով ներկված բազմաթիվ խաչքարեր և այլն: Հիշատակելի են Երևանի Զորավոր Ս. Աստվածածին եկեղեցու արևմտյան շքամուտքի ճակտոնապատի հորինվածքը (1690-ական թվականներ)՝ մասնավորապես որմնանկարի վերին հատվածի «Աղոթք Գեթսեմանի այգու» տեսարանը, որտեղ խաչաքանդակի երկու կողմերից դեպի վերջինս են հակված հրեշտակն ու աղոթող Քրիստոսը<sup>59</sup>, նաև՝ Էջմիածնի Մայր տաճարի արևմտյան զանգակատան առաջին հարկի գեղարվեստական հարդարանքը (XVII դ. երկրորդ կես–XVIII դ.), որտեղ տեղ են գտել ինչպես ֆիգուրատիվ (Պետրոսն ու Պողոսը) և դեկորատիվ որմնանկարներ, այնպես էլ՝ ներկված քերտվեների, կենդանիների ու դեկորատիվ հարթաքանդակներ: Այդուհանդերձ, որպես պատկերաքանդակի և

<sup>59</sup> Ա. Ենոքյան. Երևանի Զորավոր Ս. Աստվածածին եկեղեցու որմնանկարը.– Հայկական որմնանկարչություն. գիտական հոդվածների և նյութերի ժողովածու, Երևան, 2019, էջ 226–228:

ֆիզուրատիվ որմնանկարների միավորման օրինակ՝ Ս. Թովմա տաճարի վերոնշյալ դրվագը բացատրիկ է:

Այսպիսով, ի դեմս Ս. Թովմա տաճարի արևմտյան շքամուտքի ճակտոնապատի հորինվածքի՝ գործ ունենք հայ արվեստի՝ եռակի առումով բացատրիկ օրինակի հետ՝ որպես «Թովմայի անհավատություն» տեսարանի միակ քանդակային պատկերման, որպես «Թովմայի անհավատություն» ու «Խաչելություն» թեմաները միավորող տեսարանի և որպես պատկերաքանակ ու ֆիզուրատիվ որմնանկարներ ներառող հուշարձանի:

Տաճարը ներքուստ շատ ավելի շքեղ հարդարանք է ունեցել, քան արտաքուստ. շքեղ որմնանկարներով են պատված եղել գմբեթը, թմբուկը, ավագ խորանը, թաղային հատվածներն ու կամարները: Աղոթասրահում գտնվողի վրա այս ամենի թողած տպավորությունը ներկայացնելու համար բավական է հիշել Ս. Փափագյանցի խոսքերը. «... ոչ մի տեղում նմանը չկայ, թեգուգ էջմիածնայ տաճարից սկսած Մեծն Հայաստանում գտնուած մինչև ամենատաջաւոր վանք, երբէք չէ ունեցել այն գեղեցկութիւնը, պայծառութիւնը, մաքրութիւնը, պատերի, առաստաղի զարդարանքները, խաչկալի հիանալի շինուածքը, ինչ ունի Թովմայ առաքելոյ վանքը ...»<sup>60</sup>:

Ըստ Ա. Այվազյանի՝ արդեն իսկ XVII–XVIII դդ. Ագուլիսի բոլոր տասներկու եկեղեցիներն ունեցել են որմնանկարներ, որոնցից 1980-ական թվականներին պահպանվել էին միայն Ս. Թովմայի, Ս. Քրիստափորի, Ս. Ստեփանոս (Ս. Երրորդություն) եկեղեցիների որմնանկարներն ու չնչին պատատիկներ Ս. Հովհաննես Մկրտիչ եկեղեցում<sup>61</sup>: Նշվածներից առավել լավ և համեմատաբար ամբողջական պահպանվածը Ս. Թովմա տաճարի որմնանկարներն էին: Վերջիններս առանձնանում են

<sup>60</sup> Ս. Փ ա փ ա գ ե ա ն ց. նշվ. աշխ., էջ 38: Տաճարի աղոթասրահի որմնանկարների՝ քիչ թե շատ հիմնավոր նկարագրությունը Փափագյանցին է (նույն տեղում, էջ 38–39): Ե. Լալայանն ընդամենը նշում է, որ «քառանկիւնի, բայց եզրերը ուղիղ անկիւնով փոքր ինչ հատուած չորս սիւների վրայ բոլորում են կիսաբոլոր կամարներ, կրելով իրենց վրայ կաթուղիկէն և նոյնպէս կիսաբոլոր ձեղունը, որ ամբողջովին ծածկուած է արևելեան ճաշակի գունաւոր ծաղկանկարներով» (Ե. Լ ա լ ա յ ե ա ն. Նախիջեւանի գաւառ, էջ 310), իսկ Ա. Այվազյանն իր աշխատության՝ տաճարի աղոթասրահի որմնանկարների հատվածում հիմնականում կրկնում է Փափագյանցի նկարագրությունը (Ա. Ա յ վ ա գ յ ա ն. Նախիջեւանի որմնանկարչական արվեստը, Երևան, 1998, էջ 20–22): Մեր նկարագրություններում և դիտարկումներում, բացառությամբ ավագ խորանի ու պատերի որմնանկարների, հիմնվել ենք բացառապես մեր ձեռքի տակ եղած հրապարակված և անտիպ լուսանկարների վրա (Ս. Փափագյանց, Ա. Այվազյան, Զ. Սարգսյան, Ա. Հովհաննիսյան): Ավագ խորանի որմնանկարները 1980-ական թվականների լուսանկարներում ներկով ծածկված են, իսկ պատերի որմնանկարները ոչ մի լուսանկարում չեն երևում, ուստի այս դեպքերում դրանց մասին միակ փաստական տեղեկությունը մնում է Փափագյանցի նկարագրությունը:

<sup>61</sup> Ա. Ա յ վ ա գ յ ա ն. Նախիջեւանի որմնանկարչական արվեստը, էջ 19–20:

նաև արխիվային նյութերի՝ մասնավորապես պահպանված լուսանկարների համեմատաբար հարուստ վիճակով, ինչը թույլ է տալիս գրեթե ամբողջովին պատկերացում կազմել տաճարի ներքին գեղարվեստական հարդարանքի մասին:

Պատերի ստորին հատվածները ներկված են եղել մարմարագույն, վերին՝ կամարներին հարող հատվածները (ըստ Փափագյանցի՝ 3 արշին երկարությամբ, այսինքն 2,13 մ, 1 արշ. = 0,71 մ)՝ սպիտակավուն: Դատելով Փափագյանցի լուսանկարից (նկ. 10)՝ ըստ երևույթին, նույն մարմարագույնով են ներկված եղել նաև չորս մույթերը՝ մինչև կամարակալները: Թմբուկակիր չորս կամարների զարդագոտիները բաղկացած են եղել չորս տիպի սիմետրիկ զարդատարրերից: Ստորին հատվածում գոտին սկսվում էր սուր ծայրով դեպի վեր ուղղված հուլունքազարդով, այնուհետև գալիս էր փոքրիկ քառատերև, որին հետևում էր ութաթև երկարավուն զարդանախշը, ապա դարձյալ քառատերևը և կամարի կենտրոնում՝ երկսայր օվալաձև վարդյակ-մեղայոնը (պարսիկ վարպետներն այն անվանում են «թորանջ»): Մույթերը պատերին կապող կամարները, որոնք ավելի կարճ էին, բաղկացած էին դարձյալ սուր ծայրով դեպի վեր ուղղված նույնատիպ հուլունքազարդերից, քառատերևներից ու կամարի կենտրոնում՝ երկսայր օվալաձև վարդյակ: Բոլոր կամարներում էլ նշված զարդատարրերն ուղեկցվում էին ոլորուն դեկորատիվ ճյուղերով:

Տաճարի թաղային հատվածների որմնանկարների (նկ. 10, 11) հիմնական հորինվածքը կազմում էին թագաձև ոճավորված թևերով խաչաձև հորինվածքները (պայմանականորեն կանվանենք «քառաթևեր»), որոնք ներառում էին ծաղկատերևային ֆոնի վրա պատկերված ծաղիկներով ծաղկամաններ ու հուլունքազարդեր: Չորս «քառաթևերի» միջև պատկերված էին մեկական ծավալուն ծաղկաման՝ ծաղկեփնջով, իսկ եզրային հատվածները զբաղեցնում էին կիսված օվալաձև վարդյակները: Լուսանկարներից կարող ենք եզրակացնել, որ այսպիսի ձևավորում են ունեցել տաճարի գմբեթատակ քառակուսուն կից հարավային, հյուսիսային ու արևմտյան սրահների թաղերը, իսկ արևելյան սրահի թաղային հատվածի որմնանկարներում «քառաթևերից» բացի նկատվում են օվալաձև վարդյակներ: Ինչ վերաբերում է աղոթասրահի անկյունային սրահների թաղային հատվածների որմնանկարներին, ապա Փափագյանցի լուսանկարում նկատում ենք, որ «քառաթևերի» մակերեսում ներգծված է նաև որոշակիորեն ուղղաձիգ թևերով հավասարաթև խաչ (ըստ երևույթին, դա կամ հարավարևմտյան, կամ հյուսիսարևմտյան սրահի թաղային հատվածն է), ինչը, թերևս, կարելի է բացատրել պարսկաոճ զարդանախշը եկեղեցական միջավայրին ավելի հարմարեցնելու շարժառիթով:

Առագաստների տարբեր հատվածներում պատկերված են եղել վերոնշյալ «քառաթևի» զանազան տարբերակներ: Ստորին, համեմատաբար մեծ մակերես զբաղեցնող հատվածում պատկերված էր պոչաձև, երկարավուն ստորին թևով տարբերակը, որը ներառում էր ծաղկատերևային ֆոնի վրա պատկերված քառատերև, ծաղիկներով ու թռչնապատկերներով ծաղկաման և սուր ծայրը դեպի վար ուղղված հուլունքազարդ: Երկու

շեղանկյունների վրա պատկերված էին հորիզոնական ուղղությամբ ձգված «քառաթևեր», որոնք ներառում էին դարձյալ ծաղկատերևային ֆոնի վրա պատկերված քառաստերև ու հուլունքազարդեր, և վերջապես վերին եռանկյունների վրա պատկերված էին «թևատարած» զարդանախշեր (որոշ չափով հիշեցնում էին երկթև քերովրենների), որոնք ներառում էին ծաղկատերևային ֆոնի վրա պատկերված քառաստերև: Չորս կամարների ճակատային հատվածների ուղիղ կենտրոնում, առագաստների միջև գիպսից և/կամ կավից քանդակված էին մեկական երկթև քերովրե (նկ. 11):



Նկ. 10. Տաճարի աղոթասրահի որմնանկարները (լուս.

Մ. Փափազյանցի, 1891 թ.):



Նկ. 11. Առագաստների և թաղային հատվածի որմնանկարները (լուս.՝ Զ. Սարգսյանի, 1980 թ.):

Աղոթասրահի որմնանկարների առավել շքեղ հատվածը գտնվում էր և դրան հարող թմբուկի ներքին մակերեսը: Թմբուկի տասներկու լուսամուտների բացվածքները շրջանակված էին ծաղկատերևային զարդագոտիներով, կամարներից անմիջապես վեր էլ պատկերված էր հուլունքազարդ ներառող և ծաղկային ֆոնով թագազարդ (նկ. 13): Յուրաքանչյուր երկու լուսամուտների միջև պատկերված էր ծաղկեփնջով ծաղկաման, քառաստերև ու շեղանկյան մեջ հուլունքազարդ պարփակող և վերին հատվածում (արդեն լուսամուտների մակարդակից բարձր) ոճավորված թագով ավարտվող շքեղ զարդամուտիկ: Այնուհետև դեպի վեր իրար էին հաջորդում երեք պարսկատճ զարդագոտիներ, որոնցից ստորինը կազմված էր քառաստերևներով միմյանց կցված ութաթև երկարավուն զարդանախշերից և օվալաձև վարդյակներից, միջինը՝ միմյանց նայող նշագարդ-փեյլիների (պարսիկ վարպետներն այն անվանում են «բոթե») կրկնվող մուտիվներից, իսկ վերինը պարզ ծաղկատերևային զարդագոտի էր, որով էլ արդեն սկսվում էր գմբեթի մակերևույթը: Վերջինս պատկերված էր որպես երկինք՝ կապույտ

*Ֆոնով և կենտրոնից ճառագայթաձև իջնող գծերով դասավորված ոսկեգույն աստղերով (նկ. 13):*

Գմբեթի նմանությամբ, որպես կապույտ աստղալից երկինք է պատկերված եղել նաև ավագ խորանի գմբեթարդը, որի կենտրոնական հատվածում՝ խաչկալից անմիջապես վեր, տեղ է գտել նաև ճաճանչավոր արեգակը: Անտրոշ է Փափագյանցի՝ «բեմի սիւների գլխին չորս անկիւնում երևում են թնատարած չորս հրեշտակներ» արտահայտությունը<sup>62</sup>: Եթե «բեմի սիւներ» ասելով հասկացվել է ավագ խորանի որմնամույթերը, ապա հրեշտակները, ամենայն հավանականությամբ, տեղ են գտել որմնամույթերի քիվերին կից՝ երկու անկյուններում (չի բացառվում, որ դրանք ևս, ինչպես թմբուկակիր կամարների քերտվեները, ոչ թե որմնանկարներ են, այլ կերտված են եղել կավից):



Նկ. 12. Թմբուկի որմնանկարները (լուս.՝ Ա. Այվազյանի, 1980-ական թվականներ):



Նկ. 13. Գմբեթային հատվածի որմնանկարները (լուս.՝ Ա. Այվազյանի, 1980-ական թվականներ):

Թե՛ որմնանկարների ստեղծման ժամանակի և թե՛ դրանց հեղինակի մասին փաստական տեղեկություններ չեն պահպանվել: Այդուհանդերձ, որոշ հետազոտողներ Ս. Թովմա տաճարի որմնանկարները վերագրել են շոտթեցի մեծ բանաստեղծ, տաղերգու և նկարիչ Նաղաշ Հովնաթանին (1661–1721 թթ.), ով 1680-ական թվականներին Ագուլիսում դպիր էր ու ձեռագրեր էր ընդօրինակում<sup>63</sup>:

<sup>62</sup> Մ. Փ ա փ ա գ ե ա ն ց. նշվ. աշխ., էջ 38:

<sup>63</sup> 1682 թ. Ագուլիսի Ս. Քրիստափորի վանքում «Յովնաթան դպրի ձեռամբ» ընդօրինակվել է Փլավիոս Եփսեփոսի «Վասն հրեական պատերազմին» երկը (Ղ. Մ.

Տաճարի որմնանկարներն առաջին անգամ Հովնաթանյաններին է վերագրել 1914 թ. վանք այցելած Մարտիրոս Մարյանը, ով իր հուշերում գրում է. «Քաղաքի կենտրոնում Սուրբ Թովմասի եկեղեցին էր՝ հրաշալի որմնանկարներով՝ կատարված Հովնաթանյանների կողմից»<sup>64</sup>: Արվեստաբան Եղիշե Մարտիրոսյանը Նաղաշին է վերագրում Ս. Թովմա տաճարի արևմտյան շքամուտքի որմնանկարները ու, հիմնվելով նրա՝ 1682 թ. Ագուլիսում լինելու փաստի վրա՝ նաև որմնանկարների ստեղծման ժամանակահատվածի վարկած է առաջ քաշում՝ 1680-ական թվականներ<sup>65</sup>: Այս թվագրմանն անդրադառնում է Վարազդատ Հարությունյանը՝ իրավագիտորեն նշելով, որ «որմնանկարների կատարման ժամանակը՝ 1680-ական թթ., կարիք ունի վերանայման, քանի որ եկեղեցին կառուցվել է ավելի ուշ»<sup>66</sup>: Տաճարի որմնանկարները Նաղաշին են վերագրում նաև Ս. Ղազարյան<sup>67</sup> ու Ա. Այվազյանը<sup>68</sup>: Վերջինս որմնանկարները ևս թվագրում է 1680-ականներով՝ նշելով Ագուլիսի Ս. Քրիստոսափոր, Մաղարդավանքի Ս. Ստեփանոս եկեղեցիների, Էջմիածնի Մայր տաճարի ու Ս. Թովմա տաճարի «համանման որմնանկարների կոլորիտի և զարդամոտիվների մասին»<sup>69</sup>: Որպես տաճարի որմնանկարների՝ Նաղաշի կողմից արված լինելու հիմնավորում՝ Այվազյանը նշում է նաև նրա՝ «Տաղ ի վերայ զանգակատան վանից Սուրբ առաքելոյն Թովմայի, որ ի Յագուլիս» բանաստեղծությունը, որտեղ խոսվում է «գալթի» նկարազարդման մասին («գույնզգույն ծաղկեալ ոսկէխառն»)՝<sup>70</sup>:

Այսպիսով, Նաղաշ Հովնաթանի՝ Ս. Թովմա տաճարի որմնանկարների հեղինակը լինելու հարցում առկա են լոկ ենթադրություններ, քանզի խնդրի լուծման «հիմք» են ծառայել ընդամենը 1680-ական թվականներին նրա՝ վանքում լինելու և այնտեղ ձեռագրեր ընթրինակելու փաստն ու «Տաղ ի վերայ զանգակատան ... » բանաստեղծությունը: Անհիմն են նաև զուգահեռներն Ագուլիսի՝ Ս. Քրիստոսափոր, Մաղարդավանքի՝ Ս. Ստեփանոս եկեղեցիների ու Էջմիածնի Մայր տաճարի որմնանկարների հետ<sup>71</sup>:

Ալիշան. նշվ. աշխ., էջ 331): Նույն թվականին ամենայն հավանականությամբ, դարձյալ Ագուլիսում, Հովնաթանն ընթրինակել է նաև մի Տաղարան (ՄՄ, Հ<sup>տ</sup> 3628 ձեռ.):

<sup>64</sup> Մ. Ս ա ր յ ա ն. Գրառումներ իմ կյանքից. գիրք առաջին, Երևան, 1966, էջ 141:

<sup>65</sup> Ե. Մ ա ր տ ի կ յ ա ն. Հայկական կերպարվեստի պատմություն, գիրք Ա, XVII-XIX դդ., Երևան, 1971, էջ 59:

<sup>66</sup> Վ. Հ ա ր ո ռ յ ո լ յ ա ն. նշվ. աշխ., էջ 405:

<sup>67</sup> Մ. Ղ ա զ ա ր յ ա ն. Հայ կերպարվեստը XVII-XVIII դարերում, Երևան, 1974, էջ 150:

<sup>68</sup> Ա. Ա յ վ ա զ յ ա ն. Նախիջևանի պատմաճարտարապետական հուշարձանները, էջ 13: Նույն միտքն Այվազյանը կրկնում է նաև հաջորդ աշխատություններում (Ագուլիս, էջ 28, Նախիջևանի ԻՍՄՀ հայկական հուշարձանները, Երևան, 1986, էջ 22, Նախիջևանի կոթողային հուշարձաններն ու պատկերաքանդակները, էջ 31, Նախիջևանի որմնանկարչական արվեստը, էջ 19):

<sup>69</sup> Ա. Ա յ վ ա զ յ ա ն. Նախիջևանի որմնանկարչական արվեստը, էջ 20:

<sup>70</sup> Նույն տեղում, էջ 26, տե՛ս նաև Ն ա ղ ա շ Հ ո վ մ ա թ ա ն. Տաղեր, Երևան, 1983, էջ 208:

<sup>71</sup> Հարկ է նկատել, որ, բացի Ս. Թովմա տաճարի որմնանկարներից, տարբեր ժամանակներում տարբեր հետազոտողների կողմից Նաղաշին են վերագրվել նաև Երևանի Ս. Պողոս-Պետրոս, Կաթողիկե, Զորավոր եկեղեցիների, Մաղարդավանքի Ս. Ստեփանոս եկեղեցու, Գողթն ու Երնջակ գավառների մի շարք եկեղեցիների և Էջմիածնի Մայր տաճարի (հին շերտ) որմնանկարները, և բոլորն էլ ենթադրության շրջանակներում (տե՛ս Գ. Լ և ո ն յ ա ն. Հովնաթանյան նաղաշները հայ նկարչության պատմության մեջ. - «Խորհրդային արվեստ», 1938, - 2, էջ 25, Մ. Մ կ ր տ չ յ ա ն. Նաղաշ Հովնաթան, Երևան, 1957, էջ 58, Ե. Մ ա ր տ ի կ յ ա ն. նշվ. աշխ., էջ 57-64, Մ. Ղ ա զ ա ր յ ա ն. նշվ. աշխ., էջ 150-152, 158-160, Ա. Ա յ վ ա զ յ ա ն.

Բնավ չբացատրելով այն վարկածը, որ նշված որմնանկարները կարող էին և մեկ նկարչի վրձինն պատկանել՝ այդուհանդերձ, տարբեր եկեղեցիներում մեկ-երկու զարդանախշերի կրկնությամբ չի կարելի անվերապահորեն խոսել դրանց հեղինակների նույնության մասին<sup>72</sup>:

Մեր ուսումնասիրած հայկական որմնանկարչական հուշարձաններից միայն մեկում է ակնհայտ Ս. Թովմա տաճարի որմնանկարների հեղինակի ներկայությունը և, որը, եթե ոչ հեղինակի ինքնության, ապա գոնե որմնանկարների ստեղծման ժամանակի ճշգրտման հարցում կարող է որոշիչ լինել: Խոսքը Մեղրիի Փոքր թաղի Ս. Հովհաննես Մկրտիչ եկեղեցու հին շերտի որմնանկարների մասին է, որոնք, ի տարբերություն Ս. Թովմա տաճարի որմնանկարների, ունեն հասակ թվագրություն՝ 1700: Երկու հուշարձաններում էլ ակնհայտ են ինչպես առանձին զարդանախշերի խիստ նմանությունն ու որոշ դեպքերում՝ պարզ կրկնությունը, այնպես էլ զարդանախշային նույն հորինվածքների կիրառումը: Դա վերաբերում է մեծ կամարների (Ս. Թովմա տաճարում դրանք գմբեթակիր չորս կամարներն են, Ս. Հովհաննես Մկրտիչ եկեղեցում՝ կենտրոնական նավի լայնական թաղակիր երկու կամարները) զարդագոտիների հիմնական մոտիվներին՝ վերոնշյալ հույունքագաղթերին, քառատերևներին, ութաթև երկարավուն զարդանախշերին, օվալաձև վարդյակներին ու դրանց ուղեկցող ոլորուն դեկորատիվ ձյուղերին, կամարների ճակատային հատվածների՝ ալիքաձև ընթացող սղոցաձև տերևներով և ծաղիկներով զարդագոտիներին, Ս. Թովմա տաճարի կամարների երեսակների ու Ս. Հովհաննես Մկրտիչ եկեղեցու կենտրոնական նավի թաղային հատվածների՝ ալիքաձև տերևային զարդագոտուն, երկու եկեղեցիների թաղային հատվածների «քառաթևերին», և, վերջապես, զուտ ոճական նմանություններին, ինչպիսիք են ոճավորված տերևների ու ծաղիկների զուգորդումները: Այս ամենը ոչ մի կասկած չի թողնում միննույն հեղինակ(ներ)ի վրձնի առկայության հարցում, ուստի հիմք ընդունելով Ս. Հովհաննես Մկրտիչ եկեղեցու որմնանկարների թվագրությունը՝ կարելի է խնդրո առարկա մեր որմնանկարները թվագրել 1695 թ. մինչև XVIII դ. սկիզբ:

Վերադառնալով Ս. Թովմա տաճարի որմնանկարների՝ Նաղաշին վերագրելու հարցին, որի օգտին է խոսում արդեն որմնանկարների ստեղծման ժամանակը, հիշատակենք նաև Ս. Հովհաննես Մկրտիչ եկեղեցու որոշ որմնանկարների մեկնողական արձանագրությունների բանաստեղծական բնույթը: Եվ, չնայած այս ամենը Նաղաշին վերագրվող մյուս եկեղեցիների որմնանկարների համեմատ առավել ծանրակշիռ հիմք են ստեղծում, այդուհանդերձ, անվերապահորեն ասել, որ նշված երկու եկեղեցիների որմնանկարներն արվել են Նաղաշ Հովնաթանի կողմից, դեռևս չենք կարող:

Նախիջևանի որմնանկարչական արվեստը, էջ 19–37): Այդ շարքում մինչ այժմ հայտնի չէ գեթ մեկ եկեղեցի, որի որմնանկարների՝ Նաղաշ Հովնաթանի կողմից ստեղծված լինելու մասին փաստական տեղեկություններ լինեն: Նաղաշի կենսագրության՝ որմնանկարչությանը վերաբերող միակ փաստական տեղեկությունն այն է, որ նա նկարագարող է բազմաթիվ եկեղեցիներ, այդ էլ իմանում ենք նրա որդի Հակոբի՝ հոր մահվանը նվիրված ողբերգից՝ «Ուր է շնորհալից վարպետն իմաստուն, որ միշտ զարդարէր բազում սրբոց տուն ...» (Ն ա դ ա շ Հ ո վ ն ա թ ա ն. նշվ. աշխ., էջ 225):

<sup>72</sup> Ս. Քրիստափոր և Ս. Ստեփանոս եկեղեցիների գմբեթային հատվածների ընդհանուր ձևավորումը իսկապես խիստ հարազատ են: Երկուսն էլ հիշեցնում են Էջմիածնի Մայր տաճարի գմբեթի որմնանկարները (1780–ական թվականներին Նաղաշ Հովնաթանի թոռը՝ Հովնաթան Հովնաթանյանը, ձևափոխելով վերանկարել է հին շերտի՝ ենթադրաբար Նաղաշի կողմից արված 1721 թ. որմնանկարները): Մակայն նշված հուշարձանների զարդանախշերը խիստ տարբերվում են Ս. Թովմա տաճարի որմնանկարներից թե՛ ձևով, թե՛ ոճով:

Մ. Փափագյանցի աշխատության մեջ խոսվում է նաև փայտաշեն խաչկալի նկարագրողումների մասին, ընդ որում «խաչկալի աջ դրան» և «ձախ կողմի դրան» արտահայտությունները վկայում են, որ ավագ խորանում եղել է ոչ այլ ինչ, քան երկու կողային դռներով նկարագրող պատկերակալ (իկոնոստաս)։ Ըստ նրա՝ երկնագույն ոսկեզօծ սյուներով պատկերակալի «ամենաձայրուն» (հավանաբար, նկատի ունի գլխամասը) պատկերված է եղել Մ. Խաչը, վրան՝ թնատարած Փրկիչն ու երկու հրեշտակներ, որոնցից մեկի ձեռքին սկիհ էր, մյուսի ձեռքին՝ օրինաց տախտակները։ Հյուսիսակողմյան դռան վերնամասում եղել են Նոր Ուխտի խորհրդանիշերը՝ Ավետարան, սկիհ, խաչ և վակաս, հարավակողմյան դռան վերնամասում՝ Հին Ուխտի խորհրդանիշերը՝ պատվիրանների տախտակները, բրոնզե օձով զավազանը, սաղավարտ և դարձյալ վակաս։ Նշվածները հայ որմնանկարչության մեջ հանդիպում են մեկ էլ Հայկավանի (Արմավիրի մարզ) Մ. Աստվածածին եկեղեցու (1875 թ.) քարե պատկերակալի որմնանկարներում, որտեղ, սակայն, հարավակողմյան դռան վերնամասում տեսնում ենք սկիհ, բրոնզե օձով զավազան և Ավետարան (հյուսիսակողմյան դռան վերնամասի որմնանկարները չեն պահպանվել)։ Անշուշտ, Մ. Թովմա տաճարի պատկերակալի պատկերազրկան տարբերակն ավելի պարզորոշ է ներկայացնում Հին և Նոր Կտակարանների խորհրդաբանությունը, իսկ Հայկավանի եկեղեցում, փաստորեն, խաչը փոխարինվել է բրոնզե օձով զավազանով, սակայն, չմոռանանք, որ Հին Կտակարանից եկող պոնաֆե օձը (Թուեր 21:4-9, Դ Թագ. 18:4) հիշատակվում է նաև Նոր Կտակարանում (Հովհ. 3:14-15), ու, թերևս, հենց այդ իմաստով էլ պատկերվել է։

Պատկերակալի պատրաստման և նկարագրողման թվականի մասին ես որևէ տեղեկություն չի պահպանվել։ Նկատենք միայն, որ չնայած Արևելյան Հայաստանի եկեղեցիներում XVIII դարում արդեն առկա էին պատկերակալներ (մեզ հայտնի հնագույն թվակիր պատկերակալը Էջմիածնի Մայր տաճարի պատկերակալն է՝ 1721 թ.), սակայն դրանք լայն տարածում գտան հատկապես ռուսական տիրապետության շրջանում XIX դ., ուստի առավել հավանական է մեր պատկերակալը ես թվագրել այդ շրջանով։

#### Եզրակացություն

Ազուլիսի Մ. Թովմա տաճարը, այսպիսով, հետաքրքիր գեղարվեստական հարդարանք է ունեցել։ Տաճարի քանդակների, հատկապես՝ «Թովմայի անհավատությունը» հարթաքանդակի ու անկյունային հատվածների օձաքանդակների, ինչպես նաև և որմնանկարների ուսումնասիրությունը մեծ կարևորություն ունի նոր շրջանի հայ արվեստի լուսաբանման տեսանկյունից։ Որմնանկարները, որոնք հասկանալի պատճառներով իրենց վրա են կրում պարսկական արվեստի հետքը, այդուհանդերձ հայ արվեստի անբաժանելի մասն են կազմում և միջնադարային փոխադրեցության խիստ հետաքրքիր օրինակ են։

Այսպիսին է եղել Ազուլիսի Մ. Թովմա տաճարը՝ մինչև XX դարի սկիզբը։ Վանքի «սև օրերը», կարելի է ասել, սկսվեցին 1919 թ. դեկտեմբերին, երբ թուրք-թաթարական հրոսակալիւբերը սրի քաշեցին քաղաքի հայ բնակչության մեծ մասին, ողջ մնացածներն էլ փախան Զանգեզուր<sup>73</sup>։ 1921 թ.

<sup>73</sup> Հայոց պատմություն, հ. IV, գիրք առաջին. Նորագույն ժամանակաշրջան (1918–1945 թթ.), Երևան, 2010, էջ 189–190, Ազուլիսի 1919 թ. ողբերգություն-եղեռնը. ականատեսների և ժամանակակիցների վկայություններ, աշխ. Ա. Այվազյանի, Երևան, 2013, էջ 18, 22, 87, 107–108։ Վանքն ավերի ու թալանի է ենթարկվել նաև նախորդ դարերում [Ղ ու կ ա ս Ս ե բ ա ս տ ա ց ի . Դավիթ Բեկ կամ Պատմություն դավանցոց, Երևան, 1992, էջ 68–73, Սուգ եւ կոծ ի վերայ գիւղաքաղաքին Ազուլեաց որպիսի լինելն, հեղ. անհայտ.– «Մասիս» (Կ. Պոլիս), 01. III. 1886, էջ

Մոսկվայի և Կարսի պայմանագրերով Նախիջևանը «փոխանցվեց» Խորհրդային Ադրբեջանին, և ինչպես Ս. Թովմա վանքը, այնպես էլ Նախիջևանի բազմաթիվ վանքեր ու եկեղեցիներ հայտնվեցին թշվառ վիճակում: Երկրամասի հայաթափվելուն զուգահեռ (որը լայն թափ ստացավ հատկապես Հայրենական պատերազմից հետո)՝ հայկական հուշարձանները տարեցտարի ավելի անպաշտպան ու անմխիթար վիճակում էին հայտնվում: Ավելին, 1924 թ. ադրբեջանական իշխանությունների որոշմամբ Նախիջևանի ողջ տարածքը, իբրև, Թուրքիայի հետ սահմանակից շրջան, հայտարարվեց «սահմանային գոտի», և մուտքը հնարավոր էր միայն հատուկ թույլտվությամբ<sup>74</sup>: Այդ ամենը, բնականաբար, առաջին հերթին ուղղված էր Խորհրդային Հայաստանի մշակութային գործիչների մուտքն արգելելու համար:

Խորհրդային Միության մայրամուտին՝ 1980-ական թվականների վերջին, Ս. Թովմա վանքն արդեն իսկ գտնվում էր վթարային վիճակում, իսկ Միության փլուզումից հետո այլևս ոչինչ չէր կարող խանգարել ադրբեջանական իշխանություններին՝ հողին հավասարեցնելու այն: 2000-ական թվականների սկզբին տիեզերքից արված լուսանկարներում, նաև Սյունիքի Կարճնան գյուղից արևմուտք ընկած մի բլրից, որտեղից ժամանակին անգնե աչքով կարելի էր տեսնել Ագուլիսի բոլոր եկեղեցիները, այլևս ոչինչ չէր հիշեցնում երբեմնի վանքի գոյության մասին<sup>75</sup>:

Ավետիս Ավետիսյան – «Որմնանկարների վերականգնման գիտահետազոտական կենտրոնի» (Երևան) արվեստաբան: Գիտական հետաքրքրությունները՝ հայ ճարտարապետության և կերպարվեստի պատմություն: Հեղինակ է 8 հոդվածի: Avetisyan1918@gmail.com

## REFERENCES

- Agulisi 1919 t. voghbergutyun-egherne. akanatesneri ev zhamanakakitsneri vkayutyunner, ashkh. A. Ayvazyan, Yerevan, 2013 (In Armenian).  
 Alishan Gh. M. Sisakan, Venetik – S. Ghazar, 1893 (In Armenian).  
 Akinean N. V. Movses G. Tatevatsi hayots katoghikosn ev ir zhamanake, Vienna, 1936 (In Armenian).  
 Ayvazyan A. Agulis, Yerevan, 1984 (In Armenian).  
 Ayvazyan A. Agulisi ev Tsghnayi patkerakandaknere.– “Garun”, Yerevan, 1981, № 8 (In Armenian).

729–730, Ղ. Մ. Ալիշան. նշվ. աշխ., էջ 331–333, Մ. Մ. Մոսկովեան. Արարատեան Հայաստանի քաղաքները, Ա. Ագուլիս.– «Հայաստանի կոչնակ» (Նյու Յորք), 15. I. 1938, էջ 58, Մեսրոպ արքեպիսկոպոս Մսրատեանց. նշվ. աշխ., էջ 205, Հ. Ոսկեան. նշվ. աշխ., էջ 721–722]:

<sup>74</sup> Զ. Բալայան. Նախիջևանը ցեղասպանության զոհն է. ոչ թե տարածք, այլ հայրենիք.– «Ազգ» (Երևան), 07. X. 2016, էջ 8:

<sup>75</sup> Մ. Կարապետյան. Հայկական պատմական հուշարձանների վիճակը Հայաստանի հարևան երկրներում.– Հայկական մշակութային ժառանգության պահպանությունը Հայաստանի Հանրապետությունում և արտերկրում. նյութերի ժողովածու, Երևան, 2009, էջ 92:

- Ayvazyan A. Agulisi jartarapetakan hushardzannere.– HKhSH GA “Lraber hasarakakan gitutyunneri”, 1978, № 2 (In Armenian).
- Ayvazyan A. Nakhijevan. girk hushardzanats, Yerevan, 1990 (In Armenian).
- Ayvazyan A. Nakhijevani ISSH haykakan hushardzannere, Yerevan, 1986 (In Armenian).
- Ayvazyan A. Nakhijevani kotoghayin hushardzannern u patkerakandaknere, Yerevan, 1987 (In Armenian).
- Ayvazyan A. Nakhijevani patmajartarapetakan hushardzannere, Yerevan, 1978 (In Armenian).
- Ayvazyan A. Nakhijevani vimagrakan zharangutivne, h. B, Agulis, Antilias, 2005 (In Armenian).
- Ayvazyan A. Nakhijevani vormnankarchakan arveste, Yerevan, 1998 (In Armenian).
- Balayan Z. Nakhijevane tseghaspanutyan zohn e. voch te taratsk, ayl hayrenik.– “Azg” (Yerevan), 07. X. 2016 (In Armenian).
- Bobrov Yu. Osnovy ikonografii pamyatnikov khristianskogo iskusstva. M., 2010 (In Russian).
- Chantre B. A travers L’Arménie Russe.– “Le Tour Du Monde” (Paris), 1891.
- Crowley P. R. Doubting Thomas and the Matter of Embodiment on Early Christian Sarcophagi.– “Art History” (London), 2018, vol. 41, issue 3.
- Catalogue of the Armenian manuscripts in the Bodleian library, № 53, by the rev. S. Baronian and F. C. Conybeare F.B.A. Oxford, 1918.
- Chugaszyan L. Toros Roslini “Tovmayi anhavatutyune” manrankare.– “Banber Matenadarani”, № 16, 1994 (In Armenian).
- Drampyan I. Toros Roslin. Yerevan, 2015 (In Russian).
- Dsotsikean S. M. Araratean Hayastani kaghaknere, A. Agulis.– “Hayastani kochnak” (Nyu York), 15. I. 1938 (In Armenian).
- Enokyan A. Erevani Zoravor S. Astvadsadsin ekeghetsu vormnankare.– Haykakan vormnankarchutyun. gitakan hodvatsneri ev nyuteri zhoghovatsu, Yeravan, 2019 (In Armenian).
- Georgean A. Hay manrankarichner. matenagitutyun, IX–XIX dd., Gahire, 1998 (In Armenian).
- Ghazaryan A. Zarnjayi ekeghetsin ev hovharadzev kamarnere.– “Ani” (Yerevan), 1992, № 3–4 (In Armenian).
- Ghazaryan M. Hay kerparveste XVII–XVIII darerum, Yerevan, 1974 (In Armenian).
- Ghukas Sebastatsi. Davit Bek kam Patmutyun ghapantsots, Yerevan, 1992 (In Armenian).
- Hall J. Dictionary of Subjects and Symbols in Art. New York, 1974.
- Harley-McGowan F. The Maskell Passion Ivories and Greco-Roman art: notes on the iconography of crucifixion. – “Envisioning Christ on the Cross: Ireland and the early medieval West” (Dublin), 2013.
- Harutyunyan V. Haykakan jartarapetutyan patmutyun, Yerevan, 1992 (In Armenian).
- Hayeren dzeragreri ZhE dari hishatakaranner, h. B, kazm. V. Hakobyan, A. Hovhannisyan, Yerevan, 1978 (In Armenian).
- Hayeren dzeragreri ZhE dari hishatakaranner, h. G, kazm. V. Hakobyan, Yerevan, 1984 (In Armenian).
- Hayots patmutyun, h. IV, girk arajin. Noraguyn zhamanakashrjan (1918–1945 tt.), Yerevan, 2010 (In Armenian).
- Hovhannisyan A. Zakaria Aguletsin ev ir zhamanake, Yerevan, 2017 (In Armenian).

- Kazaryan A. Kafedral'nyi sobor Surb Echmiadzin i vostochnokhristianskoe zodchestvo IV–VII vekov. M., 2007 (In Russian).
- Karapetyan L. Tsghnayi Sb. Astvadsadsin ekeghetsu kandakayin hardaranke.– PBH, 2019, № 3 (In Armenian).
- Karapetyan S. Haykakan patmakan hushardzanneri vijake Hayastani harevan erkrnerum.– Haykakan mshakutayin zharangutyun pahpanutyune Hayastani Hanrapetutyunum ev arterkrum. nyuteri zhoghovatsu, Yerevan, 2009 (In Armenian).
- Kristonya Hayastan hanragitaran, Yerevan, 2002 (In Armenian).
- Lalayan E. Nakhijevani gavar, A masn, Goghtn kam Ordubadi vostikanakan shrjan.– “Azgagrakan handes” (Tiflis), girk XI, 1904 (In Armenian).
- Lalayan E. Ordubadi kam Verin Agulisi vostikanakan shrjan ev kam Goghtn.– “Azgagrakan handes”, girk XII, 1904 (In Armenian).
- Leroy J. Les manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques d'Europe et d'Orient. Paris, 1964.
- Levonyan G. Hovnatanyan naghashnere hay nkarchutyan mej.– “Khorhrdayin arvest”, 1938, № 2 (In Armenian).
- Maksutean Mesrop vrd. Nkaragrutivn ev yishatakarank dzeragrats S. Tovmay arakelots vanuts ev ekeghetseatsn Verin Aguleats. ekeghetsvoyn Tanakert geghj ev andzants masnavorats.– “Ararat” (Ejmiadsin), 1911, h. B (In Armenian).
- Mashtotsyan Matenadarani dzeragr, H<sup>mr</sup> 201, 1571, 1693, 2374, 3628, 6450, 6819, 6846, 10675, 8205 dzer. (In Armenian).
- Martikyan E. Haykakan kerparvesti patmutyun, girk A, XVII–XIX dd., Yerevan, 1971 (In Armenian).
- Mayr tsutsak hayeren dzeragrats Mashtotsi anuan Matenadarani, h. E, kazm.՝ O. Eganean, Yerevan, 2009 (In Armenian).
- Mesrovb arkepiskopos Smbateants. Nkaragir Surb Karapeti vanic Ernjakay ev shrjakayits nora, Tpkhis, 1904 (In Armenian).
- Mkrtchyan M. Naghash Hovnatn, Yerevan, 1957 (In Armenian).
- Mnatsakanyan S. Armyanskie stalaktity.– “Izvestiya AN ArmSSR”, 1950, № 9 (In Russian).
- Naghash Hovnatn. Tagher, Yerevan, 1983 (In Armenian).
- Papazeants M. Hnutivnq Vanorei, chorrord girk. Goghtan gavar, Vagharshapat, 1891 (In Armenian).
- Petrosyan H. Hayastan – drakht korusyal. hay inknutyan mi haratsuytsi dzevavorman akunknere.– “Inknutyun hartser”, Yerevan, 2002 (In Armenian).
- Voskean H. Vaspurakan–Vani vankere, B mas, Vienna, 1942 (In Armenian).
- Saryan M. Grarumner im kyankits. girk arajin, Yerevan, 1966 (In Armenian).
- Sug eu kods i veray giughakaghakin Aguleats vorpisi linein, hegh.՝ anhayt.– “Masis” (K. Polis), 01. III. 1886 (In Armenian).
- Stepanos Orbelyan. Syuniki patmutyun, Yerevan, 1986 (In Armenian).
- Tavernier J. B. Les six voyages en Turquie, en Perse et aux Indes, premiere partie. Paris, 1676.
- Tovma Aguletsi. Patmutivn Tovmayi arakeloy, K. Polis, 1734 (In Armenian).
- Tumanov A. Monastyr' Sv. Fomy.– Sbornik materialov dlya opisaniya mestnostey i plemen Kavkaza. Tiflis, 1892, vyp. XIII, otd. I (In Russian).

- Tumanov A. Armyanskie drevnie rukopisi monastyrya Sv. Fomy.– Sbornik materialov dlya opisaniya mestnostey i plemen Kavkaza. Tiflis, 1901, vyp. XXIX, otd. I (In Russian).
- Yovhannes episkopos Shahkhatuneants. Storagrutivn Katughike Ejmiadsni ev hing gavaratsn Araratay, h. erkrord, S. Ejmiadsin, 1842 (In Armenian).
- ZhD dari hayeren dzeragreri hishatakaranner, kazm.` L. Khachikyan, Yerevan, 1950 (In Armenian).
- Zakaria Aguletsi. Oragrutyun, Yerevan, 1938 (In Armenian).

## СОБОР СВ. ФОМЫ В АГУЛИСЕ: АРХИТЕКТУРА, БАРЕЛЬЕФЫ И РОСПИСИ

АВЕТИС АВЕТИСЯН

### Р е з ю м е

*Ключевые слова: Нахичеван, Агулис, монастырь Св. Фомы, собор Св. Фомы, армянская архитектура, скульптура, настенная живопись, Хачатур вардапет, Ованнес вардапет, апостолы Петр, Павел и Фома, Нагаш Овнатан, церковь Св. Иоанна Крестителя Малого квартала Мегри.*

В сердце армянской исторической области Гохтн – в городе Агулис (Ордубадский район Нахичеванской Автономной Республики, ныне находящейся в составе Азербайджанской Республики) находился монастырь Св. Фомы, основанный еще в I веке и в 1990-х годах разрушенный азербайджанскими властями. В центре монастыря возвышался собор, перестроенный в 1694–1695 гг., который представлял из себя постройку типа купольной базилики с опиравшимся на четыре пилона куполом, имеющую две ризницы по бокам от главного алтаря и три портала.

Собор отличался богатым художественным оформлением. Фасады стен украшали фризы, которые в угловых частях переформировались в рельефы животных (на фотографиях видны только рельефы змей). На тимпане южного портала был барельеф апостола Петра, на тимпане северного портала – апостола Павла. На тимпане восточного портала, оформленного более роскошно, был вырезан барельеф сцены «Уверение Фомы», рядом с которым были сделаны также росписи, изображающие Бога Отца, Богородицу и Марию Магдалену. Интерьер церкви был почти полностью украшен декоративными росписями, а на фасаде главного алтаря были вырезаны двенадцать апостолов и дьяконы Стефан и Филипп. Иконостас алтаря также был расписан. И барельефы, и росписи, не считая несколько очерков описательного характера, никогда не являлись предметом научного исследования.

Представлена краткая история монастыря, архитектура собора, на базе архивных фотографий рассмотрены иконография и стиль барельефов и росписей, и наконец, проведя параллели с росписями церкви Св. Иоанна Крестителя Малого квартала г. Мегри, уточнена и дата создания росписей собора Св. Фомы – с 1695 г. до начала XVIII века.

Аветис Аветисян – искусствовед «Научно-исследовательского центра реставрации фресок» (Ереван). Научные интересы: история армянской архитектуры и изобразительного искусства. Автор 8 статей.  
Avetisyan1918@gmail.com

ST. THOMAS CATHEDRAL IN AGULIS:  
THE ARCHITECTURE, BARELIEFS AND MURALS

AVETIS AVETISYAN

S u m m a r y

*Key words: Nakhijevan, Agulis, St. Thomas monastery, St. Thomas Cathedral, Armenian architecture, sculpture, mural painting, Khachatur Vardapet, Hovhannes Vardapet, Peter, Paul and Thomas the Apostles, Naghash Hovnatan, St. John the Baptist church in the Small quarter of Meghri.*

St. Thomas monastery founded still in the 1st century and destroyed in the 1990's by the Azerbaijani government, was in the heart of Goghtn canton of historical Armenia – in Agulis town (now in the territory of Nakhchivan Autonomous Republic, the Republic of Azerbaijan). The cathedral, which was rebuilt in 1694–1695, was in the center of the monastery and was a domed basilica-type construction with a dome on four pylons, two vestries adjacent to the high altar and three portals.

The cathedral was distinguished by its rich decoration. The facades of the walls were decorated with friezes, which transformed into reliefs of animals in corner parts (we see only reliefs of snakes in photos). The tympanum of the south portal was decorated with the bare relief of Peter the Apostle, and the tympanum of the north portal – the bare relief of Paul the Apostle. On the tympanum of the west portal, which was decorated more gracefully, the bare relief of the scene of “The Incredulity of Thomas” was carved, with the murals of God the Father, Holy Mother of God and Mary Magdalene. The interior of the cathedral was almost completely covered with decorative murals, and the frontal part of the high altar – with the bare reliefs of the twenty apostles and Stephen and Philip the deacons. The iconostasis of the altar also had paintings. Neither the bare reliefs, nor the murals of the cathedral, apart from a few descriptive essays, has so far been a subject of scientific study.

The article presents the brief history of the monastery, the architecture of the cathedral, the iconography and style of reliefs and murals examined on the basis of archive photos, with parallels with the murals of St. John the Baptist Church in the Small quarter of Meghri town. The date of creation of the murals is revealed as 1695 to the beginning of the 18th.

Avetis Avetisyan – Art historian at the “Research Center for Restoration of Mural Paintings” (Yerevan). Scientific interests: History of Armenian Architecture and Fine Art. Author of 8 articles.  
Avetisyan1918@gmail.com