ՀՍՍՀ
ԱԿԱԴԵՄԻԱ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

СИРАРПИ ТЕР-НЕРСЕСЯН

АРМЯНСКОЕ ИСКУССТВО В

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1975

ՍԻՐԱՐՓԻ ՏԵՐ-ՆԵՐՍԵՍՅԱՆ

ՀԱՅ ԱՐՎԵՍՏԸ ՄԻՋՆԱԴԱՐՈՒՄ

A III/4438

СРЕДНИЕ ВЕКА

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1975

ՀՍՍՀ ԳԱ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՖՈՒՆԴԱՄԵՆՏԱԼ ԳՐԱԴԱՐԱՆ

72/75 Ap
S 48

Աշխատությունն ընդգրկում է մի քանի մենագրական հետազոտություններ, նվիրված վաղ միջնադարյան պատկերագրությանն ու մանրանկարչությանը, և մի առանձին հետազոտություն, որտեղ վերլուծվում է հայ արվեստի այնպիսի մի նշանավոր կոթող, ինչպիսին է Աղթամարը։

$S\ \frac{0813}{703(02)-75}$ 73—74 © Հայկական ՍՍՀ ԳԱ Հրատարակչություն, 1975։

Թարգմանություն անգլերենից։

ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ ԿՈՂՄԻՑ

Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանը հայագիտության նշանավոր դեմքերից է:

Նա Փարիզում՝ Սորբոնի համալսարանում աշակերտել է ճանաչված բյուզանդագետներ Շարլ Դիլին ու Գ. Միլլեին: 1924 թ. հանդես է գալիս բյուզանդական ու հայկական մշակույթին նվիրված հոդվածներով և արժանանում գիտական լայն շրջանների ուշադրությանը: 1930 թ. հրավիրվում է Ուելզլի կոլեջ՝ որպես պրոֆեսոր և գեղարվեստի մասնաճյուղի տեսուչ: 1936 թ. իր երկու աշխատությունների համար ստանում է դոկտորի գիտական աստիճան: 1946 թ. հրավիրվում է Հարվարդի համալսարանի (ԱՄՆ) բյուզանդագիտության ինստիտուտ, որպես գեղարվեստի պատմության պրոֆեսոր: Այնուհետև ընտրվում է Սմիտ և Ուիլսոն կոլեջների պատվավոր դոկտոր, ինչպես և Ամերիկյան միջնադարյան ակադեմիայի անդամ:

Ս. Տեր-Ներսեսյանն իր երկարամյա բեղմնավոր գիտա-մանկավարժական գործունեության և հատկապես հայագիտությանը մատուցած ծառայությունների համար 1965 թ. ընտրըվում է Հայկական ՍՍՀ գիտությունների ակադեմիայի արտասահմանյան անդամ: 1970 թ. Անգլիայի Հնագիտական ընկերությունը նրան պարգևատրում է հատուկ շքանշանով:

Ս. Տեր-Ներսեսյանը ոչ միայն ճանաչված հայագետ է, այլ մեծ համարում ունի նաև որպես բյուզանդական արվեստի հմուտ մասնագետ: Նրա գիտական հետազոտական նախասիրությունների մեջ է նաև ղպտա-եգիպտական, ռոմանական ու վրացական արվեստների պատմության վերաբերող հարցերի քննությունը: Սակայն, իհարկե, նրա գիտական վաստակի նշանակալի մասն են կազմում հայկական միջնադարյան արվեստի պատմությանը նվիրված ուսումնասիրությունները՝ շուրջ 60 անուն, որոնք բարձրարժեք հետազոտություններ են: Գիտնականի աշխատություններից մի քանիսը շրջադարձային նշանակություն ունեցան հայ արվեստի պատմության համար: Առավել կարևորներից է 989 թ., այսպես կոչված, «Էջմիածնի ավետարանի» մանրանկարներին նվիրված ուսումնասիրությունը („The Date of the initial Miniatures of the Etchmiadzin gospel", Art Bulletin, 1933, vol. XV, № 4): Հակառակ տիրապետող կարծիքի (Ի. Ստրժիգովսկի և ուրիշներ), Ս. Տեր-Ներսեսյանը հիմնավորեց, որ այդ ձեռագրի մանրանկարները հայկական են և ոչ՝ սիրիական: Այս հարցի ճիշտ լուծումը մեծ դեր խաղաց հայ միջնադարյան արվեստի ակունքներն ու հարևան ժողովուրդների արվեստների հետ ունեցած նրա առնչությունները պարզաբանելու բնագավառում:

Մի այլ առիթով Ս. Տեր-Ներսեսյանը դարձյալ վիճարկում է այն տեսակետը, թե հայերը մինչև X դարը չեն ունեցել ազգային գեղանկարչություն (որմնանկարչություն): Վրթանես Քերթողի (VIդ. վերջ—VII դարասկիզբ) «Յաղագս պատկերամարտութեան» թղթի ուսումնասիրության կապակցությամբ („Une apologie des images du VII siecle") նա ցույց է տալիս, որ Հայաստանում նկարչությունը և մանրանկարչությունը զարգացած են եղել դեռևս VII դարում: Հետագայում այդ տեսակետը հաստատվեց հայտնաբերված ավելի հիմնավոր փաստերով:

Ս. Տեր-Ներսեսյանը քննության է առնում նաև հռչակավոր Աղթամարի Ս. Խաչ կոչված եկեղեցու քանդակներն ու որմնանկարները („Agthamar Church of the Holy Cross", Cambridge, 1965). Հեղինակն առաջին անգամ ուսումնասիրում է այդ նշանավոր հուշարձանն ամբողջությամբ, աշխատության մեջ ամփոփելով և՛ ճարտարապետությունը, և՛ քանդակագործությունը, և՛, մասնավորապես, որմնանկարչությունը, որն առաջին անգամն էր հետազոտվում: Հմուտ գիտնականը պատմա-համեմատական վերլուծությունների միջոցով հայ մշակույթի պատմության այդ կարևորագույն հուշարձանն արժեքավորում է որպես երևույթ ոչ միայն հայ, այլև համաշխարհային արվեստի պատմության մեջ:

Ս. Տեր-Ներսեսյանի մյուս աշխատություններից („Manuscrits arméniens illustrés des XIIe, XIIIe et XIVe siécles de la bibliothéque des pers Mekhitaristes de Venis", Paris, 1937, „The Chester Beatty Liberary: A catalogue of the Armenian Manuscripts" Vol. I-II, Dablin, 1958, „Armenian Manuscripts in the Frier Gallery of Art", Washington, 1963, բնորոշ է այն կարևոր հանգամանքը, որ նա հայ մշակույթի հարցերը քննում է՝ կապված ժողովրդի պատմական ճակատագրի հետ: Հայ գիտնականը արվեստի պատմությունը ներկայացնում է համաշխարհային մշակույթի ընդհանուր ֆոնի վրա, պարզաբանելով ազդեցությունները ու փոխազդեցությունները և բյուզանդական, սիրիական, պարսկական, արաբական ու այլ ժողովուրդների արվեստների հետ ունեցած առնչակցությունները: Նրա արժանիքներից մեկն էլ այն է, որ դիմելով պատմա-համեմատական մեթոդին, իր բազմակողմանի, հարուստ պատրաստականության շնորհիվ նա գիտականորեն ապացուցեց հայկական միջնադարյան արվեստի ինքնատիպությունն ու տեղն արվեստների պատմության մեջ:

Ս. Տեր-Ներսեսյանը ստեղծագործելով արտասահմանում և իր ուսումնասիրությունները հրատարակելով եվրոպական լեզուներով, մեծապես նպաստում է հայ մշակույթի տարածման ու ճանաչման գործին ամբողջ աշխարհում:

Հայկական ՍՍՀ գիտությունների ակադեմիայի արվեստի ինստիտուտը անհրաժեշտ գտավ թարգմանաբար հրատարակել Ս. Տեր-Ներսեսյանի աշխատությունների հատընտիրը, որն ամփոփում է մի շարք հետազոտություններ (պատկերագրություն, մանրանկարչություն), ինչպես և առանձին հետազոտություն՝ նվիրված Աղթամարին:

Ժողովածուում զետեղված հոդվածները անգլերենից և ֆրանսերենից թարգմանել է Ա. Քյոշկերյանը, իսկ «Աղթամար» ուսումնասիրությունը անգլերենից՝ Մ. Սողիկյանը:

VII ԴԱՐԻ ՄԻ ԵՐԿ, ՆՎԻՐՎԱԾ ՊԱՏԿԵՐՆԵՐԻ ՊԱՇՏՊԱՆՈՒԹՅԱՆԸ

Բազմաթիվ ձեռագրերում պահպանվել է պատկերամարտների դեմ ուղղված հայերեն մի երկ՝ բանաստեղծ Վրթանես վարդապետ Քերթողի անունով, որը կարևոր դեր է խաղացել VI դարի վերջի և VII դարի սկզբի հայ եկեղեցական պատմության մեջ։ Վրթանեսը եղել է Մովսես կաթողիկոսի օգնականը։ Վերջինիս մահից հետո նա նշանակվում է կաթողիկոսական տեղապահ ու 604—607 թթ., Աթոռի թափուր ժամանակաշրջանում, վարում է եկեղեցական գործերը։ Աբրահամ կաթողիկոսի ձեռնադրությունից հետո Վրթանեսը շարունակում է գործոն մասնակցություն ունենալ հայ և վրաց եկեղեցիների պառակտման պատճառով առաջացած վեճերին[1]։ Պատկերամարտների դեմ ուղղված նրա թուղթը հրատարակվել է 1852 թ., բայց իբրև հավելված կցված լինելով կրոնա-բարոյախոսական մի աշխատության, այն գրեթե աննկատ է մնացել[2]։

Երուսաղեմում գտնվող մի ձեռագրի հիման վրա 1927 թ. կատարված նոր թարգմանությունը նույնպես չի գրավել գիտական հասարակայնության ուշադրությունը[3]։ Հետևաբար, կարծում ենք, որ անհրաժեշտ է այդ երկը ներկայացնել ամբողջությամբ, որովհետև եթե իրոք նշված ստեղծագործությունը Վրթանեսի հեղինակությունն է, ապա պետք է լինի պատկերամարտների դեմ որևէ լեզվով գրված ամենահին գրությունը։

ՅԱՂԱԳՍ ՊԱՏԿԵՐԱՄԱՐՏԱՑ

Ի կենսաբեր լուսոյ զարգարին ամենայն արարածք, և ի՝ ճառագայթ նորա պայծառացեալ բերկրին երկինք և երկիր. քանզի լոյսն ճշմարտութեան ելից լուսով զամենայն տիեզերս։ Փարատեաց զմէգ խաւարային ի ստուերամած և ի թանձրացեալ սըրտից, և լցաւ աշխարհ աստուածածանօթ վարդապետութեամբ։ Իսկ մթաւորական ումանց խոհալք որք շրջինն յաղջամուղջ խաւար, ընդվայրածք շաղեալք սասանին, զանհեթեթս պատրեն զսիրտս անմեղացն, և մուծանեն հերձուածս յեկեղեցի։ Ոչ է արժան, ասեն, նկարս և պատկերս յեկեղեցիս առնել. և բերեն վկայութիւնս ի հին կտակարանաց,

---

1 Վրթանես Քերթողից բազմաթիվ նամակներ գտնվում են «Գիրք թղթոց»-ում (Թիֆլիս, 1901), էջ, 93—98, 130—131, 135—139, 141—145։ Հայ-վրացական հարաբերությունների և Վրթանեսի կատարած դերի մասին տե՛ս Ն. Ակինյան, Կիւրիոն կաթողիկոս վրաց (Վիեննա, 1910)։ Վրթանեսի գրական գործունեության մասին տե՛ս նույն հեղինակի հոդվածը «Հանդէս ամսօրեայ»-ում (1910), էջ 8—11, 37—46։

2 Գարեգին Զ. Սահակյան, *Յաղագս բարեխօսութեան սրբոց և զնշխարս նոցա և զպատկերս մեծարելոյ* (Վենետիկ, 1852), էջ 325—342։ Այս տեքստի մասին չեն հիշատակում ո՛չ *K. Ter Mkrttschian*-ը Die Paulikianer im byzantinischen Kaiserreiche (Leipzig, 1893), ո՛չ էլ *Fred. C. Conybeare*-ը, The Key of Truth (Oxford, 1898), թեև երկուսն էլ ըզբաղվել են Հայաստանում պատկերամարտության սկզբնավորման հարցով։

3 Եղիշե արք. Դուրյան, Երուսաղեմի Հայկական պատրիարքարանի «Սիոն» ամսագրում (1927), էջ 22—25, 61—63։ Շնորհակալություն եմ հայտնում Ա. Պետիկյանին, որն ինձ տրամադրեց «Սիոն»-ի այդ համարները, ինչպես նաև հայր Կոգյանին, որն օգնեց թարգմանելու խրթին հատվածներից մի քանիսը։

զոր վասն կռապաշտութեան հեթանոսացն էր ասացեալ. վասն որոյ և ամբաստան լինէին մարգարէքն։ Բայց մերս[4] ոչ նմանի նոցա որ յաղագս Քրիստոսի և ընտրելոց իւրոց. և ոչ եթէ ի բանից ճշմարտութենէ, այլ զրոց վկայութեամբ։ Եւ ասասցուք, որպէս և պատմիչք պատուիրանացն ասացին մեզ։

Քանզի պատկերաց օրինակ նախ Մովսէս արար ի խորանին հրամանաւն Աստուծոյ, երկուս քերոբս ոսկիս ճախարակեայս թեւորս մարդակերպս ի վերայ քաւութեանն, յորոց միջոյ խօսէր Տէրն Տէրանց[5]. զոր և առաքեալ ի վկայութիւն հաստատէ. «Քերովբէքն փառաց, ասէ, որ հովանի ունէին ի վերայ քաւութեանն»[6], որ է մեծի խորհրդոյ օրինակ։ Սոյնպէս և զվարագոյրն զոր Տէրն ասաց առնել նարօտով նկարուք, և պէսպէս յօրինուածովք զարդարել, որ է բեհեզ և ծիրանի, կարմիր և կապուտակ. ո՞չ ապաքէն դեղք էին երանգք նարօտոյ վարագուրին. և էին նկարք վարագուրին քերովբէք[7]։ Սոյն օրինակ Սողոմովն արար ի տաճարին քերովբէս ի կիպարիս փայտէ, և պատեաց ոսկով. և ոչ միայն որ ի դաբիրն էին քերովբէքն, այլ և յորմսն և ի դրունսն և ի սեամսն շուրջանակի գրեաց գրչաւ քերովբս և արմաւենիս և թռուցեալ թիթղունս[8]։ Եւ ոչ խոտեաց Աստուած, այլ կոչեաց զնա տաճար անուան իւրոյ։ Եւ հոգեկիր մարգարէն Եզեկիէլ, տեսիլն զոր ետես ոչ իբրեւ քայլ ոք ի մարգարէիցն կամ պատգամախօսք, այլ աստուածատես գուշակմամբն բարբառէր. ասէ. «Եդ զիս Տէր ի վերայ լերին միոյ բարձու քաղաքի, և տարաւ զիս ի ներքս. և տեսի ի նմա տաճար, և այր մի ի նմա ահեղ և զարմանալի, և փայլատակունք հատանէին իբրև ի պղնձոյ, և կայր ի վերայ դրանն, և ի ձեռին իւրում ունէր լար շինողաց և ձող չափոյ, և ասէ ցիս. Որդի մարդոյ, տես և ի միտ առ զամենայն ինչ որ ի սմա է, զի վասն ցուցանելոյ քեզ եկի այսր. և տեսի զտաճարն նկարեալ շուրջանակի ներքոյ և արտաքոյ քերովբս և արմաւենիք՝ յատակէն մինչեւ ցվերնայարկսն.. և ոչ միայն տաճարն էր նկարեալ, այլ և պատշգամքն և դրունքն և սեղանն. և էին քերովբքն մարդակերպք, երկուս երկուս ամենեքին, և արմաւենիք ի մէջ երկոցունց, որ է մեծի սքանչելեաց տարացոյց»։

Արդ զի՞նչ ասիցես յաղագս սորա, ո՛վ մարդ որ հիւանդ ես մտօք, զի վասն Մովսիսի և Սողոմովնի յօրինուածով քերովբէից ասացի, թէ ձեռագործք էին. իսկ զսա շինե՞լ համարիցիս՝ զոր Աստուծոյ իւր է ցուցեալ։ Ահա յայտ եղեւ զի և առաջնոյն պատկերք էին ի պատիւ երկրպագութեան փառաց աստուածութեան. այս ի հնոց գրոց ասացեալ։ Եւ ի նորոց կտակարանաց ասէ Պաւղոս ցԱթենացիսն. «Շրջեալ և տեսեալ զպաշտամունս ձեր՝ գտի բագին մի յորում գրեալ էր, անծանօթի Աստուծոյ. զոր դուք յանծանօթս պաշտէք, ես զնոյն պատմեմ ձեզ»[9]։ Միթէ Աստուա՞ծ էր բագինն. բայց զի յանուն Աստուծոյ պատուէին, զնոյն և Պաւղոս վկայեաց։ Եւ մեք ոչ եթէ աստուած ճշմարիտ ասեմք զպատկերն և զնկարս, այլ յանուն Աստուծոյ նկարեմք, որպէս և երեւեցաւ՝ զոր Եսայի ասէ զծնանելն, և Երեմիա զընդ մարդկան շրջելն, և Դաւիթ զչարչարանացն և զթաղմանն, և Եզեկիէլ և Ովսէէ զյարութենէն, և Դանիէլ և Զաքարիա զերկրորդ գալստենէն, և Նաւում և Մաղաքիաս զդատաստանէն։ Քանզի նոքա նշանակաւ պատմեցին մեզ. և է՛ որ եղեւ, և է՛ որ լինելոց է. և մեք զնոյն նկարեմք զոր ի գիրս գրեալ է. և գիրն դեղ է և նիւթ պատկերաց։

Նաև վարդապետք եկեղեցւոյ յիշատակեն վասն պատկերաց, որպէս և Յոհան Կոստանդնուպօլսի եպիսկոպոսն յայն ճառի որ ասէ առ լուսաւորեալսն ասացելով. և փոքր մի յառաջ մատուցեալ ասէ. «Զոր օրինակ պատկերք պղնձիք թագաւորականք անշունչք են և անզգայք. ոչ զի պղինձ է, այլ վասնզի թագաւորի պատկեր է»[10], և դու ըստ այդմ

4 Տեքստում չի օգտագործված «պատկեր» բառը, այլ պարզապես՝ «բայց մերս»։

5 «Ելք», ԻԵ, 18—22։

6 «Թուղթ առ Եբրայեցիս», Թ, 5։

7 «Ելք», ԻԶ, 31, ԼԶ, 8 և 35։

8 «Թագաւորութիւնք», Գ, գլ. Զ, 23—35։

9 «Գործք Առաքելոց», ԺԷ, 23։

10 Սույն հատվածը չեմ գտել Հովհան Ոսկեբերանի ճառերում։ Դրա մասին նշում է ս. Հովհան Դամասկացին Sacra Parallela-ում (*Migne*, P. G., XCVI, 17A)

օրինակի իմացիր ո՛վ հերետիկոսդ: Եւ դարձեալ ի յայն ճառի որ ասէ, ոչ է պարտ անցանել զաստուածային գրով. և ապա ասէ. «Ո՞չ տեսանէք ի թագաւորական պատկերսն. զի ի վեր անդ կայ պատկերն և զթագաւորին անուն գրեալն, և ի խոնարհ ի խարիսխն գրեալ են թագաւորին նահատակութիւնք, սոյնպէս և ի մաշկսն է տեսանել. գրեալ է թագաւորական պատկերն ի վերայ, և ի ստորեւն ասպարքինութիւնքն, յաղթութիւնք ամենայն»[11]: Կամ զի՞նչ արդեւք ասիցես զպատկեր Տեառն՝ զոր աստուածային հրամանաւ թագաւորի Աբգարու նկարեալ յանդիման Քրիստոսի տեսութեամբ իսկ, զոր և այժմ ասեն գոլ ի մեծ եկեղեցւոջն Ուռհայու:

Եւ Սևերիանոս եպիսկոպոս ասէ. «Զոր օրինակ թագաւորի ի բացէ եղելոյ, և պատկեր նորա լնու զտեղի թագաւորին և երկիր պագանեն իշխանք և զտօնս ամսոց կատարեն, պետք հանդիպին և ռամիկք երկիրպագանեն, ոչ ի տախտակն հայելով այլ ի պատկեր թագաւորին. ոչ ի բնութիւնն հային, այլ որ գրովն տպաւորեալ է. և թէ մահկանացու թագաւորի պատկեր այնքան զօրանայ, ո՞րչափ եւս առաւել անմահի թագաւորին կերպարան և պատկերն»[12]: Այդպէս իմա զոր ասեմս. զի և սոքա վարդապետք են եկեղեցւոյ, և եթէ զսոցա զիրս կամիս ուսանել, զնոյն պատմեն: Այսպէս և սրբոյն Գրիգորի Հայոց Լուսաւորչի՝ որ ասէ յաղօթսն իւրում. «Փոխանակ դրօշելոցն փայտից ըզխաչն իւր կանգնեաց ի մէջ տիեզերաց. և զի սովոր են մարդիկ երկիրպագանել անշունչ պատկերացն մեռելոց, եղեւ ինքն մեռեալ պատկեր: Ի վերայ խաչին մեռաւ և անշնչացաւ՝ զի հաւատասցեն երկրպագել խաչին փայտի, և որ ի վերայ նորա պատկերն և մարդակերպն իցէ. զի զպատկերագործն և զպատկերասէրն և զպատկերապաշտսն յիւր պատկեր աստուածութեան հնազանդեցուսցէ»[13]:

Արդ եթէ մերոցս բանից ոչ հաւատայք զգիրս պարտ է քննել և ի վերայ հասանել. բայց դուք ի գրոց այնչափ հեռի էք որպէս երկինք յերկրէ: Բազում և այլ վկայութիւնք են ի գրոց սրբոց, քանզի ամենայն ինչ տեսանելի է որ միտսն ունին. զի ականջք լսեն և միտք իմանան. և առանց մտաց աչաց՝ մարմնոյ աչք կուրացեալ գտանին: Բայց զարմանք մի այս են՝ որ զպատգամսն ընդունիք և զիշխանն հալածէք. նշանին երկիր պագանէք[14], և ի թագաւորն քարաձիգ լինիք. զխաչն պատուէք և զխաչեալն թշնամանէք: Այսպէս և մանիքեցիքն և մարկիանացիքն[15] առ աչօք համարէին զճշմարտութեամբ

և ըստ ցանկի՝ այն պետք է վերցված լինի մի ճա-
ռից՝ Ad recens baptizatos (νεοφωτίστους). այնպես
ինչպես ասված է նաև քննվող երկում (*Migne*, P.
G., XCIV, 49). Բայց խնդրո առարկա հատվածը չի
հանդիպում ո՛չ πρὸς τοὺς μέλλοντας φωτίζεσθαι (P.
G., XLIX, 223—240) քարոզներում, ո՛չ էլ այլուր,
որքան որ հնարավոր է պարզել Հովհան Ոսկեբերա-
նի ստեղծագործությունների նյութերի ցանկից:

11 *Migne*, P. G., LI, 71—72: Տվյալ մեջբերումը
համապատասխանում է տեքս-
գրեթե ճշգրտությամբ Հովհան Ոսկե-
տի հայերեն թարգմանությանը, տե՛ս
բերան, Ճառք, Վենետիկ, 1861, էջ 287:

12 *Migne*, P. G., XCIV, 1409A. Սույն հատ-
վածը քաղված է Homélie de la sainte Croix-ից, որ
չի հանդիպում հայերեն թարգմանությամբ մեզ հաս-
ած ճառերում: Սակայն Հովհան Օձնեցի և Ներսես
Շնորհալի կաթողիկոսների նշումներից հայտնի է,
դառնում, որ Սեբերիանոս Գաբաղացի եպիսկոպոսի
ուրիշ ճառեր թարգմանված են հայերեն, տե՛ս P.
Fo. Baptista Aucher, Severiani sive Seberiani
Gabalorum episcopi Emensis Homiliae nunc pri-
mum editae ex antiqua versione armena et in lati.
num sermonem translatae (Venise, 1827), էջ
XVIII—XIX:

13 «Ագաթենգեղայ Պատմութիւն» (Վենետիկ, 1862)): Սույն մեջբերումը բազմաթիվ հատվածների համաբռությունն է (էջ 71, 72): Ս. Գրիգոր Լուսավորչի այս աղոթքի մասին նշված է նաև Նիկեփոր պատրիարքի մոտ: *J. B. Pitra*, Spicilegium Solesmense (Paris, 1852), I, 499—501:

14 Այսինքն՝ խաչը:

15 Երուսաղեմի տեքստում գրված է «մարկիոնացիքն», իսկ Վենետիկի հրատարակության մեջ՝ «մարկիանացիքն»: Ես ընտրել եմ երկրորդ ձևը, թեև մանիքեցիների հետ սովորաբար հիշատակվում են մարկիոնացիք, և հայ եկեղեցական ժողովների բանադրանքներում Մարկիոնի անունը գրեթե միշտ հանդես է գալիս Մանիի կողքին: Քանի որ մարկիոնացիք ավելի ճանաչված էին, ուստի ավելի հավանական է, որ մարկիանացիք ձևը սխալ ընդօրինակության պատճառով դարձած լինի մարկիոնացիք, և ո՛չ թե հակառակը: Մարկիոնացիք հերձվածողներ են, հայտնի հատկապես մեսալյաններ (մծղնեականներ—թարգմ.) կամ եվքիտներ անունով: Նրանք երբեմն կոչվել են մարկիանացիք, իրենց ղեկավարներից մեկի՝ լուսա-

մարմնանալ Փրկչին, և յորժամ տեսանեն զպատկերս դժգմնին, զայրագնեալք մատուցեալ թշնամանեն[16]։ Մինչ ո՞չ իցէ տեսեալ զմարգարէսն հերկեալ և քննեալ, զի նոքա վասն կռապաշտութեան աղաղակէին, ըստ այնմ թէ կուռք հեթանոսաց դևք են[17]. բայց ոչ ուրեք գտանեմք գրեալ եթէ պատկերք եկեղեցոյ կամ քրիստոնէից ասին դևք. այլ զկռոցն ամբաստան լինէին։ Նաև յԵկեղեցական Պատմութեանն ասէ՝ զոր Եւսեբի ժամանակագրի հաստատեալ է յեթներորդ դպրութեանն, յեթն և ի տասներորդ ճառին[18] վասն սքանչելի նշանացն որ եղեն ասէ ի Պենեադա քաղաքի մեծամեծ գործոցն վասն փրկչին մերոյ. «Քանզի զայս քաղաք յիշեցաք մեք, ասէ, ոչ է արժան անցանել զսորա պատմութեամբ, զի արժանի է սա յիշատակաց այնոցիկ որ գալցեն զկնի մեր։ Վասն կնոջն տեռատեսի որոյ բխումն արեան խաղացեալ ելանէր, զոր ուսաք մեք ի սուրբ աւետարանէն, որ բժշկեցաւ ի ցաւոցն ի փրկչէն մերմէ։ Յայնմ քաղաքէ ասեն թէ էր նա, և տուն նորա անդէն յայտ է ի քաղաքին, և շնորհք ողորմութեանն որ եղեն ի կինն ի փրկչէ մերմէ, նշան սքանչելեաց սոցա մինչև ցայսօր ժամանակի, զի առաջի դրան տան նորա կայ ի վերնաբարձր վիմի պատկեր պղնձի կնոջ մարդոյ իջեալ ի ծունգըս իւր, և սփռեալ զձեռս իւր առաջի իւր, և

յափոխ Մարկիանոսի անունով, որն ապրում էր Հուստինիանոս և Հուստինոս կայսրերի օրոք (*Timothée* "De receptione haereticorum", Migne, P. G. LXXXVI, 45)։ 522 կամ 593թ. սուրբ Սոֆիայում կայանում է սյունհոդոսական մի վճիռ Բաղկեդոնի երեց՝ Հովհաննեսի մասին, որը մեղադրվում էր մարկիանական իր մոլորության համար։ Այդ տեքստը, որն այժմ կորած է, հիշատակված է Գրիգոր Մեծի թղթերում (*V. Grumel*, Les régestes des actes du patriarcat de Constantinople, vol. 1, էջ 105—106, № 265)։ Կոստանդնուպոլսում մոլեռանդ ուղղափառները զայրացած այն բանից, որ Մորիկ կայսրն իրր հովանավորում էր հերետիկոսներին, նրան նախատում էին հետևյալ բառերով. μὴ στοίχ-δέρμα ὁ φιλῶν σε. Μαυρίκιε Μαρκιωνιστά (lege Μαρκιωνιστά), (*H. Grégoire*, „Maurice le Marcioniste, empereur arménien et vert", Byzantion XIII (1938), 395—6; *Théophane*, Chronographie, ed. Bonn, էջ 445)։ Մարկիանականների մասին հիշատակում է նաև Մաքսիմոսը, Կեղծ-Դիոնիսիոսի մասին գրած իր մեկնություններում (*Smith et Wace*, Dictionary of Christian Biography, հոդված՝ Euchites, էջ 261)։ Մանիքեցիների և մարկիանականների կամ եվքիտների մերձեցումը, թեև նվազ հաճախադեպ է, քան մարկիոնականների և մանիքեցիների մերձեցումը, բայց հայտնի փաստ է։ Սևերոս Անտիոքացին, որ Հուլիանոս Ալիկառնացուն մեղադրում է մանիքեության մեջ, ասում է, որ իր տեսակետը բախվում է մանիքեցիների ու մեսալյանների տեսակետին և նա դուրս կգա «մեսալյանների, կամ այլ կերպ ասած՝ մանիքեցիների չարափառության դեմ») (*R. Oraguet*, Julien d'Halicarnasse, Louvain, 1924, էջ 129—130)։ Դեռ Եպիփան Կիպրացին էր եվքիտներին ու մանիքեցիներին մերձեցրել (*Migne*, P. G., XLII, 761c) և այս նույն մերձեցումն ավելի ուշ տեսնում ենք Պսելլոսի (*Migne*, P. G, CXXII, 824) և Նիկեփոր պատրիարքի մոտ (*J. B. Pitra*, նշվ. աշխ., I, 406)։ Նկատի ունենալով, որ մեսալյանների աղանդը Հայաստանում խիստ տարածված էր, զարմանալի չէ, որ նրանք հիշվում են քննության առարկա թղթում և «Մարկիանական» տերմինի առկայությունը VII դարի սկզբին մի տեքստում հասկանալի է, քանի որ այն ավելի հաճախ հանդիպում է VI դարի վերջում գրված ստեղծագործություններում։ Շնորհակալություն եմ հայտնում է. Հոնիգմանին և Հ. Գրեգուարին, որոնք իմ ուշադրությունը հրավիրեցին այդ կարգի ստեղծագործություններից մի քանիսի վրա։

[16] Նախկին մանիքեցիները պատկերներին դեմ չէին, ընդհակառակը, նկարը նրանց համար պրոպագանդայի մի միջոց էր (*Fliche et Martin*, Histoire de l'Eglise, II, 315)։ Բայց միջնադարի հեղինակները, և մասնավորապես պատկերապաշտները, նրանց համարում են պատկերամարտներ։ Նիկիայի երկրորդ տիեզերաժողովում Տարասիոս պատրիարքն ասում է. «Մեզ հայտնի է դարձել, որ մանիքեցիները ևս չեն ընդունում պատկերները, այնպես ինչպես մարկիոնացիք ու նրանք, ովքեր ժխտում են Քրիստոսի երկու բնությունները» (*Mansi*, Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio, XII, 1031 E)։ Այս մեղադրանքը կրկնվում է բազմաթիվ անգամներ, ընդ որում, մանիքեցիները հրեաների, սամարացիների և երևութականների հետ հիշատակվում են իբրև պատկերների հակառակորդներ։

[17] Հեղինակն, անկասկած, ի մտի ունի ՂԵ (ՂԶ) Սաղմոսի 5-րդ տունը՝ «Ամենայն կուռք հեթանոսաց դևք են»։ Սկսած առաջին դարերից, քրիստոնյաները հեթանոսներին մեղադրում էին սատանաներ պաշտելու համար, մտածելով, որ վերջիններս բնակվում են կուռքերի մեջ։ Տե՛ս *Edwin Bevan*-ի հիշատակած՝ Աթենագորասի և Մինուտիուս Ֆելիքսի մոտ գտնվող հատվածները, Holy Images (London, 1940), էջ 92—93։ Հովհան Օձնեցին որոշակիորեն ասում է, որ դևերն ապրում են կուռքերի մեջ, և մեջբերում ՂԵ (ՂԶ) Սաղմոսի 5-րդ տունը («Մատենագրութիւնք», էջ 90—91)։

[18] Սույն հատվածն իրականում զետեղված է 18-րդ գլխում։

աղաչէ բստ նորա նմանութեանն։ Եւ ընդդէմ նորուն դարձեալ կայ պատկեր պղնձի առն մարդոյ, որ կանգնեալ և կայ, և արկեալ զխ-բեաւ կրկնոց, և կարկառեալ ունի զձեռն իւր առ կինն։ Եւ ի կողմանէ ոտից նորա ի վե-րոյ քան զհանդերձն բուսեալ է արմատ ինչ որ օտար է տեսլեամբ իւրով յամենայն ար-մատոց, և ելանէ մինչև ի դրօշակ հանդերձի նորա, և է նա դեղ ամենայն ցաւոց։ Այս անդրի ի նմանութիւն փրկչին մերոյ է, որ-պէս և ասեն, և կայ մնայ մինչև յաւուրս մեր. և տեսաք մեք զնա աչօք մերովք ի ժամա-նակի իբրև չոգաք մեք ի քաղաքն յայն։ Բայց ոչ ինչ է մեծ քան զայն՝ որ հաւատա-ցին ի Քրիստոս յարանց հեթանոսաց, և նկա-րեցին զպատկերսն դեղով զՊաւղոսի և զՊետրոսի, և զնորուն իսկ զՔրիստոսի, և կայ մինչև ցայսօր ժամանակի»։

Եւ արդ չի՞ցէ տեսեալ ձեր զգիրս զայս, ով ընկեր՝ որ հակառակ կաս պատուիրանա-ցըն Աստուծոյ։ Ընգեր ասեմ, ոչ վասն ուղ-ղափառութեան հաւատոյ, այլ ըստ այնմ որ լուան ի Տեառնէ մերմէ, ընգեր՝ վասն որոյ երկիրդ։ Զի թէ ընթերցեալ է և ոչ գիտէք, ապա առ ձեզ կատարի բանն առա-քելոյն որ ասէ. «որոց Աստուած աշխարհիս այսորիկ կուրացոյց զմիտս անհաւատիցն՝ զի մի՛ ծագեսցի առ նոսա լուսաւորութիւն աւետարանի փառացն Քրիստոսի»[19], այլովք հանդերձ։ Ապա թէ ձեր ընթերցեալ՝ խնդրել արժան է և քննել, և գիտել զբարին և զչարն, և ընտրել զաստուածայինսն և զդիւականսն։ Եւ զի՞րդ ոչ գիտէք, զի ի մեհեանս կոոց է դրօշեալ Որմիզդ որ է Արմազդ[20], և պոռն-կութիւնք իւր և կախարդութիւնք. իսկ յե-կեղեցիս Աստուծոյ տեսանեմք նկարեալս զսուրբ կոյսն Աստուածածին ի գիրկս իւր ունելով զՔրիստոս՝ իբրև յայնժամ զարարիչն իւր և զորդի՝ և զստեղծիչն ամենայնի։ Իսկ ի մեհեանս կոոցն Անահիտ[21] և պղծութիւնք իւր և պատիրք. իսկ յեկեղեցիս քրիստոնէից, և յարկս վկայից Աստուծոյ տեսանեմք նկարե-ալ զսուրբ Գրիգոր և աստուածահաճոյ չար-չարանք իւր և սուրբ առաքինութիւնք, և զՍտեփաննոս Նախավկայ ի մէջ քարկոծչացն, զերանելի և զփառաւոր կոյսն սուրբ զԳա-յիանէ և զՀռիփսիմէ հանդերձ ամենայն ըն-կերօքն և յաղթող նահատակօքն. նոյնպէս և զայլ առաքինիս և զպատուականս և զհրեշ-տակակրօնս՝ զորս ոչ բաւեմք ընդ համար անցուցանել։ Իսկ ի մեհեանս Աստղիկ և Ափրոդիտէս[22] զոր մայր ցանկութեանց կոչեն ամենայն հեթանոսք, և բազում արբեցու-թիւնք նոցա և անառակութիւնք. իսկ յեկեղեցւոջ Աստուծոյ խաչն տէրունական, և խաչակիր գունդք առաքելոց և մար-գարէից, որք բարձին ի միջոյ զամ-բարշտութիւն ամենեցուն, և ածին զտիեզերս յաստուածպաշտութիւն, և յամօթ արարին զսատանայ և զզօրսն նորա։ Քանզի յեկե-

---

[19] «Թուղթ առ Կորնթացիս», Բ, գլ. Դ, 4։

[20] Արամազդը՝ Զենդ Ավեստայի Ահուրամազդան, որին հեղինակը կոչում է նաև իրանական ձևերից մեկով՝ Որմիզդ, հեթանոս Հայաստանի գլխավոր աստվածությունն էր։ Նա կոչվում էր «Հայր դիցն ամենայնի», «զմեծ և զարին Արամազդ, զարարիչն երկնի և երկրի», և նրա արձանները զարդարում էին Բագավարական դամբարանները Անիում (Agathange „Histoire du règne de Tiridate", Collection des historiens anciens et modernes de l'Arménie գըր-քում, հրատ.՝ Victor Langlois, Paris, 1867, I, 127, 129, 167)։ Մովսես Խորենացին նրան կոչում է «ամպրոպի աստուած» (Langlois, նշվ. աշխ., II, 126)։

[21] Անահիտ աստվածուհին՝ Արամազդի դուստրը, նույնքան կարևոր էր, որքան նրա հայրը։ Նա հանդի-սանում է գերազնիվ տիկին, «փառք ազգիս մերոյ և կեցուցիչ, զոր և թագաւորք ամենայն պատուեն, մա-նաւանդ թագաւորն յունաց. որ է մայր ամենայն ըղ-ջաստութեանց, բարերար ամենայն մարդկան բնու-թեան և ծնունդ է մեծին արին Արամազդայ» (Aga-thange, տե՛ս Langlois, նշվ. աշխ., I, 127)։ Նա է «մեծ աստուածուհին», որով «կեայ և զկենդանութիւն կրէ երկիրս Հայոց» (Նույն տեղում, էջ 128, 129)։ Նրա գլխավոր մեհյանները գտնվում էին Երիզայում (այժմ՝ Երզնկա) և նրա ոսկեձույլ արձանի պատճառով, որի նկարագրությունը տվել է Պլինիուսը, նա կոչվել է «ոսկեծին», «ոսկիամայր» (Նույն տեղում, էջ 168)։

[22] Աստղիկ աստվածուհուն, որը նվազ կարևոր է, քան նախորդ երկուսը, Ագաթանգեղոսը նույնացնում է հույների Աֆրոդիտեի հետ (Langlois, նշվ. աշխ., էջ 173)։ Նրա մեհյանը գտնվում էր Աշտիշատում՝ Տա-րոնի նահանգում, Վահագնի և Անահիտի մեհյանների կողքին (Նույն տեղում, էջ 173)։ Մովսես Խորենա-ցին հենվելով «ի սիբելեայն իմմէ և քան զշատս ար-դարախօսողէ, ի Բերոսեանն Սիբիլլայ» ասում է, որ նա Տիտանի, Զրվանի և Հապետոսթեի քույրն էր (Langlois, նշվ. աշխ., II, 59—60)։

ղեցւոյ Աստուծոյ տեսանեմք նկարեալ զամենայն զսքանչելագործութիւնսն Քրիստոսի զոր արար, որպէս և ի գիրսն գրեալ է, որպէս և յառաջն ասացաք, զոր գուշակեցին մեզ մարգարէքն՝ զծնանելն ասեմ և զմկրտելն, զչարչարանսն և զխաչելութիւնն, զթաղումն և զյարութիւնն, զհամբարձումն յերկինս[23]. զայդ ամենայն նկարեն յեկեղեցիս՝ զոր գիրք սուրբք պատմեն. ո՞չ ապաքէն գեղով գրեալ են ի գիրսն, զնոյն բանս գեղովք նկարեալ է. յեկեղեցիս ի գրոցն ականջք միայն լսեն, իսկ զնկարսն աչօք տեսանեն և ականջօք լսեն, և որ սրտիւքն իմանան և հաւատան[24]։ Ահա յայտ է զի չէ արտաքոյ գրոց պաշտել զպատկերս, և եթէ խորհրդիւ ոք քննէ, ճշմարիտ գայ, և վրիպեալ գտանէ հերետիկոսք՝ որ հակառակաբանեն և ասեն. վասն այսորիկ խոտան համարիմ զի անխօսք են և անբանք։ Արդ մի՞թէ տապանակն Աստուծոյ խօսէր, յորժամ զԴագոն բերանսեալ կործանեաց և զԱզովտոս և զԳէթ և զԱսկաղոնայ զքաղաք այլազգեացն հարուածովք, մինչև բողոք բարձեալ ասկաղոնացիքն ասէին. «Ընդէ՞ր դարձաւ տապանակն Աստուծոյ Իսրայելի առ մեզ՝ ապականել զմեզ և զժողովուրդս մեր»[25]։ Միթէ խաչն Քրիստոսի խօսեցա՞ւ որ ի սուրբ քաղաքին զմեռեալն կենդանացոյց, և հրաշագործութիւնս բազումս է արարեալ մինչև յօրս մեր, որ է պարծանք հրեշտակաց և փրկութիւն մարդկան և արհաւիրք դիւաց։ Եւ արդ զուգաւորեալ շաբամանին Նոր պատուիրանք ընդ հնոյն, և մեզ վկայեն շնորհօքն Քրիստոսի։ Քանզի և զտիպս Աւետարանին տեսանեմք նկարեալս, ոչ միայն յոսկւոյ և յարծաթոյ՝ այլ և յոսկեբաց փղաց և կարմիր մորթով կազմեալ. և մեք յորժամ երկիրպագանեմք սրբոյ Աւետարանին կամ համբուրեմք, ոչ եթէ փղին ոսկերաց մատուցանեմք զերկրպագութիւն կամ լայքային, որ ի յերկրէ բարբարոսացն եկեալ է ի վաճառ, այլ բանի փրկչին որ ի մագաղաթին գրեալ է[26]։ Այսպէս և Տէրն փա-

---

[23] Եկեղեցիներում պատկերված թեմաների այս ցանկը, որը հայկական հին եկեղեցիների նկարազարդման հարցի առումով խիստ կարևոր նշանակություն ունի, կքննարկվի քիչ հետո։ Թեմաների նույնպիսի թվարկում տեսնում ենք Հովհան Դամասկացու առաջին ճառում։ Նա ասում է. քանի որ Քրիստոսն ընդունել է մարդկային կերպարանք, ուստի կարելի է պատկերել «նրա կուսական ծնունդը, Հորդանանում՝ մկրտությունը, այլակերպությունը՝ Թաբոր լեռան վրա, չարչարանքները, մահն ու հրաշագործությունները, որոնք ապացուցում են նրա աստվածային ծագումը, ինչպես նաև աստվածային զորությամբ կատարած իր գործերը, փրկարար խաչը, Գերեզմանը, Հարությունը, Համբարձումը» (P. G., XCIV, 1240 A—B)։ Նման թվարկում, թեև ավելի հակիրճ, կատարել էր արդեն Գրիգոր Մեծը Սեկունդինոս եպիսկոպոսին գրած իր նամակում, „Et nos quidem non quasi ante divinitatem ante illam prosternimur, sed illum adoramus quem per imaginem aut natum, aut passum, sed in throno sedentem recordamur. Et dum nobis ipsa pictura quasi scriptura ac memoriam Filium Dei reducit animum nostrum aut de resurrectione laetificat, aut de passione demulcet“ (*Migne*, P. L., LXXVII, 991)։ Շատ ավելի երկար մի ցանկ գտնվում է Գրիգոր Երկրորդ պապի Նամակներում՝ ուղղված Գերմանոս պատրիարքին (*Mansi*, XIII, 96 A—C) և Լևոն III կայսեր (*Mansi*, XII, 967)։ Կայսեր ուղղված նամակի վավերականության ըստուգելու համար տե՛ս *G. Ostrogorsky*, „Les débuts de la querelle des images“, Mélanges Charles Diehl (Paris, 1930), էջ 246, ինչպես նաև՝ *E. Caspar*, „Papst Gregor II und der Bilderstreit“, Zeitschrift für Kirchengeschichte, LII (1933), 29—8 :

[24] Այստեղ կարելի է տեսնել ս. Գրիգոր Նյուսացու՝ «Համր նկարը պատի վրա խոսում է դառնում» արտահայտության հեռավոր արձագանքը (*Migne*, P. G., XLVI, 739)։ Հիմնական այն միտքը, թե տեսողությունն ավելի գերադաս է, քան լսողությունը, առկա է նաև Հովհան Դամասկացու ճառերում. «Մենք սրբացնում ենք ամենաազնիվ զգայարանը՝ տեսողականը։ Պատկերը հիշողություն է, ճիշտ այնպես, ինչպես խոսքերն են՝ ականջի համար։ Պատկերն անգրագետի համար նույնն է, ինչ որ գիրքը՝ գրագետի համար։ Պատկերը խոսում է աչքերին, այնպես ինչպես խոսքերը՝ ականջին, հասցնելով հասկացողություն» (*Migne*, P. G., XCIV, 1248 C)։ Պատկերների՝ որպես ուսուցման միջոց օգտակարությունը, որի մասին այդքան պնդել են պատկերապաշտները, արդեն նշված է եղել ս. Նեղոսի՝ Օլիմպիոդորոս նահանգապետին գրած նամակում (*Migne*, P. G., LXXIX, 577), ինչպես նաև Գրիգոր Մեծի՝ Սերենոս եպիսկոպոսին ուղղված երկու նամակներում (*Migne*, P. L., LXXVII 1027—8; 1128—1230։ Տե՛ս նաև Dictionnaire de Théologie Catholique, հոդված՝ „Images (culte des)“, սյուն. 797, 799)։

[25] «Թագաւորութիւնք», Ա, Ե, 10։

[26] Նախքան պատկերամարտները, հրեաներն արդեն ամբաստանել էին քրիստոնյաներին այն բանի համար, որ նրանք պաշտում են նյութը, և պատկե-

ռաց նստեալ ի յաւանակին, և ի մերձենալ ի քաղաքն՝ ելին ընդ առաջ ծերք և տղայք ոստովք ձիթենեաց և ոստովք արմաւենեաց, օրհնէին, գովէին և երկիրպագանէին. ոչ եթէ իշոյն երկիրպագանէին, այլ Քրիստոսի որդւոյն Աստուծոյ որ ի վերայ նորա նստեալ էր[27]։

Այսպէս և պատկերացն երկիրպագանելըն ոչ վասն գեղոցն է, այլ վասն Քրիստոսի՝ յորոյ անուն նկարեցան։ Արդ զի՞նչ նմանութիւն է աստուածային պատուիրանացն հեթանոսաց պղծութեանն, վասն որոյ հեթանոսք բիծս կարկատեն և հերձուածս մուծանեն ի կորուստ անձանց և բնաւ լսողաց, զոր տալոց հատուցանելոց են զանանցական վրէժ տանջանաց գեհենին՝ հանդերձ ամենայն կամակցօք. որում յիրաւի և ի դէպ անայ երջանիկ մարգարէն Ովսէէ, «որոց գայթակղութիւն ի ճանապարհս նոցա, վասն զի մոլորութիւն ի տան Աստուծոյ տնկեցին»[28]. մեւս, եւ թէ «Վա՛յ որ արբուցանէ ընկերի իւրում հրապոյրս պղտորս»[29]. եւ արդարև իսկ հրապուրանօք և խաբից մեղաց շաղապատեն, որք ստերիւրեալ են՝ ի յուղիղ հաւատոց, և հեղեալ տապալեցան ի յուղիղ խորհրդոց. բայց ասեմ և ոչ լռեմ. զոր օրինակ եթէ ի գիրս խնդրեալ յարկեղաց և ասասցէ՝ զառաքեալդ տուր կամ զեռայից կամ զերեմիա. միթէ Եսայի՞ ինքն իցէ կամ առաքե՞ալ ինքնին. ո՞չ ապաքէն պատգամք աստուածայինք, ընդ նմին և բանք նոցա[30]. եւ մեք պատկերաց նկարուք զնոսա յիշեմք և զառաքեալս նոցա. և ոչ ասեմք թէ իսկ է Աստուածն, այլ յիշողութիւնն Աստուծոյ և ծառայից նորա[31]։

Եւ գրեալն էր թէ զպատկերս յեկեղեցիս Պապ տարաւ։ Այդ ամենեցուն յայտնի է թէ սուտ խօսիք[32]։ Քանզի ի Հայք պատկերս ոք

բապաշտներն օգտագործել են հրեաների դեմ ուղղված ճառերի մեջ գտնվող փաստարկումները, մասնավորապես Լեոնի ճառերում եղածները, որը Նեապոլիսի եպիսկոպոսն էր Կիպրոսում (*Migne*, P. G., XCIV *1384* B—D; *1385* A; *1388* C)։ Հովհան Օձնեցի կաթողիկոսը իր «Ընդդէմ Պաւղիկեանց» ճառում նույնպես ժխտում է նյութը պաշտելու շուրջ եղած ամբաստանությունը և թվարկում այն առարկաները, որոնք մեծարվում են հրեաների կողմից (*Մատենագրութիւնք*, էջ *96—97, 100—103*)։ Ավետարանը համբուրելու սովորությունը գոյություն ուներ նաև բյուզանդացիների մոտ։ Անաստաս Գրադարանապետը խոսում է 656 թ. տեղի ունեցած ս. Մաքսիմոս Խոստովանողի մի խորհրդաժողովի մասին, որտեղ Թեոդորը, Մաքսիմոսը և բոլոր նրանք, ովքեր ներկա էին, ծնկի են գալիս ու համբուրում Ավետարանը (Dictionnaire de Théologie Catholique, հոդված՝ „Images (culte des)", սյուն. 772։ Հմմտ. P. G., XC, *156* և *164*)։

27 Այս խոսքերը կարելի է համեմատել Կեղծ-Աթանասի Quaestiones ad Antiochum-ի 40-րդ հարցի հետ, թեև պատասխանն այստեղ այլ է։ Հրեաներն ու հեթանոսները հարցնում են, թե արդյո՞ք էշերին հարկավոր է ողջունել ու հարգանք մատուցել այն բանի համար, որ Քրիստոսը նստել է ավանակի վրա։ (*Migne*, P. G., XXVIII, 621D—624A): Տե՛ս նաև G. *Bardy* „Les Trophées de Damas, controverse judéo-chrétienne du VII-e siècle", Patr. Orient., XV (*1920*), *249*. «Նա նստել է էշի վրա և մենք էշերին չենք պաշտում»։

28 «Ովսէէ», Թ, 8։

29 «Ամբակում», Բ, 15։

30 Այս խոսքերը ցույց են տալիս, որ մարգարեների գրքերը նախկինում առանձին հատորներ են կազմել։ Այդ սովորությունը Հայաստանում չի պահպանվել, որովհետև Հին կտակարանի մեր ունեցած ամենավաղ շրջանի ձեռագրերը գրված են բոլորգրով։ Բայց այն գոյատևել է Բյուզանդիայում, որի վկայությունն են Եսայիի ձեռագիրը (Vatican. gr. 755), և Հոբի գրքի բազմաթիվ օրինակներում (Venise Marc. 538; Patmos 171; Sinai 3; Vat. gr. 749, 751. 1231; Paris. gr. 134, 135; Athos, Iviron 73): Ինչ վերաբերում է «զառաքեալդ»-ին, ապա հեղինակն անշուշտ նկատի ունի «Գործք առաքելոցը», ընդ որում, նրան պիտի կցել նաև թղթերը, որն ընդունված ձև էր միջնադարում։

31 Հեղինակը կրկին առաջ է քաշում այն փաստարկումը, թե պատկերը հիշողություն է։ Այս բանը պատկերամարտներից առաջ ասել են նաև ուրիշ գրողներ, ինչպես, Հովհան Թեսաղոնիկեցին և Լեոն Կիպրացին հրեաների դեմ ուղղված իրենց ճառերում (*Mansi*. XIII, 1640; 44 C-E; 45 B; 53 A. *Migne*, P. G., XCIV, 1409 C; 1384C—1385A): Նույն միտքըն է արտահայտված „Trophées de Damas"-ում, *Bardy*, նշվ. աշխ., էջ *248—249*։

32 Այս հախուռն բողոքը սխալ մի տեսակետ ուղղելու համար չէր միայն, որովհետև եթե նույնիսկ ստույգ լինեը պատկերների ներմուծումը Պապ թագավորին վերագրելը, ապա դա ցույց կտար այդ սովորույթի վաղեմի կիրառությունը, քանի որ Պապը թագավորել է 369—374 թթ.։ Այն իրողությունը, որով հեղինակը հերքում է հայ պատկերամարտների հաջորդած ավանդույթը, ենթադրել է տալիս, որ վերջիններս լուրջ պատճառներ ունեին պատկերների ներմուծման հարցը հասցնելու մինչև Պապ թագավորը, ինչպես նաև հեղինակն էլ պատճառներ ուներ հերքելու այդ բանը։ Դրա բացատրությունը գտնում ենք

չգիտէր առնել մինչև ցայժմ, բայց ի հառով-մոց բերէին, և մեր ուսմունք անտի էին. և եթէ նոքա չէին կորուսեալ[33], և քան զՊապ յառաջ այլ թագաւորք էին, և պատկերս և նկարս առնէին յեկեղեցիս յանուն Քրիստոսի, և դարձեալ զկնի Պապայ և այլ թագաւորք եղեն ի Հայս, և հայրապետք՝ որպէս երանելին սուրբն Սահակ և Մեսրոպ և Եղնիկ և Արձան և Կորիւն և ընկերք նոցա, որ և ի ձեռն իսկ նոցա Հայոց դպրութիւն շնորհեցաւ ի Տեառնէ Աստուծոյ[34]. և ոչ ոք ի նոցանէ վասն պատկերաց և նկարուց եկեղեցւոյ բանս ինչ ոք արար[35], բայց միայն պիղծն մոլին Թադէոս և Եսայի և ընկերք նոցուն, որք և գլոլովս ընդ խրեանս ի չիտս կացուցին, որպէս և զձեզդ. զի թէպէտ և առ ժամանակ մի փայլածէ կողմ հերձուածողաց, այլ առէպ խամրի, վասն զի սուտթիւն խօսին, վասն զի և մեզք իսկ առաջին ի ստութենէն ծնան, որպէս առ Ադամաւն. քանզի ոչ եթէ իմ են բանքս, այլ գրոց սրբոց Հնոց և Նորոց կտակարանաց։ Եթէ կամիք Քրիստոսի Աստուծոյ ծառայել և սիրել զպատուիրանս նորա՝ զընոյն գիրս զորոց զանուանս ի սմա գրեալ է յուղեցէք, և յորժամ գտանէք՝ նոքա ցուցանեն զճշմարիտ ճանապարհն Աստուծոյ։ Եւ վասն պատկերացն այսչափ եեթ բաւական լիցին որ միտ ունին։

Իսկ զգեղացն որ ասեն թէ պիղծ են, որք յանդիմանին յինքեանց բերանոց. քանզի դեղ գրոց է արջասպ և գլղտոր և կռիղ զոր և ոչ ճաշակել մարթի. և նիւթ պատկերաց կաթն և ձու, զառիկ, լաժուրդ, ժանգառ, բուևկիր, և այլ որ նման է սոցին. է՛ զոր ի պէտս կերակրոցն մարթի ճաշակել և ի պէտս բժշկութեան[36]. բայց ոչ ասեմք պիղծ զոր եդ Աստուած ի վայելչութիւն երկրի, և ոչ

Փավստոս Բուզանդի «Պատմության» մեջ։ Պապը, ասում է նա, լի էր դևերով և ամոթալի արարքներով, նա թունավորում է Ներսես կաթողիկոսին, որը նրան հանդիմանում էր վատ կենցաղավարության համար։ Ներսեսի վախճանվելուց հետո «բազում մարդիկ ի հնութիւն դիւապաշտութեան դարձան և ընդ բազում տեղիս Հայոց կուռս կանգնեցին ի համարձակութենէ թագաւորին Պապայ, զի ոչ գոյր յանդիմանիչ, և ոչ ոք էր այն՝ յորմէ խիթային. զինչ և կամէին գործել, համարձակութեամբ գործէին. բազումք պատկերս կանգնեալ՝ երկիր պագանէին» (Collection des historiens anciens et modernes de l'Arménie, հրատ. V. Langlois, I. 295)։ Այսպիսով, եկեղեցիների նկարները հասցնելով մինչև Պապ թագավորը, որի իշխանության օրոք հայերը վերադարձել էին հեթանոսական ծեսերի կիրարկությանը, պատկերամարտները դրանում, անկասկած, գտնում էին մի կարևոր փաստարկ՝ պատկերների պաշտամունքը կապել կռապաշտության հետ։

[33] «և եթէ նոքա չէին կորուսեալ» բառերի իմաստը պարզ չէ։ Եթե «նոքա» դերանունը վերաբերում է պատկերներին, ապա պետք է հասկանալ՝ «պատկերները չէին կորել»։ Իսկ եթե դա վերաբերում է հույներին, որը մեզ ավելի հավանական է թվում, ապա այդ նախադասությունը նշանակում է, որ՝ հույները մոլորության մեջ չէին ընկել։

[34] Սահակն ու Մեսրոպը հանդիսանում են հայոց այբուբենի ստեղծողները, մյուսները նրանց աշակերտներն են՝ V դարի «ավագ թարգմանիչները»։

[35] Սուրբ Գրոց և եկեղեցու հայրերի հեղինակությանը դիմելուց և հնադարյան պատկերները կամ արձանները հիշատակելուց հետո, բնականաբար, մընում էր ասել, որ հայ եկեղեցին երբեք դեմ չի եղել պատկերների ցուցադրմանը։ Հովհան Դամասկացին էլ ասում է, որ մինչև այդ ժամանակաշրջանն ապրած բարձրաստիճան հոգևորականներն ու թագավորները, ինչպես նաև գումարված եկեղեցական ժողովները, պատկերների դեմ ոչինչ չեն արել կամ ասել։ Mingne, P.G, XCIV, 6280D—1281A)։ Միևնույն

փաստարկումները ներկայացվել են 787թ. եկեղեցական ժողովին։

[36] Այս հատվածն ուշագրավ է թանաքի և ներկերի բաղադրության առումով, սակայն իրոք փաստարկում թույլ է, քանի որ ներկերի համար օգտագործված նյութերի որոշ մասը չի կարող գործածվել ո՛չ սնունդի, ո՛չ էլ դեղորայքի մեջ։ Ես այստեղ տալիս եմ հայերեն այդ բառերն ու նրանց համապատասխան հունարեն կամ լատիներեն տերմինները ըստ Գ. Ավետիքյանի, Խ. Սուրմելյանի և Մ. Ավգերյանի՝ Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի (Վենետիկ, 1836)։ Արջասպ=χάλκανθος, գլղտոր=κηκίς, կռիս=κόμμι, զառիկ=αρσενικόν, լաժուրդ=lapis lazuli, ժանգառ=χάλκανθος, բուռ=κονία, կիր=τίτανος κονία։ Նշված բառերի մեծ մասի ծագումը բացատրված է Ղ. Ալիշանի կողմից, գույների բաղադրության մասին նրա գրած մի հոդվածի հավելվածում («Հանդէս ամսօրեայ», 1895, էջ 370—371)։ Ֆր. Մակլերն այդ հոդվածը թարգմանել է ֆրանսերեն, տե՛ս Documents d'art arméniens (Paris, 1924, էջ 17—23)։ Զառիկ, լաժուրդ և ժանգառ բառերն ունեն պարսկական ծագում և գրված են այնպես, ինչպես հանդիպում են հին գըրվածքներում։ Այսպես, մենք ունենք լաժուրդ ձևը, փոխանակ լաջվարդի, որը հանդիպում է ավելի ուշ շըրջանում և վկայում արաբական ազդեցության գոյությունը։

անդուսնեմք իբրև զպաղիր ինչ[37]. որ ասէրդ եթէ հոտ գայ ի դեղոցն. ապա իբրև այսպէս անաղտք էք և հոգևորք, պարտ է ձեզ ի ժամու աղօթիցն հերձուլ զորովայնս ձեր և եռանդմամբ ջրով լուանալ զաղիտ ձեր և ապա մտանել յեկեղեցին։ Ո՛վ չարք և անհնարին չարք, որք մերթ դեղոց աճով դնէք և մերթ պատկերացն և նկարուց, և ասէք թէ ձեռագործք են և մեզ չեն արժանի. Նա և եկեղեցիք ձեռագործք են և կոչին տաճարք Աստուծոյ. զոր և Պաւղոս ասէր առ Տիմոթէոս. «զի գիտասցես, ասէ, թէ ո՛րպէս պարտ իցէ քեզ ի տան Աստուծոյ շրջել, որ է եկեղեցի Աստուծոյ կենդանւոյ, սիւն և հաստատութիւն ճշմարտութեան»[38]։ Արդ առ այս զի՞նչ ասիցէք, զի սա ձեռագործ է[39]։ Քանզի յայտնեօք զաներևոյթսն ճանաչեմք, և դեղք և նկարք յիշողութիւն է Աստուծոյ և ծառայից նորա։

Բայց վասն զի դուք վխտացեալք սատանայիւ և սուրբ կոչէք զանձինս և նմանող էք գերեզմանաց բռելոց, ապա ուրեմն ճշմարիտ ասաց առակողն, ասէ. «մի՛ կարի արդար լինիր և մի՛ ճարտարեր, զի մի՛ թիւրեսցիս»[40]։ Եւ դարձեալ ասէ. «ծնունդ չար առ արդարս ունիցի զանձն իւր»[41], որպէս և դուքըդ բարձրացեալ պանծայք, և անդուռն բերանով խօսիք զոր ինչ ոչ է պիտոյ։ Այլ մեք փութասցուք մտանել յեկեղեցի Քրիստոսի ի տուէ և ի գիշերի, հանապազօր կանխել յաղօթս. որպէս զի կատարեսցուք զպանդըխտութեան ժամանակս, և արժանի լիցուք տեսանել զԱստուած զուարթագին երեսօք յաւուրն դատաստանի, զի յաւիտենից բարութիւնսն հասանել կարիցեմք, զի նմա են փառք յաւիտեանս, ամէն»։

* * *

Արդյո՞ք պատկերների պաշտպանությանը նվիրված այս երկն, իսկապես, պատկանում է Վրթանես Քերթողի գրչին։ Ստրժիգովսկին, որը մեկն է օտարերկրացի այն սակավաթիվ գիտնականներից, որոնք անդրադարձել են նշված ստեղծագործությանը. տարակուսում է։ Նրա կարծիքով, նման մի գրություն չէր կարող նախորդել պատկերամարտական վեճին[42]։ Այս փաստարկումն այլևս ընդունելի չէ, որովհետև արդեն լիովին ապացուցված է, որ պատկերների դեմ հակառակությունն արտահայտվել էր շատ ավելի վաղ, քան այն հսկայածավալ պայքարը, որն ավելի քան մի ամբողջ հարյուրամյակ ցնցեց Բյուզանդական կայսրությունը[43]։ Բավական է հիշել այդ կարգի հուզումներից մի քանիսը. IV դարի սկզբում Էլվիրի եկեղեցական ժողովն արգելում էր եկեղեցի զարդարել նկարներով[44]։ Եվսեբիոս Կեսարացին, Կոստանդին կայսեր քրոջ՝ Կոս-

37 Միևնույն միտքն է արտահայտված Հովհան Դամասկացու ճառերում. P. G., XCIV, 1245D, 1297B -1300C, և „Trophées de Damas“-ում, տե՛ս Bardy, նշված աշխ., էջ 248։

38 «Թուղթ առ Տիմոթէոս», Ա, գլ. Գ, 15։

39 Բոլոր պատկերապաշտներն, իբրև օրինակ, բերում են պատկերամարտների մեծարած այնպիսի առարկաները, որոնք նույնպես մարդու ձեռքով են պատրաստված, ինչպիսին է խաչը։ Դեռ ավելին. նրանք հիշատակում են նաև հրեաների պաշտած առարկաները, կրկնելով և զարգացնելով այն, ինչ դեն առկա էր նրանց դեմ ուղղված ճառերում։ Համեմատ. օրինակ Հովհան Դամասկացի, (P. G., XCIV, 1245 B—D, 1300 A—C, և Լևոն Կիպրացի, նույն տեղում, 1385 A—B, 1273 A—C։ Լևոնի և VII դարի այլ գրողների փաստարկները հետագա դարերում կրկին օգտագործվում են հրեաների դեմ ուղղված ճառերում, ինչպես Երեմիա Երուսաղեմացունը (P. G., XCIV, 1409), և յամ Անաստաս Սինայեցուն վերագրվածը, որը, սակայն, այժմ հայտնի է իբրև IX դարի ստեղծագործություն (P. G., LXXXIX, 1233)։ Կոստանդին և Երինեին ուղղված Անդրիանոս պապի նամակում հանդիպում ենք հրեաների պաշտած առարկաների թվարկմանը, որն, ըստ երևույթին, վերցված է նրանց դեմ ուղղված մի ճառից (Mansi, XII, 1070 A—B)։ Իսկ եկեղեցին, որը նույնպես մարդու ձեռքով է շինված, հիշատակված է Կոստանդին Կոպրոնիմոսի դեմ գրված ճառում (P. G., XCV, 325 A), և Գրիգոր Երկրորդի՝ Լևոն Երրորդին ուղղված երկրորդ նամակում (Mansi, XII, 978A).

40 «Ժողովող», է, 17։

41 «Առակք Սողոմոնի», Լ, 12։

42 *J. Strzygowski*, „Das Etschmiadzin-Evangeliar“, Byzantinische Denkmäler, I (Wien, 1891), 78–79.

43 Պատկերամարտական վեճի մի հիանալի մատենագիտական ցանկ է պահպանված *H. Menges*-ի Die Bilderlehre des hl. Johannes von Damaskus (Kallmünz, 1937) աշխատության մեջ։

44 „Placuit picturas in ecclesia non esse debere, nequod colitur et adoratur in parietibus depingatur“ (*Mansi*, II, 11).

տանցիային նամակ էր գրում, մերժելով նրան ուղարկել Քրիստոսի պատկերը, ասելով թե՝ քրիստոնյաներին վայել չէ իրենց Աստծուն ներկայացնել մարդկային կերպարանքով, ինչպես անում էին հեթանոսները[45]: Եպիփան Կիպրացին պատկերների բացահայտ թշնամի էր։ Մի եկեղեցում նա պատռել էր մի պաստառ, որը պատկերում էր Քրիստոսին, կամ մի սրբի, իսկ իր Կտակում աշակերտներին հորդորում է եկեղեցիներում կամ սրբերի վկայարաններում պատկերներ չկախել[46]: Մոտավորապես 488 թ., միաբնակների պարագլուխներից մեկը՝ Մաբուգի եպիսկոպոս Քսենայասը (Փիլոքսենոս) դեմ էր դուրս գալիս Քրիստոսի ու սրբերի պատկերներին[47]: VI դարում Անտիոքում պատկերների դեմ տեղի էր ունեցել լուրջ ապստամբություն, և Եդեսիայում խռովարարները քարկոծել էին Քրիստոսի հրաշագործ պատկերը[48]: Հաջորդ դարավերջին, Արկուլֆ ուխտավորը Կոստանդնուպոլսից անցնելիս տեսնում է մի մարդ, որ Աստվածածնի պատկերը վերցնում ու գցում է կոյուղու մեջ[49]: Պատկերամարտական բռնկումներ տեղի են ունեցել նաև արևմուտքում: VI դարում, խաչված Քրիստոսի նկարը Նարբոնի բնակչության մեջ առաջ էր բերել այնպիսի գայթակղություն, որ եպիսկոպոսը հարկադրվել էր հրամայել այն քողով ծածկել[50]: Մարսելում Սերենոս եպիսկոպոսը կարգադրում է եկեղեցիներից բոլոր պատկերները հանել ու ջարդել, այդպիսով արժանանալով Գրիգոր Մեծի կշտամբանքին[51]:

Հայաստանում, բնակչության որոշ խավերում, պատկերամարտական տրամադրությունները ավելի ցայտուն են դրսևորվել: Իր «Ընդդէմ Պաւղիկեանց» ճառում, Հովհան Օձնեցի կաթողիկոսը (717—728) խոսում է հերձվածողների մասին, որոնք Ներսես կաթողիկոսի վախճանվելուց հետո Հայաստանում շատ էին տարածվել «և ի նոսա հատուցեալք եկին յարեցան կշտամբեալքն ի կաթողիկոսացն Աղուանից պատկերամարտ ումանք, զի սիրէ առ համանմանիսն, իւր հաւանել վրիպեալն ի ճշմարտութենէն[52]: Այստեղ հիշված Ներսես կաթողիկոսը Ներսես Բ-ն է (548—557) և 554 թ. Դվինի եկեղեցական ժողովում հերձվածողների դեմ ձեռք առնըված միջոցառումների մասին ծանոթանում ենք կաթողիկոսի կոնդակից և եպիսկոպոսների ու իշխանների արտասանած «Միաբանութեան ուխտ»-ից[53]:

Մովսես Կաղանկատվացու՝ «Աղվանից պատմության» մեջ տեղ գտած Հովհան վարդապետ Մայրագոմեցու մի նամակը, որը տալիս ենք ստորև, ընդարձակ տեղեկություններ է հաղորդում պատկերամարտների մասին[54]:

---

45 *Migne*, P. G., XX, 1545—1549.

46 Երուսաղեմի եպիսկոպոս Հովհաննեսին ուղղված նամակը, որ պահպանված է ս. Երեմիայի կատարած լատիներեն թարգմանությամբ (*Migne*, P. L XXII, 526—7): Սուրբ Եպիփանի Կտակի այն հատվածը, որը կարդացվել էր 754 թ. պատկերամարտական կրոնական ժողովում, 787 թ. վերընթերցվում է և մերժվում՝ իբրև անվավեր (*Mansi*, XIII, 292D—296E): Կտակի վավերականությունն, այնուամենայնիվ, ընդունել են նույնիսկ նրանք, ովքեր ժխտել էին Հովհան Երուսաղեմցուն ուղղված նամակի վավերականությունը, տե՛ս *G. Ostrogorsky*, Studien zu-Geschichte des byzantinischen Bilderstreites (Breslau 1929): Տե՛ս նաև *P. Maas*, „Die ikonoklastisiche Episode in dem Brief des Epiphanios an Johannes", Byz. Zeit., XXX (1929—30), 279—286, և *H. Grégoire*-ի գրախոսությունը, տե՛ս Byzantion IV (1927—8), 769—770:

47 *Théophane*, Chronographie, année 5982; *Mansi*, XIII, 317: Նիկիայի երկրորդ տիեզերաժողովին մասնակցող եկեղեցու հայրերը պատկերների հակառակորդներ են համարում նաև այլ միաբնակների, ինչպիսիք են Սևերոս Անտիոքացին, Պետրոս Թափիչը, և «Անգլուխները» (les acéphales) (*Mansi* XIII, 253, 317): Բայց, բացառությամբ Քսենայասի, միաբնակներին այդպիսի հայացքներ վերագրելու համար բացահայտ փաստեր չկան (*Fliche et Martin*, Histoire de l'Eglise, V, 445):

48 *A. Vasiliev*, Histore de l'Empire Byzantin (Paris, 1932) I, 338.

49 *Bréhier*, La querelle des images, էջ 12.

50 Նույն տեղում, էջ 12:

51 *Migne*, P. L., LXXVII, 1027—8, 1128—30:

52 «Տեառն Յովհաննու Իմաստասիրի Աւձնեցւոյ մատենագրութիւնք թարգմ. ի լատին բարբառ», երկասիրութեամբ Հ. Մկրտչի վրդ. Աւգերեան (Վենետիկ, 1834), էջ 88 և 89:

53 «Գիրք թղթոց» (Թիֆլիս, 1901), էջ 72—77: Կոնիբիրի կարծիքով խոսքը վերաբերում է Ներսես Ա-ին (նշվ. աշխ., էջ LVIII): Կ. Տեր-Մկրտչյանը ճիշտ է հասկացել, որ խոսքը Ներսես Բ-ի մասին է (նշվ. աշխ., էջ 51), բայց նա չի կարողացել ապացուցել, որովհետև «Գիրք թղթոց»-ն այդ ժամանակ դեռևս չէր հրատարակված:

54 Մովսես Կաղանկատվացի, Պատմություն Աղվանից աշխարհի (Թիֆլիս, 1912), էջ 302—305:

* * *

Ընդ այն ժամանակս, յոր դեռևս վարէր զհայրապետութիւնն Աղուանից տէր Ուխտանէս (670—689) և զկնի նորա Եղիազար. (682—688), խռովութիւնք և հերձուածք բազումք ի կողմանս կողմանս զիտնաւորաց և ագխատաց լինէին...: Եհաս համբաւ իմն առ նոսա եթէ ոմանք պատկերս ոչ ընդունեն, ոմանք մկրտութիւն ոչ առնեն, ոչ աղ օրհնեն և ոչ պսակ զնեն հարսանեաց. յայս պատճառս. թէ քահանայութիւն բարձեալ է յերկրէ: Վասն որոյ Դաւիթ եպիսկոպոս Մեծկողմանց խրնդրեաց գրով ի Յովաննէ վարդապետէ Հայոց զպատճառս իրացն. և նա արար հմուտ այնմ ճշմարտապէս՝ այսպէս ասացեալ. «Եթէ աղանդդ այդ յետ առաքելոցն երևեցաւ, և պատկերամարտութիւն նախ ի Հռոմս երևեցաւ. վասն որոյ ժողով մեծ եղև ի Կեսարիա. հրամայեցին նկարել զպատկերս ի տանն Աստուծոյ: Բայց բարձրամտեալ նրկարչաց՝ զինքեանս գերագոյն կամէին լինել քան զամենայն արուեստաւորս եկեղեցականս և ասէին. «մեր արուեստս լոյս է. զի ծերք և տղայք առհասարակ վերծանեն. իսկ զԳիրս սուրբս սակաւք ընթեռնուն»: Աստանօր աղմկեալ կրկին լինի ժողով. և քննեալ արդարացուցին զգրիչս և զվերծանողս և զմեկնիչս և եդին յառաջ քան զնկարիչս[55]: Եւ անտի մինչև ցՄովսէս Հայոց կաթողիկոսն (574—604) այն աղանդ հերձուած ինչ էր յայտնեալ. ապա ընդ երկուանալն հայրապետութեան Հայոց՝ էր մեծ մարտ ընդ Մովսէս և ընդ Թէոդորոս Կարնոյ եպիսկոպոս... Եւ առնէր ժողով Մովսէս իւր կողմաս վարդապետացն և հրամայէր ամենեին ոչ հաղորդել ընդ Հռոմս՝ հնազանդեալս քաղկեդոնական ժողովոյն մի՛ գիրս, մի՛ պատկերս և մի՛ նշխարս ի նոցանէ ընդունել:

Յայնժամ Թէոդորոս ետ հրաման ժողովել եպիսկոպոսացն Հայոց, որ ի նորայն կողմանն, ի Կարնոյ քաղաք և ասէ. «պարտ է մեզ առնել կաթուղիկոս». և ածին զՅովհան ոմն Սիւնական, ձեռնադրեցին և հնազանդեցան քաղկեդոնական կրօնիցն... Ապա Յեսու անուն քահանայ և Թադէոս և Գրիգոր, որք ի Մովսէսի կողմանէն էին, գնացին ի Դունայ և եկին ի Սոթից գաւառն բնակելով յանապատս, զի կրօնաւորք էին, և սկսան ուսուցանել, եթէ զպատկերս, որ յեկեղեցիսն են նկարեալ ի բաց ջնջեցէք և ընդ աշխարհական քահանայս մի՛ հաղորդիք: Եղև խռովութիւն ի գաւառին. և համբաւն եհաս առ Մովսէս հայրապետն, որ իսկոյն գրեաց, թէ փութով այսրէն եկայք: Եւ նոքա ոչ անսացին հրամանին, այլ անտի գնացեալ բնակեցան ի ձորում Արցախական գաւառի: Եւ հարցեալ հայրապետին զգիտնաւորս իւր, եթէ զիարդ են այնց մարդկան գործք, նոքա զոր վասն հոռմայականին էր թիւրութիւն՝ ետուն պատճառս. ապա գրեցին նամակ, թէ մի՛ ոք իշխեսցէ խոտել զնկարս որ յեկեղեցիս են: Եւ ի վախճանել հայրապետին Մովսէսի և ի տիրելն Խոսրովու Հայոց՝ միաւորեցաւ երկիրն. և նստուցին հայրապետ զԱբրահամ (607—615)... Իսկ պատկերամարտքն, որ իջին յԱղուանս՝ պղտորեցին զերկիրդ ձեր: Ապա Գարդմանայ տէրն կալեալ զերեսին արսն, որոց անուանքն ի թղթիդ են, ետ կապանօք ածել ի Հայս. և եղեալ նոցա յանդիման մեզ՝ հարցաք. «թէ յոր պատճառս չընդունիք զմարմնացելոյ Աստուծոյ զպատկերն». ետուն պատասխանի- «թէ արտաքոյ է պատուիրանաց և եթէ կռապաշտից է գործդ այդ, որոց զամենայն արարածս ի պաշտօն էր առեալ. մեք ոչ պագանեմք երկիր պատկերաց, զի ոչ ունիմք հրաման ի Գրոց»: Ապա մեր յայտ արարեալ զՄովսիսականն

---

[55] Չենք կարող ասել, թե հեղինակը որտեղի՞ց է վերցրել իր հաղորդած այս տեղեկությունը և արդյո՞ք այն պիտի զուտ առասպել համարել: Վաղ ժամանակներում Կեսարիայում գումարված եկեղեցական ժողովները հետևյալներն են. Կապադովկիայի Կեսարիա քաղաքում՝ շուրջ 314 թ. գումարվածը, որ հայտնի է Հովհան Օձնեցուն, տե՛ս J. Lebon, "Sur un concile de Cèsarèe„, Le Muséon, LI (1938), 89—132 Կապադովկիայի Կեսարիա քաղաքում՝ Կապադովկիան երկու նահանգների բաժանվելու պատճառով առաջացած դժվարությունների առիթով գումարված ժողովը՝ շուրջ 372 թ., Պաղեստինի Կեսարիա քաղաքում 334 թ. գումարված չարաժողովը (conciliabule), որտեղ Արիոսական եպիսկոպոսները քննարկել են ս. Աթանասի դեմ ուղղված մեղադրանքները (Dictionnaire des Conciles, Paris, 1847), և 393 թվականի եկեղեցական ժողովը, տե՛ս *E. W. Brooks*, „A synod of Caesarea in Palestine in 393", Journal of Theological Studies, III (1902), 433—436:

A 111/4438

ի խորանին նկարակերտութիւն և զՍողոմոնեան տաճարին զանազան քանդակագործութիւնսն՝ զնոյնն նկարագրեալ և ի մեր եկեղեցիս։ Զայս և զսոցին նմանս ասացեալ՝ զթիւրութիւն նոցա ուղղեցաք[56]։

* * *

Այս նամակը պետք է գրված լինի Եղիազարի կաթողիկոսության հենց առաջին տարիներին՝ 682 կամ 683 թթ., որովհետև այլ աղբյուրից մեզ հայտնի է, որ Դավիթ եպիսկոպոսը 684 թ. արդեն վախճանված էր[57]։ Նամակը կազմված է երկու մասից։ Մեկը վերաբերում է Դավիթին հուզող ժամանակակից իրադարձություններին, իսկ մյուսում տրված է նախընթաց անցքերի պատմությունը, մասնավորապես Հեսու, Թադեոս և Գրիգոր անուններով հանդես եկող պատկերամարտների գործունեությունը։ 591 թ., Բյուզանդական Հայաստանում Հովհաննես հակաթոռ կաթողիկոսի ընտրությունից հետո, այդ երեք անձնավորությունները հեռանում են Հայաստանի մայրաքաղաք Դվինից։ Նրանք նախ գնում են Հայաստանի արևելյան նահանգ՝ Սյունիքի Սոթք գավառը, որտեղ սկսում են իրենց քարոզչությունը։ Քանի որ Մովսես կաթողիկոսը նրանց ստիպել էր վերադառնալ Դվին, նրանք անցնում են Արցախ և խռովություն սերմանում նաև աղվանների հարևան այդ երկրում։ Հավանաբար, այդտեղից էլ գնում են ավելի հարավ՝ Ուտիք, որովհետև Գարդմանաց իշխանը նրանց ձերբակալում է և ուղարկում Հայաստան։ Դժբախտաբար չի հիշատակված Գարդմանաց իշխանի անունը, բայց հենց Հովհան Մայրագոմեցու խոսքերից երևում է, որ պատկերամարտների ձերբակալությունը և Հայաստան ուղարկելը կատարվել է ավելի վաղ, քան տվյալ նամակի գրությունը։ Բացի այդ, հնարավոր չէ ենթադրել, որ իրենց քարոզչությունը նախքան Մովսես կաթողիկոսի մահը, այսինքն՝ 591—604 թթ. սկսած մարդիկ կարող էին կենդանի և գործունյա լինել 682—683 թթ.։ Հովհան Մայրագոմեցին՝ նամակի հեղինակը, Եզրի կաթողիկոսության (630—641) առաջին տարիներին կարևոր դեր էր գրավում հայրապետանոցում, բայց դեմ լինելով հույն եկեղեցու հետ միանալու քաղաքականությանը, հարկադրված հեռանում է Դվինից (մոտ 633 թ.) և քաշվում Դվինից ոչ հեռու՝ Բջնի ամրոցի մոտ գտնվող Մայրոց վանքը. Այստեղ, սակայն, նա երկար չի մնում։ Եզր կաթողիկոսի հրամանով նա հեռանում ու ապաստան է գտնում Գարդման գավառում[58]։ Հետևապես, Գարդմանաց իշխանի ձեռքով Հայաստան ուղարկված պատկերամարտների ձերբակալությունը պետք է կատարված լինի նախքան Հովհանի՝ Գարդման ժամանելը, այսինքն կամ այն ժամանակ, երբ նա դեռևս Դվինում էր, կամ ավելի ուշ՝ շուրջ 633 թ., երբ գտնվում էր Մայրոց վանքում։

Վրթանես Քերթողի աշխատության մեջ եղած բազմաթիվ տվյալներ հաստատվում են Հովհան Մայրագոմեցու այս նամակով։ Օրինակ, ըստ Մայրագոմեցու, պատկերամարտների պարագլուխները հանդիսացել են Հեսուն, Թադեոսն ու Գրիգորը։ Արդ, Թադեոսը հիշատակվում է նաև Վրթանես Քերթողի մոտ, իսկ այնտեղ հիշված Եսային կարող է նույնացվել Հեսուի հետ, որովհետև հայկական տեքստերում այդ երկու անունները հաճախ շփոթվում են միմյանց հետ։ Խոսքն ուրեմն նույն շարժման մասին է, որը գլխավորել են նույն առաջնորդները։ Վրթանես Քերթողի գրական ժառանգությանը նվիրված իր ուսումնասիրության մեջ Ն. Ակինյանն այն միտքն է հայտնում, որ պատկերամարտների դեմ ուղղված նշված աշխատությունը թերևս Մովսես կաթողիկոսի մոտ գտնվող վարդապետների գրած հենց այն նամակն է, որի

---

[56] Մխիթար Այրիվանեցու ժամանակագրության մեջ ակնարկվում է պատկերամարտների դեմ ուղղված պայքարում Հովհան Մայրագոմեցու ունեցած դերի մասին (Ter Mkrttschian, նշվ. աշխ., էջ 57, ծան. ք

[57] Դավիթ եպիսկոպոսը մահացել է Վարազ Տրդատ իշխանի օրոք. նրան հաջորդել է Իսրայել եպիսկոպոսը (Մովսես Կաղանկատվացի, նշվ. աշխ., էջ 265)։ Ընտրվելուց հետո, Իսրայելը նախ գնում է Հայաստան՝ Սահակ կաթողիկոսի մոտ (677—703) և ապա նրան իբրև դեսպան ուղարկում հոների մոտ՝ 684 թ. (նույն տեղում, էջ 269—270)։ Հետևապես, Դավիթը վախճանված պետք է լինի 648 թ. քիչ առաջ։

[58] Մաղաքիա արք. Օրմանյան, Ազգապատում, Կոստանդնուպոլիս, 1912, 59 Ն. Ակինյան, «Հանդէս ամսօրեայ», 1910, էջ 38—9։

մասին խոսում է Հովհան Մայրագոմեցին[59]: Սակայն, այդ մեր կարծիքով, հազիվ թե հավանական լինի, քանի որ երկի հեղինակն իր խոսքն ուղղում է ոչ թե շարժման ղեկավարներին, այլ համախոհներին: Հայ հայրապետներից կամ հոգևորականներից ոչ մեկը, ասում է նա, ոչինչ չի արել եկեղեցու պատկերների ու նկարների դեմ, «բայց միայն պիղծն մոլին Թադէոս ի յետս կացուցին, որպէս և զձեզ»: Չենք կարող ասել արդյո՞ք Թադևոսն ու Եսային այդ ժամանակաշրջանում շարունակում էին իրենց քարոզչությունը, և նշված երկը նրանց ձերբակալությունից (633) առաջ է գրվել, թե՞ հետո: Պարզ է, այնուամենայնիվ, որ աշխատությունը պետք է գրված լինի աղանդավորական այդ շարժման սկզբնավորումից բավական հետո, քանի որ այդպես ծավալվելու և բազմաթիվ համախոհներ ձեռք բերելու համար ժամանակ էր հարկավոր:

«Ընդդէմ պաւղիկեանց» ճառը մեզ թույլ է տալիս հանգել terminus ante quem-ի: Հովհան Օձնեցին ցույց է տալիս Հայաստանում տարածվող այդ չարիքի առաջընթաց զարգացումը և ասում, որ պատկերների դեմ ուղղված պայքարը վեր է ածվել խաչի դեմ ուղղված պայքարի[60]: Արդ, այս նույն ճառից հայտնի է դառնում, որ հայ պավլիկյանները, ի տարբերություն հույն պավլիկյանների[61], թշնամի էին միաժամանակ և՛ պատկերներին, և՛ խաչին, մինչդեռ այն պատկերամարտները, որոնց մասին խոսում է Վրթանես Քերթողը, հարգում էին խաչը և երկրպագում նրան: Հետևապես, հեղինակի այդ երկը պետք է շարադրված լինի մինչև VIII դարը և թերևս 668 թ. էլ առաջ, որը Հայաստանում և բյուզանդական պրովինցիաներում պավլիկյան շարժման սկզբնավորման մոտավոր թվականն է[62]:

Այսպիսով, Վրթանես Քերթողի նշված երկի տեղը Հայաստանի պատմության մեջ որոշելուց հետո, անհրաժեշտ է անցնել նրա քննությանը: Բազմաթիվ մանրամասներ խոսում են ի նպաստ երկի հնության: Գույների համար օգտագործված բառերն ունեն ոչ թե արաբական, այլ պարսկական ծագում[63]: Ճիշտ է, արաբական նվաճումներից հետո էլ պարսկական ձևերը կարող էին գոյատևել և գոյատևել են, բայց կարևոր է այն փաստը, որ այդ բառերում արաբական ազդեցություն դեռևս չի նկատվում: Հեղինակը խոսում է կարմիր գույնի մագաղաթի վրա գրված ձեռագրերի մասին: Այդպիսի ոչ մի նմուշ Հայաստանում չի պահպանվել, իսկ եթե նկատի ունենանք նրանց օգտագործման ժամանակը Բյուզանդիայում, ապա կտեսնենք, որ VI դարից հետո դրանք արդեն հազվադեպ էին դարձել: Ուշադրության է արժանի եկեղեցիներում և վկայարաններում պատկերվող թեմաների ցանկը: Հայերին յուրահատուկ սրբերի հիշատակությունը, ինչպես ս. Գրիգոր Լուսավորիչը, ս. Հռիփսիմեն և ս. Գայանեն, ապացույց է այն բանի, որ հեղինակը նկատի է ունեցել հայկական եկեղեցիների զարդանկարումը, և պատկերվող թեմաների իր բերած ցանկը նա չի վերցրել հունական մի ինչ-որ երկից: Դժբախտաբար, Բագրատունյաց ժամանակաշրջանին նախորդած հայկական նկարչությունից ոչինչ չի պահպանվել, բացառությամբ մի քանի հատուկտոր վատ պահպանված բեկորներից[64]: Այս հարցում մեզ մեծ օգնություն չեն ցույց տալիս նաև գրական աղբյուրները: Հովհան Օձնեցին խոսում է սոսկ Քրիստոսի և խաչի

59 Ն. Ակինյան, *Հանդէս ամսօրեայ»*, 1910, էջ 38—9:

60 Հովհան Օձնեցի, *Մատենագրութիւնք*, էջ 78—79:

61 «Պավլիկյան շարժումն, ըստ երևույթին, ըն-կըդրում (668—872) պատկերամարտական բնույթ չի ունեցել: Ընդհակառակը, պատկերների հարցում Պետրոս Սիցիլիացու պահպանած բացարձակ լռությունը ապացույց է այն բանի, որ սկզբունքով և, անշուշտ, գործնականում ևս, պավլիկյանները պատկերները չեն մերժել: Դրա փոխարեն, սակայն, նրանք, ինչպես նաև նրանց անմիջական հետնորդները՝ ալբիգյանները, սարսափում էին խաչից» (*H. Grégoir* „Communication sur les Paulicienes“ Atti del V Congresso Cnternarionale di studi bizantini-ում [Rome, 1939], էջ 177): Տե՛ս նաև *Fliche et Martin*, նշվ. աշխ., V, 445:

62 *Grégoire*, նշվ. աշխ., էջ 176:

63 Տե՛ս ծանոթ. № 38:

64 *S. Der-Nersessian*, Armenia and the Byzantine Empire, Cambridge, 1945, էջ 110:

նկարների մասին[65]: Ղևոնդ պատմիչն անդրադառնալով արաբների կատարած ավերածություններին, հիշատակում է խաչի, և Քրիստոսի ու նրա աշակերտների պատկերները[66]: Այս սահմանափակ ընտրությունը չի համապատասխանում քննվող երկի հաղորդած տեղեկությանը, սակայն, պահպանված քանդակները հնարավորություն են տալիս ամբողջացնելու Հայաստանում հնագույն շրջանի ֆիգուրային արվեստի մասին մեր ունեցած ծանոթությունը: Բազմապիսի թեմաներ են քանդակվել նաև գերեզմանաքարերի վրա, որոնց մի մասը հասնում է մինչև V դար: Բացի Քրիստոսից ու խաչից, հաճախ պատկերված է Աստվածածինը, առանձին կամ մանուկը գրկին՝ երբեմն կանգնած, երբեմն նստած կամ երկու հրեշտակների միջև բազմած գահին[67]: Երևում են նաև հրեշտակներ, սրբեր, այնուհետև՝ երկար մի խաչ բռնած սրբեր, որոնք նման են Վրթանես Քերթողի հիշատակածներին, (ս. Հովհաննես Մկրտիչը): Չնայած տեղի սղությանը, առկա են այնպիսի հորինվածքներ, ինչպես Մկրտությունը, Յուղաբեր կանայք, Իսահակի զոհաբերությունը և Դանիելը՝ առյուծների գբում[68]: Այս գերեզմանաքարերի, ինչպես նաև եկեղեցիների ճակատը զարդարող քանդակների ուսումնասիրությունը[69] ցույց է տալիս, որ արաբական արշավանքին նախորդած ժամանակաշրջանում ֆիգուրային արվեստը լայն կիրառություն ուներ: Արաբական երկհարյուրամյա տիրապետության ժամանակ նրանք իրենց տեղը զիջում են զարդանկարային արվեստին, բայց IX դարում, Բագրատունի թագավորների օրոք, կրկին գրավում են իրենց նախկին տեղը[70]. Ուրեմն, քննվող երկի ավետարանական նկարաշարը կարող էր գոյություն ունենալ դեռևս նախքան VII դարի կեսերը, մինչդեռ Հովհան Օձնեցին և Ղևոնդը, որոնք երկուսն էլ ստեղծագործել են արաբական տիրապետության տարիներին, պատմում են իրենց ապրած ժամանակաշրջանում կիրառվող սովորույթի մասին:

Արդյո՞ք տառացիորեն պետք է հասկանալ հեղինակի այն նշումը, թե մինչ այդ «ի Հայք պատկերս ոք չգիտէր առնել մինչև ցայժմ, բայց ի Հոռոմոց բերէին»: Եթե, ինչպես հավաստում է հեղինակը, ճշմարիտ է, որ շատ դարերից ի վեր եկեղեցիները զարդարում էին նկարներով, ապա անհասկանալի է մնում, թե ինչո՞ւ չի ստեղծվել հայ նկարիչների մի դպրոց, մանավանդ որ այդ ժամանակաշրջանի քանդակագործությունն իր ազգային բնույթով հիմնովին տարբերվում է բյուզանդական ոճից: Թերևս հեղինակն ընդհանրացնում է առանձին դեպքերում նկատվածը: Հայտնի է, որ երբեմն Բյուզանդիայից բերում էին հուշակավոր պատկերներ, ինչպես Քրիստոսի պատկերը, որ Աշոտ Պատրիկը (685—689) բերել էր ու տեղադրել իր կառուցած Դարույնից եկեղեցում և որի համար հատուկ շարական էր հորինվել[71]:

Որպեսզի վստահ լինենք, որ քննվող երկն իրոք VII դարում է շարադրված, հարկավոր է այն համեմատել նաև հունական գրվածքների հետ ու տեսնել արդյո՞ք հիշյալ ստեղծագործությունը հորինվել է պատկերամարտական վեճի ժամանակ գրված բազմաթիվ աշխատությունների անմիջական ազդեցությամբ: Այդ համեմատության համար մենք նկատի կունենանք առավելապես առաջին շրջանի գրականությունը և 787 թ. Նիկիայի եկեղեցական ժողովի արձանագրությունները, որոնք բովանդակում են բազմաթիվ մեջբերումներ առավել հին հեղինակներից[72]:

---

[65] Հովհան Օձնեցի, *Մատենագրութիւնք*, էջ 80, 81, 90—91:

[66] *Ghévond*. Histoire des gurres et des Conquîtes des Arabes, (traduie pas G. Chahnazarian) Pari, 1856, էջ 98:

[67] Գարեգին արք. Հովսեփյան, *Նյութեր և ուսումնասիրություններ հայ արվեստի և մշակույթի պատմության*, պրակ Գ, Նյու-Յորք, 1944, 119—123 և նկ. 28, 31, 34, 73, 77, 79, 93—95:

[68] Նույն տեղում, նկ. 38, 39, 43, 66, 71, 73, 86, 91, 97, 101:

[69] Մասնավորապես Պտղնավանքի, Մրենի և Օձունի եկեղեցիները: Նույն տեղում, էջ 13—15, 35—37, և նկ. 16, 17, 28: *S. Der-Nersessian*, նշվ. աշխ., էջ 88—90 և տախտակ X, 1:

[70] Գար. արք. Հովսեփյան, նշվ. աշխ., էջ 127:

[71] Ղևոնդ, նշվ. աշխ., էջ 16: Մ. արք. Օրմանյան, նշվ. աշխ., էջ 764:

[72] Պատկերների պաշտպանության նվիրված գըր-

Քննվող երկի ընդհանուր ծրագիրը, իր սուրբգրական փաստարկումներով և եկեղեցու հայրերից բերված մեջբերումներով, հիշեցնում է պատկերամարտների դեմ ուղղված բոլոր մյուս գրվածքների ծրագիրը։ Բայց ապացուցման այն եղանակը, որը հենվում է սուրբ Գրոց և անվանի եպիսկոպոսների հեղինակության վրա, բնորոշ է ջատագովական կամ դավանաբանական բոլոր ստեղծագործություններին։ Դեռ ավելին. երբ ավելի ուշադիր ենք քննում փաստարկումներն ու մեջբերումները, նկատում ենք, որ տարբերություններն ավելի էական են, քան նմանությունները, ընդ որում, այդ նմանությունների մեծ մասը բացատրվում է մինչև պատկերամարտական վեճը գրված ստեղծագործություններից կատարված ընդհանուր փոխառությամբ։

Մովսեսի քերովբեների, Սողոմոնի տաճարի քանդակների և Եզեկիելի տեսիլի վերաբերյալ Հին կտակարանի հատվածները, որոնց մասին հիշատակել են բոլոր պատկերապաշտները[73], հրեաների դեմ ուղղված ճառերում արդեն օգտագործվել էին իբրև հիմնական փաստարկ՝ ապացուցելու պատկերների օրինականությունը, ինչպես, օրինակ, Կիպրոսում Նեապոլիսի արքեպիսկոպոս Լեոնի ճառերում[74]։ Հովհան Մայրագոմեցին ևս. ինչպես տեսանք, ամփոփելով իր ճառը, որ նա գրել է պատկերամարտներին մոլորությունից հետ պահելու նպատակով, հիշատակում է Մովսեսի պատրաստած խորանի պատկերների և Սողոմոնի տաճարի զանազան քանդակների մասին։

Երբ Վրթանես Քերթողն ուզում է ապացուցել, որ չի պաշտում նյութը, կրկին դիմում է հրեաների դեմ ուղղված ճառերում գտնվող այն փաստարկումներին, որոնք հետագայում պատկերապաշտների կողմից նորից առաջ քաշվեցին։ Մեր ծանոթագրություններում անդրադարձել ենք այդ հատվածներին, ուստի կսահմանափակվենք նշելով մի քանիսը։ Հայ հեղինակի մոտ կարդում ենք. «Եւ մեք ոչ եթէ Աստուած ճշմարիտ ասեմք զպատկերն և զնկարս, այլ յանուն Աստուծոյ նկարեմք»։ Լեոն Նեապոլսեցին գրել է. πάλιν δὲ οὐχ οὕτως λέγομεν ἡμεῖς τῷ σταυρῷ, οὐδὲ ταῖς μορφαῖς τῶν ἁγίων, Θεοὶ ἡμῶν ἐστέ. οὐ γάρ εἰσι θεοὶ ἡμῶν, ἀλλ' ὁμοιώματα εἰκόνες χριστοῦ καὶ τῶν ἁγίων αὐτοῦ, πρὸς ἀνάμνησιν, καὶ τιμήν, καὶ εὐπρέπειαν ἐκκλησιῶν προκείμενα καὶ προσκυνούμενα[75]. Վրթանես Քերթողը վերևում նշված իր խոսքերից քիչ հետո ավելացնում է. «և մեք յորժամ երկիրպագանեմք սրբոյ Աւետարանին կամ համբուրեմք, ոչ եթէ փղին ոսկերաց մատուցանեմք զերկրպագութիւն կամ լայքային... այլ բանի Փրկչին որ ի մագաղաթին գրեալ է»։ Լեոնն էլ իր հերթին գրել է. καὶ ὥσπερ οὐ προσκυνῶν τό βιβλίον τοῦ νόμου, οὐ τὴν φύσιν τῶν δερμάτων καὶ τοῦ μέλανος προσκυνεῖς, ἀλλὰ τοὺς λόγους τοῦ Θεοῦ τοὺς ἐγκειμένους ἐν αὐτῷ, οὕτως κἀγὼ τῇ εἰκόνι τοῦ χριστοῦ προσκυνῶ, οὐ τῇ φύσει τοῦ ξύλου καὶ τῶν χρωμάτων μὴ γένοιτο! ἀλλ' ἀψύχῳ χαρακτῆρι χριστοῦ προσκυνῶν, δι' αὐτοῦ, αὐτὸν χριστὸν δοκῶ κρατεῖν καὶ προσκυνεῖν[76].

Բացի այս փաստարկումներից, որոնք հիշեցնում են հրեաների դեմ ուղղված ճառերում գտնվողները, կան նաև այնպիսիք, որոնք հատուկ են Վրթանես Քերթողին՝ ինչպես, օրինակ, գույներին ու թանաքին վերաբերող հատվածը, և կամ ներկանյութերի արհաճ հոտի մասին նրա ասածը։ Հեղինակի անհատական մոտեցումը նկատվում է նաև այն դեպքում, երբ նա մեհյաններում պատկերված նկարները հակադրում է եկեղեցիներում գտնվողներին։ Այդ հակադրությունը, որի հիմնական նպատակն է եղել ցույց տալ, որ պատկերների պաշտամունքը տարբերվում է կռապաշտությունից, հանդես է գալիս նաև Լեոն Նեապոլսեցու ճառերում։ Պատկերապաշտները հենվել են այս կարգի գրվածքների, ինչպես նաև կռապաշտների դեմ ուղղված ճառերի վրա, և կամ այնպիսի քա-

---

խավոր աշխատությունների ցանկը տե՛ս Dict. de Théol. Cath., հոդված՝ „Images (culte des)"-ում, սյուն. 796։

[73] Նույն տեղում, էջ 794։

[74] *Migne*, P. G., CXIV, 1273 A—B. 1381D—1384B. *Mansi*, XIII, 44. 52.

[75] *Mansi*, XIII, 53A.

[76] *Mansi*, XIII, 45B: *Migne*, P. G., XCIV, 1385 A.

ռողների՝ ինչպիսին է Գրիգոր Նաղիանզացու՝ սուրբ լուսավորիչների մասին գրածը, որոնցում մանրամասն բացատրվում է քրիստոնեական կրոնի և կռապաշտության միջև գոյություն ունեցող հսկա տարբերությունը։ Ընդունելով փաստարկումների այս եղանակը, Վրթանես Քերթողն, այնուամենայնիվ, հեռանում է հունական նախօրինակներից, որովհետև նա սահմանափակվում է լոկ հեթանոս Հայաստանի աստվածությունների հիշատակությամբ։ Այդ հարցում նա տարբերվում է նաև հայ մյուս հեղինակներից, որոնք (Հովհան Օձնեցի) հիշում են զանազան ազգերի աստվածների անունները[77]։

Երկի պաշտպանական մասը, որը հենվում է քրիստոնեական աղբյուրների վրա, ակներևաբար, չէր կարող հանդես գալ քրիստոնյաների ու հրեաների, և կամ քրիստոնյաների ու հեթանոսների միջև գոյություն ունեցող երկախոսություններում։ Բայց այդ հարցում ևս, քննվող երկի և պատկերամարտական ժամանակաշրջանի գրականության համեմատությունը ցույց է տալիս նշանակալի տարբերություններ։ Հնագույն շրջանի այն նկարները, որոնց մասին հաճախ հիշատակում են հույն հեղինակները, հանդիսանում են դեռատես կնոջ կարծեցյալ արձանը՝ Պանեաս (Պեննադա) քաղաքում, և Քրիստոսի պատկերը՝ Եդեսիայում[78]։ Նրանց մասին հիշվում է նաև քննության առարկա հայերեն երկում, որտեղ Պանեասի արձանի մասին խոսալիս, հեղինակը ուղղակի մեջ է բերում Եվսեբիոսի՝ V դարում կատարված հայերեն թարգմանությունը։ Ով ցանկանում էր հենվել մի հին գրվածքի հեղինակության վրա, բնականաբար, պետք է դիմեր այդ հանրահայտ օրինակին և, իրոք, Հովհան Դամասկացին ու Գերմանոս պատրիարքը, երկուսն էլ, միմյանցից անկախ, անդրադառնում են դրան[79]։ Եդեսիայի պատկերի հիշատակումը բյուզանդական ավանդաձևից տարբերվում է երկու կարևոր հարցում։ Եվագրը առաջին հույն հեղինակն է, որ խոսել է այդ մասին, մոտավորապես 600 թ.։ Եվսեբիոսին և մինչև անգամ Պրոկոպիոսին հայտնի է միայն Քրիստոսի՝ Աբգար թագավորին ուղարկած նամակը[80]։ Արդ, Եվագրը և նրանից հետո բյուզանդացի բոլոր գրողները խոսում են կտավի վրա Տիրոջ դեմքի ուղղակի արտատպումից առաջացած անձեռագործ մի պատկերի մասին, մինչդեռ քննության առարկա երկում նշված պատկերը չունի այդպիսի հրաշապատում ծագում, այլ պարզապես՝ «աստուածային հաւատարիմ թագաւորի Աբգարու նկարեալ» է։ Հեղինակը հավատարիմ է մնում Ադեի վարդապետության հին ավանդույթին, որը Հայաստանում հայտնի էր V դարից[81]։ Դեռ. ավելին. մինչ Եվագրը և հույն մյուս գրողները պարզապես ասում են, թե պատկերը գտնվում էր Եդեսիայում, հայ հեղինակին հայտնի է նրա ստույգ տեղը՝ «զպատկեր, զոր և այժմ ասեն գոլ ի մեծ եկեղեցւոջն Ուռհայու»։ Այս խոսքերից կարելի է ենթադրել, որ գոյություն է ունեցել բանավոր մի ավանդություն։ Նշված այդ տեղեկությունը, որը ծանոթ չէ բյուզանդացիներին, հաղորդում են նաև ասորական մի սկզբնաղբյուր և լատիններեն մի տեքստ[82]։ Եդեսիայի պատկերի

---

77 Հովհան Օձնեցի, *Մատենագրութիւնք*, էջ 80—87։

78 *E. J. Martin*, A History of the Iconoclastic Controversy (London, 1930), էջ 21—2։ *H. Menges*, նշվ. աշխ, էջ 148։ *K. Schwarzlose*, Der Bilderstreit (Gotha, 1890), էջ 148։ *E. von Dobschütz*, Christusbilder (Leipzig, 1899) էջ 187*—190.*

79 P. G., XCIV, 1373 B—C. *Mansi*, XIII, 125D—127A. Տե՛ս նաև Գերմանոսի՝ Լևոն III-ին ուղղված նամակի քաղվածքը ս. Ստեփաննոս կրտսերի վարքում, P. G., C, 1085A:

80 *Steven Runciman*, „Some Remarks on the Image of Edessa", Cambridge Historical Journal, III (1931), 238—252.

81 *L. Alishan*, Lettre d'Abgar ou histoire de la conversion des Edesséens par Laboubnia, contemporain des apotres (Venise, 1868). Քրիստոսի պատկերը նկարել է Անանիան՝ Աբգար թագավորի սուրհանդակը։ Նույն տեղում, էջ 6։ Մովսես Խորենացին ասում է, որ պատկերը բերվել է Եդեսիա Անանիայի միջոցով, և «կայ յեկեղեցւոջ քաղաքին մինչև ցայսօր ժամանակի»։ Մովսես Խորենացուն վերագրվող «Աշխարհացույցի» մեջ պատկերը համարվում է անձեռագործ աստեղծագործություն, տե՛ս «Մատենագրութիւնք», Վենետիկ, 1865, էջ 611։

82 *Dobschütz*, Christusbilder, էջ 194*—5*, „Geschichte des Dominus Mâri c. 800. Und jenes Tuch wurde gebracht und wie eine Quelle der

տառապելը, որի ծագումն, ինչպես ենթադրում է Ռանսիմենը[83], անկասկած, հասնում է մինչև 544 թ., ըստ երևույթին, ուղղակի կերպով, առանց հույն միջնորդների, հասել է Հայաստան, և մեր հեղինակի հաղորդածն անկախ է այն հիշատակություններից, որոնք հանդիպում են պատկերապաշտական գրվածքներում:

Եկեղեցու հայրերին վերաբերող հատվածները քաղված են այն հեղինակների գործերից, որոնք V դարում թարգմանված են եղել հայերենի: Հիշյալ մեջբերումներից այն, որը վերաբերում է Սեբերիանոս Գաբաղացուն, հանդիպում է նաև Հովհան Դամասկացու ճառերում[84]: Իսկ Հովհան Ոսկեբերանի երկու տարբերությունները չեն հիշված ո՛չ Հովհան Դամասկացու մոտ, ո՛չ էլ Նիկիայի երկրորդ եկեղեցական ժողովում, թեև Ոսկեբերանի վկայությունը բազմիցս ոգեկոչվում է: Մյուս կողմից, պատկերապաշտների խիստ հաճախ օգտագործած այնպիսի մեջբերումներ, ինչպես ս. Բարսեղի խոսքերը՝ «պատկերին մատուցած հարգանքը ցոլանում է նախօրինակի վրա», մեր հեղինակի կողմից անտեսված են: Նույնը կարելի է ասել Նոր կտակարանից քաղված փաստարկումների մասին: Բյուզանդացի գրողների մոտ հիշատակվող ս. Պողոսի թղթերից բերված հատվածների փոխարեն հայ հեղինակը բերում է Պողոս առաքյալի՝ աթենացիներին ուղղված խոսքերը, որոնք գրավել են իր ուշադրությունը, որովհետև դրանք առկա են Հովհան Ոսկեբերանի վերևում հիշված ճառում[85]:

Քննվող երկում ոչ մի ակնարկ չկա քրիստոնեական վարդապետության մասին, որը 754 թ. եկեղեցական ժողովից հետո բոլոր վիճաբանությունների առանցքն էր: Փաստարկումների մեծ մասը ծառայում է կռապաշտության ու նյութապաշտության վերաբերյալ ամբաստանությունները ժխտելու նպատակին, մի բան, որը բնորոշ է նաև պատկերամարտական վեճի առաջին շրջանին: Սակայն այդ ժամանակից սկսած, հույն պատկերապաշտները պատկերների օրինականությունը ապացուցելու նպատակով, վկայակոչում էին Քրիստոսի մարդեղության ուսմունքը[86]: Օրինակ, Հովհան Դամասկացին գրում է. «Նախկինում, ոչ մարմնացյալ և անթլփատ Քրիստոսին երբեք չէին պատկերում, բայց այժմ, երբ Աստված զգեցած է մսով և զրուցում է մարդկանց հետ, ես շինում եմ իմ տեսած Աստուծո պատկերը»[87]: Երբ Վրթանես Քերթողն ասում է, որ Քրիստոսի պատկերը նկարում են «յանուն Աստուծոյ որպէս և երևեցաւ», նա նպատակ ունի ցույց տալ, որ պատկերը «յիշողութիւն» է և ոչ թե ինքը՝ Աստված, ու դրանով էլ նրա խոսքերը մերձենում են Լևոնի կամ Հովհան Թեսաղոնիկեցու խոսքերին[88]: Սակայն, երբ հայ պատկերամարտներին նա համեմատում է մանիքեցիների հետ, որոնք «առ աչօք համարէին զճշմարտութեամբ մարմնանալ փրկչին», չի զարգացնում իր միտքը պնդելով մարդեղությունից հետո Քրիստոսի մարմնի իրականություն դառնալը:

Այսպիսով, մենք տեսնում ենք, որ քննվող երկը ներկայանում է պատմական իրադարձությունների շրջանակում: VI դարի վերջերից Հայաստանում մի խումբ պատկերամարտների գոյության և պատկերամարտական շարժման ծավալման մասին վկայում են երկու իրարից անկախ աղբյուրներ, և նշված շարժման ղեկավարների անունները, որոնք հիշատակված են Վրթանես Քերթողի

Hilfen niedergelegt in der Kirche von Urbâi bis auf den leutigen Tag", նույն տեղում, էջ 134: ** „Tractatus... translatus in latinum a domino Smira archiatrali... Qui linteus adhuc vetustate temporis permanens incorruptus in mesopotamia syrie apud Edissam civitatem in domo maioris ecclesie labetur repositus".

83 S. Runciman, նշվ. աշխ., էջ 244:

84 Migne, P. G., XCIX, 1409.

85 Migne, P. G., LI, 72. Ս. Պողոսի այս խոսքերը, ինչպես նաև Թղթերից հատվածներ, մեջ են բերված կեղծ Աթանասի In ss. Patres et Prophetas ճառում (P. G., XXVIII, 1072C), բայց հեղինակը, թեև դրանք վկայակոչում է, որպեսզի ապացուցի պատկերների օրինականությունը, այնուամենայնիվ, բացատրություններ չի տալիս:

86 G. B. Ladner, „Origin and significance of the Byzantine Iconoclastic Controversy„, Medieval studies, II (1940), էջ 143—146:

87 Migne, P. G., XCIV, 1245A.

88 Mansi, XIII, 53A, 164D.

երկում, առկա են նաև Հովհան Մայրագոմեցու նամակում: Քննվող երկում չկա որևէ փաստ, որը վկայի տվյալ ստեղծագործության VII դարից հետո գրված լինելու մասին: Ընդհակառակը, բազմաթիվ հատվածներ թույլ են տալիս ենթադրել, որ այն պետք է շարադրված լինի նշված դարավերջից առաջ: Երկում չկան նաև պատկերամարտական շրջանի գրականության հետ նրա ուղղակի կապն ապացուցող փաստարկներ: Գոյություն ունեցող նմանությունները մեծ մասամբ բացատրվում են այն ընդհանուր փոխառություններով, որ կատարվել են հրեաների դեմ ուղղված ճառերից: Այս կարգի գրությունները ներկայացնում են գրական մի այնպիսի ժանր, որը հասնում է մինչև քրիստոնեության առաջին դարերը, բայց նրանք, որոնք պատկանում են VII դարին, ի տարբերություն առավել հին շրջանի ստեղծագործությունների, պատկերների պաշտամունքին հատկացնում են կարևոր տեղ: Դա կարելի է հեշտությամբ բացատրել: Պատկերների պաշտամունքի ծավալումը անխուսափելիորեն պետք է առաջ բերեր կռապաշտական մեղադրանքներ: Բացի այդ, գիրքորոշման փոփոխություն նկատելի է նույնիսկ հրեաների մոտ: Մի որոշ ժամանակ, երբ սինագոգներում պատկերում էին մարդկային ու կենդանական ֆիգուրներ, հրեաները դարձել էին խիստ մովսիականներ: Խստակրոնության այդ միտումը արտահայտվել էր Պաղեստինում V դարի վերջերին և VI դարի սկզբին, և «այն դրսևորվեց մարդկանց կամ կենդանիներ պատկերող բոլոր նկարները ոչնչացնելու մի իսկական արշավով»: Վերջերս կատարված հայտնագործությունները վկայում են, որ տվյալ ժամանակաշրջանում, Պաղեստինի սինագոգների խճանկարներում և քանդակներում պատկերված կենդանի արարածների նկարները միտումնավոր կերպով ոչնչացվել են: Դրա անմիջական ապացույցը կարելի է տեսնել Կափառնաումում: Պատկերամարտական այդ նույն ղայրույթի արտահայտությունը տեսնում ենք Նաարայում[89]: Նմանօրինակ դեպքեր կարող էին տեղի ունենալ հրեական այլ գաղթավայրերում, որի հետևանքով էլ հրեաներին և քրիստոնյաներին վերաբերող երկախոսությունները ստանում են նոր նկարագիր: Այս երկախոսությունները, որոնք մեզ ծանոթ են հատկապես Հովհան Դամասկացու հիշատակած հատվածներից և 787 թ. եկեղեցական ժողովից, պետք է որ բավական շատ լինեին[90]: Գերմանոս պատրիարքը Թովմաս Կլավդիոպոլսեցուն գրած նամակում ցավ է հայտնում, որ ձեռքի տակ չունի իր նախորդների այն գործերը, որոնցում հրեաները՝ քրիստոնյաներին կռապաշտության մեջ մեղադրելու պատճառով, ենթարկվում են նշավակման[91]: Իր Pratum Spirituale աշխատության մեջ Հովհան Մոսքոսը խոսում է ալեքսանդրիացի պատրիարք՝ Հովհան Ողորմածի (610—619) մերձավորներից ոմն Կոզմաս Սքոլաստիկոսի մասին, որը ջանք չէր խնայել հրեաներին հավատափոխ անելու համար, անձամբ գրելով ճառեր ու խրախուսելով ընկերներին՝ ինչպես Հովհան Մոսքոսին, ճառերով կամ զանազան գրություններով դարձի բերելու հրեաներին[92]: Այդ, հավանաբար, 614 թ. առաջ էր, քանի որ Հովհան Մոսքոսը Ալեքսանդրիայից հեռացել է մոտավորապես

[89] J. B. Frey, „La question des images chez les juifs", Biblia, XV (1934), 298: Փոլ Ալեքսանդրը, որն ուշագրավ մի ուսումնասիրություն է նվիրել Նիկեփոր պատրիարքի գրական ժառանգությանը, այն կարծիքին է, որ հրեաների դեմ ուղղված գրվածքների նոր բնույթը ի հայտ է գալիս Հովհան Փիլոպոնոսի Oe opificio mundi աշխատությունից հետո՝ գրված 529—543 թթ., և որտեղ պատկերները խորհրդանշելու տեսությունը դեռևս բնորոշ է հեթանոսներին: Շնորհակալություն եմ հայտնում նրան այն բանի համար, որ ինձ տրամադրել է այս անտիպ աշխատության ձեռագիր օրինակը և տվել նախապատկերամարտական շրջանի բազմաթիվ կարևոր աշխատությունների անունները: Շնորհակալություն եմ հայտնում նաև Միլտոն Անաստոսին, որը օգնել է ինձ իմ որոնումների ընթացքում:

[90] Դրանց լավագույն փունջը գտնվում է Dictionnaire de Tléologie Catholique-ում, „Juifs (controverses avec les)" հոդվածում: Թյուրինի գրադարանում գտնվող երկախոսությունների մի հավաքածու՝ № 200, բովանդակում է բազմաթիվ անտիպ տեքստեր, տե՛ս *Krumbacher*, Geschichte der byzantinischen Literatur (Munich, 1897), էջ 51:

[91] *Migne*, P. G., XCVIII, 168 B.

[92] *Migne*, P. G., LXXXVII, 3, 3040D—3041A.

այդ թվականին[93]։ Հովհան Ողորմածի շուրջը խմբված մարդկանց թվում էր նաև Լեոն Նեապոլսեցին։ Հրեաների դեմ ուղղված նրա հինգ ճառերը, հավանաբար, գրված են հեղինակի գրական գործունեության սկզբնական շրջանում, երբ նա դեռևս Ալեքսանդրիայում էր գտնվում[94]։

Հրեաների և հեթանոսների դեմ ուղղված Հովհան Թեսաղոնիկեցու ճառը նույնպես պատկանում է VII դարի առաջին կեսին, որովհետև ապացուցված է, որ 610 թ. կարճ ժամանակ անց և 649 թ. առաջ Թեսալոնիկեի եպիսկոպոս՝ սուրբ Դեմետրի վարքի հեղինակը հանդիսանում է հիշյալ Հովհանը և ոչ նրա անվանակիցը, որ մասնակցել է 680 թ. եկեղեցական ժողովին[95]։ Բացի Նիկիայի ժողովում կարդացված երկար քաղվածքից, մեզ հայտնի է ևս մի հատված՝ մեջ բերված Հովհան Դամասկացույ, որին վերագրվում է նաև De Disputatione Judaei et Christiani խորագրով պատառիկը։ Վերջինս ընթերցվել է Նիկիայում՝ առաջին քաղվածքից հետո[96]։ Անաստաս Սինայեցին, որի գրական գործունեությունը ծավալվել է VII դարի երկրորդ կեսում, նույնպես ունի երկախոսություններ՝ ուղղված հրեաների դեմ։ Նրա անունով հայտնի ճառը չի կարող գրված լինել IX դարից առաջ, բայց մեկնողական բնույթի իր գրվածքներից մեկում հեղինակը խոսում է հրեաների դեմ ուղղված իր երկրորդ գրքի մասին[97]։

Հրեաներին ու քրիստոնյաներին վերաբերող այս երկախոսությունները ծանոթ էին ինչպես Արևմուտքում, այնպես էլ Արևելքում։ Այդ են ապացուցում Լեոն Կիպրացու և Երեմիա Երուսաղեմցու ճառերը։ Վերջինս ապրել է VII դարի առաջին կեսում[98]։ Լեոնի Երկը Նիկիա տանողները եղել են պապի նվիրակները, որոնց պահանջով էլ այնտեղ ընթերցում են մի երկար քաղվածք[99]։ Երեմիա Երուսաղեմցու մասին հիշված է Ադրիանոս պապի՝ Կոստանդինին և Երինեին ուղղած նամակում[100]։ Բացի այդ, կան նաև կողմնակի վկայություններ։ Գերմանոս պատրիարքին գրած իր նամակում Գրիգոր II-ը ասում է, որ եթե որևէ մեկը Հին կտակարանի խոսքերը մեկնաբանի եբրայերեն, ապա նրան կպատասխանեն այնպես, ինչպես մի հրեայի։ Այնուհետև, նա թվարկում է այն բոլոր առարկաները, որոնց հրեաները պարտավոր էին մեծարել[101]։ Այդ թվարկումը, և մինչև անգամ նախադասությունների կառուցվածքը, շատ է հիշեցնում Լեոն Կիպրացու ճառը[102]։ Ադրիանոս պապի վերոհիշյալ նամակում ան-

---

[93] *S. Vailhé*, „Jean Mosch", Echos d'Orient v(1902) էջ 107—116։

[94] Եկեղեցական VII ժողովում Կոստանցիայի եպիսկոպոս Կոստանդինը հայտարարում է, որ Լեոնն ապրել է Մորիկ կայսեր ժամանակ, բայց ապացուցված է, որ Կոստանդ II-ի ժամանակ նա դեռևս կենդանի էր։ Նրա մասին քիչ բան գիտենք, բացի այն, որ նա ծնվել է Կիպրոսում և դաստիարակություն ստացել իր հայրենակցի՝ Հովհան Ողորմածի մոտ։ Նրա գրական գործունեության ամենաբեղմնավոր ժամանակաշրջանը 611—641 թթ. են *H. Gelzer*, „Ein griechischer Volksschriftsteller des J. Jahrhunderts" Historische Zeitschrift, LXI (1889), 1—38. *H. Delehaye*, „Saints de Chypre", Analecta Bollandiana, XXVI (1907). 246)։

[95] *J. Laurent*, „sur la date des églises de Saint Démétrius et de Sainte-Sophie a Thessalonique" Byzantinische Zeitschrift, IV (1895), 424—5. *M. Jugie*, „La vie et les oeuvres Jean de Thessalonique", Echos d'Orient, XXI (1922), 296—7. Dict. de Théol. Cath.-ում, հոդված՝ „Jean de Thessalonique", սյուն. 821։

[96] *Mansi*, XIII, 164—8; *Migne*, P. G., XCIV, 1409 B—C. Dict, de Théol. Cath.-ում, նշվ. աշխ., սյուն. 821։

[97] *Migne*, P. G., LXXXIX, 1203—1272. *Bardnhewer*, նշվ. աշխ., V (1932), 43։ Տե՛ս նաև „Trophées de Damas, գրված շուրջ 680թ.։

[98] *P. Batiffol*, „Jérôme de Jérusalem d'après un bocument inédit", Revue des Questions Historiques, XXXIX (1886), 248—255.

[99] *Mansi*, XII, 44A, 53D.

[100] *Mansi*, XII, 1070E. Այս հատվածը չի համընկնում միևնույն հեղինակի Dialogus de sancta Trinitate inter Judaeum et Christianum աշխատության մեջ (P. G. XL, 848—860), բայց դրա մասին հիշում է նաև Հովհան Դամասկացին (P. G. XCIV, 1409 B—C)։ Ադրիանոսի տեքստը մի փոքր տարբերվում է Հովհան Դամասկացու գրածից և ավելի մոտ է նախկինում՝ Regia 2951 թվահամարով հանդես եկող Փարիզի մի ձեռագրում գտնվող տեքստին, որի մասին նշված է P. G., XCIV, 1409-ի ծանոթագրության մեջ.

[101] *Mansi*, XIII, 98 B.

[102] *Mansi*, XIII, 52 C—D։ Էրիկ Գասպարը ցույց

բսպասելի հանդիպում ենք պատկերների մեծարման ծավալումը ցույց տվող տողերի, ընդմիջարկված այսպիսի բառերով. «Ասա ինձ, ո՛վ հրեա, այն բանից հետո, երբ երկիրն սանղծվեց Աստծու կողմից, մի՞թե այնտեղ կա մի բան, որ մարդու ձեռքով շինված չլինի»: Սրան հաջորդում է հրեաների կողմից մեծարվող առարկաների մի երկար ցանկ, ճիշտ այնպիսին, ինչպիսին գտնվում է հրեաների ու քրիստոնյաների երկախոսություններում[103]:

Հայերը, որոնք ուշադիր հետևում էին Բյուզանդական կայսրության գրական ստեղծագործություններին, պետք է որ ծանոթ լինեին վերոհիշյալ այս գրվածքներին կա՛մ թարգմանությունների միջոցով[104], կա՛մ բնագրով, և մեր քննած երկի հեղինակը ազդվել է դրանցից, ինչպես հույն պատկերապաշտները և Գրիգոր II ու Ադրիանոս պապերը: Նա հետևել է դրանց, երբ Հին կտակարանից մեջբերումներ է կատարել, և մասամբ էլ այն հարցում, որը վերաբերում է մարդու ձեռքով շինված առարկաների շուրջ եղած վեճին: Բայց հարկավոր է ուշադրություն դարձնել նաև այն բանին, թե արդյո՞ք զուտ քրիստոնեական փաստարկումների համար ես գոյություն են ունեցել հին նախօրինակներ, որովհետև եթե պատկերապաշտների գրվածքների հետ համեմատելի նմանությունները մեզ նվազ էական են թվացել, քան տարբերությունները, այնուամենայնիվ, որոշ ընդհանուր գծեր առկա են:

Հրեաների ու քրիստոնյաների հին շրջանին վերաբերող երկախոսությունները բովանդակում են մեջբերումներ Նոր կտակարանից և եկեղեցու հայրերի գործերից, բայց դրանց մեծ մասի նպատակն է ցույց տալ երկու կտակարանների համապատասխանությունը: Որպեսզի հրեաներին ապացուցեին պատկերների օրինականությունը, անհրաժեշտ էր, նախ և առաջ, դիմել Հին կտակարանի տվյալներին, քանի որ քրիստոնյա գրողների վկայությունները չէին կարող նրանց համոզել: Միայն Հովհան Թեսաղոնիկեցին է, որ դիմում է սուրբ Մեթոդիոսի, սուրբ Աթանասի և սուրբ Բարսեղի հեղինակությանը[105]: Père Jugie -ի կարծիքով, Հովհանի այս ճառը մաս պետք է կազմի Ավետարանի մասին գրված մի խումբ քարոզների, որովհետև Նիկիայի ժողովում կարդացված պատառիկի սկզբնատողից հասկացվում է, որ հեղինակը մինչև այդ արտասանել էր մի ճառ Քրիստոսի՝ անապատում ունեցած փորձության մասին: Սակայն Կիզիկոսի եպիսկոպոս Նիկոլայի՝ ժողովի մասնակիցներին ներկայացրածը ոչ թե դրանից վերցված հատված է, այլ ամբողջական մի գիրք, որը պատկանում է Թեսալոնիայի եպիսկոպոս՝ մեր սուրբ հայր Հովհանին»[106]:

Եթե այս բեկորներն իսկապես քարոզներից են վերցված, այսինքն՝ այնպիսի գրվածքներից, որոնք նախատեսված են եղել քրիստոնյաների համար, կարող ենք ուրեմն մտածել, որ պատկերների ջատագովումը վերապահված չի եղել հրեաների դեմ ուղղված վեճերին, հետևապես, հեղինակները կարող էին դիմել Նոր կտակարանի, ինչպես նաև վարդապետների վկայությանը: Հովհան Դամասկացին բերում է 596 թ. մահացած Սիմեոն Սյունակյաց կրտսերի 8-րդ քարոզի մի

է տվել այն նմանությունը, որ գոյություն ունի Գրիգոր II-ի՝ վերևում բերված ծանոթության մեջ հիշված «արքերության» սկզբնավորության և Գերմանոս պատրիարքի՝ Թովմաս Կլավդիուպոլսեցուն ուղղած նամակում գրած խոսքերի միջև («Papst Gregor II und der Bilderstreit, zeitschrift für Kirchengeschichte LII, (1933), 32—36): Որպեսզի բացատրի այս, ինչպես նաև մյուս հատվածների ազգակցությունը, նա հայտնում է այն միտքը, որ Գրիգորը մասամբ առում է այն, ինչ Գերմանոսը գրել էր իրեն նամակում, որը մեզ չի հասել: Նա ժխտում է այն ենթադրությունը, թե գոյություն է ունեցել մի ընդհանուր աղբյուր (նշվ. աշխ., էջ 33, ծնթ. 14): Բայց եթե Գրիգոր II-ը օգտագործել է Լևոնի ճառերը, ինչպես որ ցույց է տալիս նշված հատվածի շարունակությունը, ապա անհրաժեշտ է ընդունել վերջին ենթադրությունը:

103 *Mansi*, XII 1070 A.

104 Մենք չունենք Լևոն Կիպրացու և կամ Հովհան Թեսաղոնիկեցու գործերի հայերեն թարգմանությունը, բայց հին երկախոսությունները՝ հրեաների ու քրիստոնյաների միջև, թարգմանված են (Bardenlewer, նշվ. աշխ., III, 53, տեքստը հրատարակել է Կոնիբերը՝ The Expositor-ում, Ser. 5,5 (1897), էջ 300 և հաջորդ, 443 և հաջորդ:

105 *Mansi*, XIII, 165 B.

106 *M. Jugie*, նշվ. աշխ., Echos d'Orient, XXI (1922), 296.

հատվածը՝ խորագրված περὶ εἰκόνων, բայց այդ տեքստի վավերականությունը չի հաստատված[107]։ Ինչ վերաբերում է Հուստինոս կայսեր ուղղված նամակին, որտեղ սուրբ Սիմեոնը պահանջում է պատժել սամարացիներին, որոնք հանդգնել են պղծել մի եկեղեցում գտնվող Աստվածորդու և Տիրամոր պատկերը, ապա այդտեղ, պատկերների ջատագովում, բառիս իսկական առումով՝ չըկա[108]։ Եկեղեցական VII ժողովում ընթերցվել է մի քաղվածք Laudatio omnium Martyrum-ից, որի հեղինակն է Կոստանդնուպոլսի եկեղեցու դիվանապետ՝ Կոստանդին սարկավագը[109]։ Հեթանոսների և քրիստոնյաների միջև տեղի ունեցած երկարատև զրույցներում քրիստոնյաները չեն ընդունում այն մեղադրանքը, թե իրենք հեթանոսների նման կուռքեր են պաշտում, և բացատրում են Քրիստոսի և հեթանոս աստվածների պատկերների միջև գոյություն ունեցող տարբերությունը[110]։

Վերևում նշված երկերը ցույց են տալիս, որ պատկերների օրինականության հարցը մտահոգել է Բյուզանդիայի գրողներին մինչև պատկերամարտական շրջանը, սակայն այն ստեղծագործությունները, որոնցից պատկերապաշտները և քննվող երկի հեղինակը կարող էին քաղել քրիստոնեական այդ փաստարկումները, պետք է որոնել այլուր։ Նման աշխատանքը դուրս է գալիս ներկա ուսումնասիրության շրջանակներից, հետևապես կսահմանափակվենք մի քանի նըշումներով։ Կեղծ Աթանասի Quaestiones ad Antiochum ducem աշխատության մեջ կան պատկերներին վերաբերող հարցեր։ Ցանկանալով բացատրել, թե ինչո՞ւ են պատկերները մեծարում այն դեպքում, երբ աստված արգելել է կուռքերը պաշտել, հեղինակը կրկնում է այն փաստարկումները, որոնք օգտագործված են հրեաների դեմ ուղղված ճառերում։ Բայց նա բերում է նաև մի ծերունու պատմությունն այն մասին, թե ինչպես սատանան ցանկանում էր թույլ չտալ նրան, որ մեծարի Աստվածամոր պատկերը[111]։ Այնուհետև, հեղինակը բացատրում է, թե ինչո՞ւ է մեծարվում խաչը, ու ոչ թե նիզակը կամ սպունգը[112]։

Թվում է թե հրեաների այս խմբավորումը բավական քմահաճ ձևով է կազմված, ուստի դժվար է որոշել թվականը[113]։ Այդ խնդրում մեզ կարող էր օգնել հայերեն թարգմանությունը, եթե իմանայինք, թե երբ է այն կատարվել[114]։ Նշված հարցերից մեկը հիշված է ս. Հովհան Դամասկացու մոտ, նըրա երրորդ ճառում, հետևապես, այդ մասը պետք է շարադրված լինի մինչև VII դարի կեսերը[115]։ Կա Quaestiones in scripturam sacram-ի մասը կազմող մի պատառիկ, որը բովանդակում է կռապաշտությունը հերքող մի նյութ՝ գրված Լեոն Կիպրացու նմանողությամբ, բայց այդ հերքումին հաջորդում է սուրբ Աթանասի՝ արիոսականների դեմ ուղղված երրորդ ճառից մի հատված, որը նույնպես ընթերցվել է եկեղեցական VII ժողովում[116]։ Այսպիսով, հիշյալ Quaestiones-ում առկա է պաշտպանական բնույթի գըր-

---

107 *Migne*, P. G., XCIV, 1409C—1412A. *H. Delehaye*, „Les Saints stylites", studia Hagiographica, XIV (Bruxelles-Paris 1823), LXXIV—LXXV.

108 *Mansi*, XIII, 161 A—B.

109 *Mansi*, XIII, 185 A--188 A. Կոստանդինի թվականի կապակցությամբ տե՛ս Mai-ի առաջաբանը արտատպված P. G. LXXXVIII, 477-ում։

110 *Mansi*, XIII, 188 A.

111 *Migne*, P. G., XXVIII, 621 A. D.

112 Նույն տեղում, 624 A—B. տե՛ս նաև XL հարցը։

113 *G. Bardy*, „La littérature patristique des" „Quaestiones et Responsiones sur l'Ecriture sainte", Revue Biblique, XLII (1933), 328—332.

114 Հայերեն թարգմանությունը սկսվում է 17-րդ հարցից (Գ. Զարպհանալյան, Հայկական թարգմանութիւնք նախնեաց, Վենետիկ, 1889, էջ 284)։ Սուրբ Աթանասի կամ Կեղծ Աթանասի որոշ աշխատություններ թարգմանվել են V դարում, իսկ ուրիշներ VIII դարում։ Ձեռագիր ծանոթության մեջ, որտեղ տրված է այս թարգմանությունների մասնակի ցանկը, Անտիոքոսին ուղղված հարցերը չեն հիշատակված (նույն տեղում, էջ 287—8)։

115 *Migne*, P. G., XCIV, 1365C—1368A.

116 *Migne*, P. G., XXVIII, 709. *Mansi*, XIII, 69 B—C. Արիոսականների դեմ ուղղված ճառի խնդրո առարկա հատվածը գտնվում է P. G., XXXVI. 332 A—B-ում։ Սուրբ Աթանասի spuria-ների թվում կա դրամատիկ բնույթի մի քարոզ՝ In ss. Patres et Prophetas; որի վերջին մասը բովանդակում է Ecelesia et Unigenitus-ի միջև կայացած պատկերներին վերաբերող մի զրույց, Նոր կտակարանից կատարված բազմաթիվ մեջբերումներով (P. G., XVIIi, 1072—1073)։

վածքի մի նմուշ, որտեղ հեղինակը բերում է եկեղեցու հայրերից մեկի, ինչպես նաև մի առասպելի՝ պատկերների կարևորությունն ապացուցող վկայությունը[117]։

V դարից սկսում են զարգանալ ծաղկաքաղ ժողովածուները և Quaestiones-ի այս հարցախմբերը ավելի ու ավելի են նմանվում նշված այդ ժողովածուներին։ «Համեմատաբար նոր հեղինակները փոխանակ ձեռնարկելու Սուրբ Գիրքն անձամբ մեկնաբանելու դժվարին գործին, նախընտրում են ուսումնասիրել իրենց նախորդների՝ այդ բնագավառում կատարածը։ Նրանք փորձում են ըմբռնել հների ասածը, որոնց կա՛մ նույնությամբ ընդօրինակում են, և կա՛մ, լավագույն դեպքում, ներշնչվում նրանցից»[118]։ Պատկերամարտական շրջանում այդ ժողովածուներն, անտարակույս, հարստացել են պատկերներին վերաբերող հատվածներով, որոնց մի մասը, սակայն, կարող էր գոյություն ունենալ մինչև պատկերամարտությունը։ Այսպես, Կոզմաս սարկավագը VII եկեղեցական ժողովին է ներկայացրել պատրիարքարանի գրադարանին պատկանող մի ձեռագիր, որը բովանդակում է Հին կտակարանն ու նրա մեկնությունները, ընդ որում, փորձել են ջնջել պատկերներին վերաբերող մեկնությունները, և ըստ Տարասիոս պատրիարքի հայտարարության, այդ բանն արել են պատկերամարտ պատրիարքները[119]։

Կարելի է որոնումներ կատարել նաև բանավեճային բնույթի ստեղծագործություններում, և մասնավորապես նրանցում, որոնք գրված են միաբնակների դեմ։ Եկեղեցական VII ժողովի մասնակից հայրերը պատկերների հին հակառակորդների թվում մըշտապես հիշում են երևութականներին[120]։ Հիշատակվում է Մաբուգի եպիսկոպոս Քսենայասի՝ պատկերների հանդեպ ցուցաբերած ընդդիմությունը, և միևնույն վերաբերմունքը վերագրվում է Սեվերոս Անտիոքացուն ու Պետրոս Թափիչին[121]։ Ճիշտ է, որ այժմ մեզ հայտնի ստեղծագործություններում պատկերների շուրջ եղած վեճերի մասի՛ն չի ակնարկվում, բայց պետք է ասել, որ այդ գըրվածքները մեզ չեն հասել իրենց ամբողջական տեսքով։ Եկեղեցական VII ժողովի անդամները թեև գալով Նիկիա, իրենց հետ բերել էին հին աղբյուրներից վկայություններ, այնուամենայնիվ, այդ բոլոր նյութերը ժողովում չընթերցվեցին։ Զանձրույթի ինչոր երանգ կարելի է նշմարել Ստեփաննոս վանականին ուղղված՝ Տարասիոս պատրիարքի ἐνεπλήσθημεν καὶ ἠρκέσθημεν խոսքերի մեջ, որոնք ասվել են ի պատասխան Ստեփաննոսի՝ ժողովի 5-րդ նստաշրջանի վերջում արած այն հայտարարությանը, թե դեռևս 15 գործեր կան, որոնք ինքը կցանկանար ընթերցել[122]։ Զարմանալի է, որ ոչ մի մեջբերում չի հանդիպում Հովհան Դամասկացու ճառերից, չնայած ժողովը բարձր է գնահատել պատկերամարտական վեճի առաջին շրջանում նրա կատարած դերը[123]։ Մեջբերումներ չկան նաև Գեորգ Կիպրացուց, որը պատկերների պաշտպանության գործում պետք է գործուն մասնակցություն ունեցած լիներ, քանի որ պատկերամարտական եկեղեցական ժողովը նրան, ինչպես նաև Հովհան Դամասկացուն և Գերմանոս պատրիարքին նզովել է, իսկ եկեղեցական VII ժողովը՝ պատվի արժանացրել[124]։

Վերջապես հարկավոր է հաշվի առնել նաև այն հանգամանքը, որ պատկերամարտները ոչնչացրել են ի նպաստ պատկերների գրված մեծ թվով աշխատություններ։ Փոկեայի եպիսկոպոսն ասում է, որ իր քաղաքում այրել են ավելի քան 30 ձեռագրեր[125]։ Եկեղեցական ժողովի այլ մասնակիցներ ցույց են տվել խեղված ձեռագրեր։ Մինչև իսկ ամբողջ թերթեր են պոկված եղել Եվագրի այն

[117] Այդ առասպելը պատմվել է նաև եկեղեցական VII ժողովում, տե՛ս *Mansi*, XIII, 193 A—C.

[118] *G. Bardy*, նշվ. աշխ., Revue Biblique, LII (1933), 332։

[119] *Mansi*, XIII, 182 A—D.

[120] *Mansi*, XII, 1031E, XIII, 157E, 196D, 317C.

[121] *Mansi*, XIII, 180D—184D.

[122] *Mansi*, XIII, 196D.

[123] *Mansi*, XIII, 357, 400C.

[124] Նույն տեղում։ Նիկիայի ժողովը նրան դիտում է իբրև մեկն այն երեք անձնավորություններից, որոնց երրորդությունը ոչ թե հեռացրել է, ինչպես ասում էին պատկերամարտները, այլ փառաբանել։

[125] *Mansi*, XIII, 184E—185A.

ձեռագրից, որտեղ հեղինակը պատմում է Եդեսիայի պաշարման և այն մասին, թե ինչպես հրաշքով օգնության է հասնում Քրիստոսի պատկերը[126]: Այս ոչնչացված կամ խեղված աշխատություններում թերևս հնարավոր էր գտնել ջատագովական բնույթի հին նյութեր, որոնց միջոցով կարելի կլիներ բացատրել այն համեմատելի նմանությունները, որոնք նկատվում են մի կողմից՝ պատկերապաշտական այդ գրվածքների, իսկ մյուս կողմից՝ դրանց ու մեր քննած երկի միջև:

Հայերեն տեքստը, որն իր լեզվով ու ոճով հիշեցնում է VII դարի հունաբան դըպրոցի ստեղծագործությունները, իրոք շարադըրվել է այդ ժամանակաշրջանում, սակայն չենք կարող հաստատապես ասել, որ պատկանում է Վրթանես Քերթողին, քանի դեռևս չի կատարված լեզվաբանական խորազնին ուսումնասիրություն, որը ցույց տար անհերքելի ապացույցներ: Այնուամենայնիվ, հարկավոր է նշել, որ այնպիսի հմուտ գիտակներ, ինչպիսիք են հայր Ն. Ակինյանն ու Եղիշե արք. Դուրյանը, հեղինակային այդ վերագրումը տարակուսելի չեն համարել: Վրթանեսը, որ լավ գիտեր հունարեն և իբրև դեսպան եղել էր Կոստանդնուպոլսում[127], անշուշտ, հնարավորություն ուներ ծանոթանալու բյուզանդական ստեղծագործություններին: Եթե Վրթանեսին չընդունենք իբրև հեղինակ, ապա կարելի է մտածել Հովհան Մայրագոմեցու մասին, որը ինչպես հայտնի է իր նամակից, և ավելի ուշ՝ Մխիթար Այրիվանեցու պատմածից, գործուն մասնակցություն է ունեցել հայ պատկերամարտների դեմ մղված պայքարում: Մեր քննած երկի հեղինակն, անշուշտ, ներշնչվել է հունական ստեղծագործություններից, բայց պատկերների իր պաշտպանությունը նա հարմարեցըրել է հայ պատկերամարտության ուրույն հանգամանքներին և այն հատուկ խմբին, որի համար նախատեսված է եղել աշխատությունը: Պատկերամարտները մի որոշ ժամանակ Բյուզանդիայում հաղթողի դերում էին, ուստի հնարավոր է, որ իրենց հակառակորդների ստեղծագործությունները ոչընչացրած լինեն: Հայաստանում, եկեղեցին պատկերների նկատմամբ երբեք բացասական դիրք չի ունեցել, սակայն հերետիկոսական որոշ աղանդների մոտ[128] պատկերա-

126 *Mansi*, XIII, 189D: Հիշատակված կամ ցույց տրված խեղված այլ նմուշների մասին տե՛ս նույն տեղում, էջ 184—192:

127 Ն. Ակինյան, նշվ. աշխ. «Հանդէս ամսօրեայ», 1910, էջ 9: Ըստ Սամուել Անեցու, հիշյալ ուղևորությունը դեպի Կոստանդնուպոլիս տեղի է ունեցել 589 թ., երբ «դարձեալ յուզէր խռովութիւն վասն ժողովոյն Քաղկեդոնի: Գրիգոր և Վրթանէս վարդապետք Հայոց գնացին ի Յոյնս, և ոչինչ օգտեցուցեալ զնոսա՝ դարձան նզովելով» (*M. F. Brosset*, Collection d'historiens arméniens, III, 395): Կիրակոս պատմիչը գրում է, որ հայերի և հույների հիշյալ ժողովը հրավիրվել է Մորիկ կայսեր նախաձեռնությամբ, սակայն նա չի նշում թվականը (Կիրակոս Գանձակեցի, Համառօտ պատմութիւն, Վենետիկ, 1865, էջ 28): Փոտ պատրիարքը ևս ասում է, որ այն տեղի է ունեցել Մորիկ կայսեր և Մովսես կաթողիկոսի օրոք, բայց նաև ավելացնում, որ այդ ժամանակ հայ զորավար Մուշեղ Մամիկոնյանն արդեն վերադարձել էր Պարսկաստանից, ուստի ժողովը պետք է հրավիրված լինի 591 թ. հետո (Lettre au patriarche zacharie, P. G., CII 706. Տե՛ս նաև Մ. Օրմանյան, նշվ. աշխ.՝ Ա, 579—580):

128 Հարց է ծագում, արդյո՞ք հիշյալ պատկերամարտները պատկանում էին հերետիկոսական մի որոշակի աղանդի, թե՞ ոչ: Թերևս նրանց համոզմունքների մասին են ակնարկում քննվող երկի հետևյալ երկու նախադասությունները: Պատկերամարտները համեմատվում են մանիքեցիների և մարկիոնականների հետ, որոնք մարմնացած Տիրոջը չեն ընդունում և նրան դիտում են իբրև երևույթ, մի բան, որը թույլ է տալիս ենթադրել, որ նրանք ունեցել են երևութապաշտական միտումներ: Այնուհետև ասված է, որ նրանք իրենց անձը համարում են սուրբ: Այս փաստը ենթադրել է տալիս, որ գործ ունենք մանիքեականության հետ, ըստ որի ընտրյալները կոչվում էին «արդարներ» (*F. C. Burkitt*, The Religion of the Manichees, Cambridge, 1925, էջ 46): Ընտրյալներին իբրև սուրբ ճանաչելու այդ համոզմունքը մի փոքր այլ ձևով ի հայտ է գալիս պավլիկյանների մոտ (*Conybeare*, The key of Truth, էջ LI, CXXXI): Թոնդրակեցիների (X դարի աղանդավորներ, որոնք իրենց հայացքներով մոտենում են պավլիկյաններին) պարագլուխը դիտվում էր իբրև Քրիստոս («Գիրք թղթոց», էջ 500):

Հովհան Մայրագոմեցին գրում է, որ պատկերամարտներն իրենց համախոհներին արգելում էին հաղորդություն ստանալ աշխարհական քահանաներից: Եթե խոսքն այստեղ ամուսնացած քահանաներին է վերաբերում, նշանակում է դրանով նրանք դեմ էին դուրս գալիս ամուսնությանը, մի բան, որը հայ պատ-

մարտական տրամադրությունները դրսևորվել են խիստ ցայտուն կերպով, այնպիսի մի ստեղծագործություն, ինչպիսին այդ երկն է, ընդօրինակվել է բազմաթիվ անգամ։ Դրականության մեջ պահպանված՝ պատկերների պաշտպանությանը նվիրված հնագույն այդ երկը, որն ուղղված է քրիստոնյաներին, VII դարի վերաբերող հայերեն աշխատություն է[129]։

կերամարտներին կրկին մերձեցնում է մանիքեցիներին ու մարկիոնականներին (Burkitt, նշվ. աշխ., էջ 82—3)։ Հովհանի նամակի սկզբում հիշատակված հերձվածողները, ինչպես նաև պատկերամարտները, չեն ընդունում մկրտությունը, չեն օրհնում աղը և հարսանյաց պսակ չեն դնում։ Մկրտության նրանց ժխտումը թերևս նկատի ունի լոկ երեխաների մըկրտությունը։ Մարկիոնականներն, օրինակ, նախընտրում էին այդ ծեսը կատարել չափահաս տարիքում (Burkitt, նշվ. աշխ., էջ 83)։ Այդպես էին նաև Ներսես II-ի կողմից հալածված հայ հերձվածողները։ 554 թ. եկեղեցական ժողովում նրանց մեղադրում են այն բանի համար, որ «յանդգնեցան տալ զկրեանց ջնջագիր կնիք անկնիք մանկանց... առ ի մեռանել նոցա առանց մկրտութեան զմահն յաւիտենական» («Գիրք թղթոց», էջ 73)։ Չափահաս դառնալուց հետո մկրտվելն, ըստ երևույթին, եղել է նաև պավլիկյանների սովորությունը։ Թոնդրակեցիներն ասում էին՝ «չենք շտապում մկրտվել, որովհետև մկրտությունը հենց ինքը՝ մահն է» (Conybeare, նշվ. աշխ., էջ XXXIV և 148)։ Աղը օրհնելու սովորությունը Հայաստանում գոյություն է ունեցել շատ վաղուց։ Տոն օրերին և թաղման ժամանակ, նախքան անասուններին զոհելը, քահանան օրհնած աղ էր դնում նրանց բերանները։ Այն ընդդիմությունը, որի մասին նշում է Հովհան Մայրագոմեցին, հետագայում կրկին ի հայտ է գալիս պավլիկյանների մոտ (Conybeare, նշվ. աշխ., էջ XXXIX և 115)։ Եկեղեցին ջանաց հիշյալ սովորությունը պահպանել։ Այդ մասին խոսվում է Դվինի 720 թ. եկեղեցական ժողովի 8-րդ կանոնի մեջ, որտեղ հավատացյալներին հորդորում են չանտեսել աղն օրհնելու ծեսը (Հովհան Օձնեցի, Մատենագրութիւնք, էջ 60—61)։ Եվ վերջապես, այս նույն ժողովում արտասանած ճառում Հովհան Օձնեցի կաթողիկոսը պարսավում է նրանց, ովքեր ամուսնությունը կատարում են ոչ ըստ օրենքի, և բազմաթիվ կանոններ են հատկացված այն սովորույթներին, որ մարդիկ պարտավոր են հարգել («Մատենագրութիւնք», էջ 26—29, 58—59, 62—63)։

Այն սխալները, որոնք փորձում էր ուղղել 720 թ. ժողովը, և որոնց մի մասը, հավանաբար, հետևանք էր 32-րդ կանոնում դատապարտված պավլիկյանների ազդեցության, առկա են արդեն այն հերձվածողների մոտ, որոնց մասին խոսում է Հովհան Մայրագոմեցին։ Ինչպես տեսանք, ըստ Հովհան Օձնեցու, պավլիկյանների նախորդները Ներսես Բ-ի կողմից հալածված հերձվածողներն էին, որոնց միանում են պատկերամարտները։ Ներսես Բ-ն ու պատմիչներն այս հերձվածողներին կոչում են «խուժիկք նեստորականք»։ Ըստ հայրապետական կոնդակի և «միաբանութեան ուխտ»-ի, դրանք վաճառականներ են՝ եկած Խուժաստանից, այսինքն՝ Պարսկաստանի հարավային շրջանից, որը համապատասխանում է նախկին Սուզային։ Նրանք ձևացնում էին, թե քրիստոնյաներ են, սակայն ամոթալի արարքներ էին կատարում, մոլորեցնելով տըգետներին ու դրդելով նրանց, որ հետևեն իրենց օրինակին («Գիրք թղթոց», էջ 72—77)։ Նրանց համոզմունքներն ու սովորույթները ոչ մի առնչություն չունեն նեստորականության հետ, և նրանց այդ մականունը, հավանաբար, պիտի բացատրել այն իրողությամբ, որ այդ մարդիկ եկել էին Պարսկաստանից, որտեղ շատ կային նեստորականներ։ Այն կարծիքն է եղել, որ այս հերձվածողները մեսալյաններ են, իսկ ոմանք էլ նրանց մերձեցնում են հուլիանականներին։ Միքայել Ասորին ասում է, որ Հուլիանոս Ալիկառնացու աղանդը մոլորեցրել է «տգետ մարդկանց որոշ վայրերում, ինչպես հոմերացիների, պարսիկների, հնդիկների, խուժերի (այսինքն՝ Խուժաստանի բնակիչների), himyarites-ների, հայերի ապրած երկրներում» (ed J. B. Chabot, vol. II, 2, էջ 250)։ Միքայել Ասորու և այլ հեղինակների վկայություններից գիտենք նաև, որ Հուլիանոս Ալիկառնացու աղանդը Հայաստանում ունեցել է բազմաթիվ համախոհներ (Barhebraei Chronicon Eielesiasticum, ed. J. B. Abbeloos et T. J. Lamy, I, 300—302; *E. Ter-Minassiantz*, Die amenische Kirche in ihren Beziehungen zu den yrischen Kirchen (Leipzig, 1904), 52—55, 70—91: *R. Draguet*, Julien d'Halicarnasse, Louvain, 1924, էջ 260; *M. Jugie*, Tneologia Dogmatica Christianorum Orientalium, vol. V, 527—543; Chronique de Michel le syrien, ed. Chabot, էջ 492—500։

Հայ պատկերամարտները, հավանաբար, հարում էին հուլիանականներին և նրանք, ըստ երևույթին, պահպանել են V դարում Հայաստանում դեռևս բավական մեծ թիվ կազմող մանիքեցիների որոշ համոզմունքներ։ Հովհանի նամակում կա մի նախադասություն, որը դեռ մնում է անհասկանալի։ Դա այն հատվածն է, որտեղ կաթողիկոսի հետ զրուցող վարդապետներն ակնարկելով պատկերամարտների արարքները, ասում են թե՝ «Հռովմայականին էր թիւրութիւն»։ Բայց եթե պատկերամարտների ուսմունքն ունենար թեկուզ ամենաաննշան առնչությունը Քաղկեդոնի վարդապետության հետ, ապա Հովհան Մայրագոմեցին անպայման անդրադարձած կլիներ դրան ամենախիստ արտահայտություններով։ Թերևս վերոհիշյալ այդ նախադասության մեջ պետք է տեսնել հույների հանդեպ նրա տածած հակակրանքը և այն համոզմունքը, թե հայ եկեղեցում հանդես եկող յուրաքանչյուր խռովություն հետևանք է բյուզանդական ազդեցության։

129 Սույն հոդվածը մի հաղորդում է՝ ներկայացված Նյու-Յորքի Ecole libre des Hautes-Etudes-ի բյուզանդա-սլավոնական ուսումնարանին, 1944 թ. դեկտեմբեր ամսին։

ԷՋՄԻԱԾՆԻ ԱՎԵՏԱՐԱՆԻ ՍԿԶԲԻ ԹԵՐԹԵՐԻ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՆԵՐԻ ԹՎԱԿԱՆԸ[1]

Էջմիածնի Ավետարանը (ձեռ. №229) մեզ հասած հայերեն թվակիր ամենավաղ շրջանի ձեռագրերից մեկն է։ Այն ընդօրինակվել է 989 թ. Նորավանքում՝ Սյունիքի Վայոց ձոր գավառում, որը գտնվում է բուն Հայաստանի արևելյան մասում։ Հիշատակարանը տալիս է ստացողի և գրչի անունները. «Եսկ ես յետին և ամենանուաստ Ստեփաննոս՝ մոլորական կրանաւոր և անարժան քահանայ... մեծաւ տարփմամբ ցանկացայ գրել զվսամափայլ չորեքծագեան զհոգեբուղխ տառս սրբոյ աւետարանչացս... Եւ արդ մի ոք իշխեսցէ ի բանէն Աստուծոյ հեռա (ցու) ցանել զսա իւիք պատճառանաւք ի Նորավանից սուրբ եկեղեցւոյս... Եւ զսա լիցին հանապազ ընթերցեալ ի սուրբ եկեղեցւոջս, զի յառուցգ ի հին յաւրինակաց գրեցաւ... Եւ գրեցաւ յամի թուոյ Հայկազանց, ՆԼԸ (989)... Տեառն Ստեփաննոսի է սուրբ աւետարանս։ Յովհաննէս գրեցի, յիշեցէք...»։*

Ձեռագիրը բովանդակում է չորս ավետարանները՝ գրված շատ գեղեցիկ երկաթագրով։ Մատթեոսի ավետարանին նախորդում է քառաթերթ մի պրակ, ամբողջ էջն զբաղեցնող հետևյալ մանրանկարներով. զարդանկարված կամարներ, որոնց տակ Եվսեբիոսի թուղթն է՝ ուղղված Կարպիանոսին (թերթ 1ա և 1բ), համաբարբառներ (թերթ 2ա—5ա), մի տաղավարիկ (tempietto) *(թերթ 5բ), Քրիստոսը բազմած գահին՝ երկու սրբերի միջև՝ (թերթ 6ա), ավետարանիչները (թերթ 6բ և 7ա), Աստվածածինն ու Մանուկը (թերթ 7բ), Իսահակի զոհաբերությունը (թերթ 8ա)։ Վերջին այս երկու մանրանկարներն ունեն ուղղանկյուն շրջանակ, իսկ նախորդ երեք թերթերում ֆիգուրները պատկերված են զարդանկար կամարների տակ։ Ձեռագրի վերջում՝ Հովհաննեսի ավետարանի վերջին գլխի ու հիշատակարանի միջև ներմուծված է երկու թերթ, ուր զետեղված են սյուժետային հետևյալ նկարները՝ Զաքարիայի ավետումը (թերթ 228ա), Մարիամի ավետումը (թերթ 228բ), Մոգերի երկրպագությունը (թերթ 229ա), Մկրտությունը (թերթ 229բ)։ Ավետարանի տեքստի լուսանցքներում տեղ-տեղ նկարված են մի քանի կոպիտ ֆիգուրներ ու զարդեր։ Կազմը բաղկացած է փղոսկրյա երկու, փորագրված սալիկներից, ընդ որում, կենտրոնում պատկերված են Աստվածածինն ու Հիսուսը, իսկ շուրջը՝ տերունական նկարներ։*

Ձեռագրի տեքստի մաքրությունը, սկզբի և վերջի գեղեցիկ մանրանկարները, նաև ճոխ կազմը գրավել են գիտնականների ուշադրությունը։ 1840 թ. Բրոսսեն տալիս է ձեռագրի համառոտ նկարագրությունը[2]*, իսկ ավելի*

---

[1] *Շնորհակալություն եմ հայտնում պրն. Գ. Միլլեին, Բեյրութի Սեն-Ժոզեֆ համալսարանի պրոֆեսոր Արժ. Հ. Մսերյանին և Ուելզլի կոլեջի պրոֆեսոր օր. Միրտիլլա Էյվրիին, նրանց ցույց տված աջակցության ու խորհուրդների համար։ Սույն հիշատակարանն արտագրված է Գարեգին կաթ. Հովսեփյանի «Յիշատակարանք ձեռագրաց»-ի հատոր Ա-ից, Անթիլիաս, 1951, էջ 155—156 (ծանոթ. թարգմ.)։*

[2] *M. Brosset*, Catalogue de la Bibliothèquel d'Etchmiadzin, St. Pètersburg, 1840. *Նույնի՝* Rapport sur un voyage archéologique dans la Géorgie et dans l'Arménie exécuté en 1847—1848, St. Pètersburg, 1851, էջ 23։

ուշ՝ կոմս Ուվարովն[3] ու Ստասովը[4] ձեռագիրը նկարագրում են առավել մանրամասն: Սակայն արվեստաբաններին այն հայտնի է դառնում շնորհիվ Ստրժիգովսկու բարեխիղճ ու մանրակրկիտ ուսումնասիրության: 1891 թ. լույս է տեսնում հեղինակի ծավալուն հոդվածը՝ „Das Etschmiadzin Evangeliar. Beiträge zur Geschichte der armenischen, ravennatischen und syroägyptischen Kunst», որտեղ նա հանգում է հետևյալ եզրակացության. թեև ձեռագիրն ընդօրինակվել է 989 թ., բայց այդ ժամանակ գրիչ Հովհաննեսի ձեռքով նկարված են եղել միայն լուսանկարները, իսկ ամբողջ էջն զբաղեցնող մանրանկարները կատարված են VI դարի սիրիական նկարիչների ձեռքով: Այդ նկարները պատկանել են մի այլ՝ ավելի վաղ շրջանի ձեռագրի, որից վերցվել ու ներմուծվել են այստեղ: Սիրիական նկարիչների աշխատանք է նաև փղոսկրյա կազմը՝ պատրաստված VI դարում[5]:

Այս եզրահանգումներն ընդհանրապես ընդունելի են եղել[5ա]: Այսուհանդերձ, 1911 թ., հեղինակն ինքը նշված հարցի կապակցությամբ արտահայտում է որոշ տարակուսանք: Ուսումնասիրելով հայերեն մի ուրիշ՝ Երուսաղեմի № 2555 ձեռագիրը նա, ի միջի այլոց, հայտնում է այն միտքը, որ էջմիածնի Ավետարանի սկզբի թերթերի մանրանկարները կարող են լինել X դարի հայկական ընդօրինակություններ՝ կատարված սիրիական մի նախօրինակից[6]: Հրատարակված լինելով հայերեն, հոդվածը վրիպել է շատ գիտնականների ուշադրությունից: Ավելի ուշ, պրն. Մակլերը էջմիածնի Ավետարանի լուսատիպ հրատարակության իր ներածության մեջ, ձեռագրի սկզբում գտնվող մանրանկարների թվականը նույնպես համարում է X դարը: Նա գրում է, որ ինքը խիստ ուշադիր քննել է առաջին չորս թերթերի մագաղաթը, նրա որակը, հաստությունն ու գույնը: Նա համեմատել է նաև նվսերիոսի թղթի ու համաբարբառների թանաքի գույնը Ավետարանի տեքստի թանաքի գույնի հետ, և հավանականը նրա կարծիքով այն է, որ նկարազարդված այդ թերթերի ժամանակը համընկնում է ձեռագրի ընդօրինակության թվականին[7]:

Սկսած 1891 թ., հրատարակվել են մեծ թվով հայկական ու բյուզանդական ձեռագրեր, որոնց միջոցով ճշտվել է էջմիածնի Ավետարանի սկզբի թերթերի մանրանկարների թվականը: Հարցը կարևոր է նաև այն տեսակետից, որ վերաբերում է միաժամանակ և՛ սիրիական, և՛ հայկական արվեստին. Վաղ շրջանի սիրիական նկարազարդումների մասին մեր իմացությունները սահմանափակվում են հետևյալ մի քանի ձեռագրերով. Ռաբուլայի Ավետարանը[8] և Փարիզի Syr. 33 ձեռագիրը[9] VI դարից, իսկ VII կամ VIII

---

[3] *А. Уваров*, Эчмиадзинская библиотека, 1862: Սույնի ֆրանսերեն թարգմանությունը՝ *J. J. Mourier*, La Bibliothèque d'Etchmiadzin et les manuscrits arméniens, Tiflis, 1885.

[4] „Журнал Министерства Народного Просвещения“, 1886, ամսագրում: Սույնի հայերեն թարգմանությունը տե՛ս «Արձագանք»-ում, Տփխիս, 1886, №№ 25, 26, 29:

[5] *J. Strzygowski*, Das Etschmiadzin-Evangeliar. Beiträge zur Geschichte der armenischen, ravennatischen und syro-ägyptischen Kunst. Byzantinische Denkmäler I, Wien, 1891.

[5ա] Ե՛վ Ուվարովը (նշվ. աշխ.), և՛ Այնալովը (*Д. В. Айналов*, Эллинистические основы византийского искусства СПб., 1900, էջ 58) լուսանցանկարները գիտում են իբրև հետագայի հավելում:

[6] *J. Strzygowski*, Ein zweites Etschmiadsin-Evangeliar, տե՛ս «Հուշարձան» գրական ժողովածու, առթիվ 100-ամյա հոբելյանի հաստատման Մխիթարյան Միաբանության ի Վիեննա» (1811—1911) և 25-ամյա տարեշրջանի «Հանդէս ամսօրեայ» ուսումնաթերթի (1887—1911), Վիեննա, 1911, էջ 345—352, տախտակ I—III:

[7] *F. Macler*, L'Evangile arménien. Edition phototypique du manuscrit № 229 de la bibliothèque d'Etchmiadzin, Paris, 1920, էջ 12:

[8] Ցլորենցիա, Լավրենտյան մատենադարան, I, 56: Մանրանկարների մասին տե՛ս *S. E. Assemanus*, Bibliotecae Medicae Laurentanae et Palatinae Codicum MSS. Orientalium Catalogus, Florence, 1742, տախտակ I—XXVI: *R. Garrucci*, Storia dell'arte cristiana nei primi otto Secoli della Chiesa, Prato, 1881, տախտակ 128—140: *G. Millet*, La Collection chrétienne et byzantine de l'Ecole pratique des Hautes Etudes, Paris, 1901, C 1384—1406.

[9] *H. Zotenberg*, Catalogue des manuscrits sy-

դարից՝ Փարիզի Syr. 341 ձեռագիրը[10]։ Խիստ կարևոր է պարզել, թե արդյո՞ք հնարավոր է նշված այս ձեռագրերին ավելացնել նաև Էջմիածնի Ավետարանի մանրանկարներն, ու դրանով իսկ փոքր-ինչ հարստացնել այդ ժամանակաշրջանի մասին ունեցած մեր տեղեկությունները։ Բացի այդ, բավական ադատ է նաև հայկական նկարազարդման արվեստի սկզբնավորման հարցը։ Հնագույն շրջանի ձեռագրերը կորել են, X դարից պահպանվել են փոքրաթիվ նմուշներ և եթե դրանց գումարվի մի այնպիսի ձեռագիր, ինչպիսին Էջմիածնի Ավետարանն է, ապա նշված ժամանակաշրջանի հայկական նկարչական արվեստի մասին մեր գիտելիքներն զգալի չափով կհարստանան։

Նկարազարդ այն թերթերը, որոնք գտնվում են ձեռագրի վերջում (թերթ 228ա և 119ա), կարված են պահպանակներին և ձեռագրի մաս չեն կազմում։ Բացի դրանից, այդ մանրանկարների ոճը շատ է տարբեր հայկական աշխատանքների ոճից ու, ինչպես վկայում է Ստրժիգովսկին, նրանք նման են սիրիական նմուշներին։ Նույնը կարելի է ասել փղոսկրյա կազմի մասին[10ա]։ Ուստի, ներկա մեր ուսումնասիրության մեջ կընդգրկվեն լոկ լուսանցանկարներն ու առաջին չորս թերթերի ամբողջ էջն զբաղեցնող մանրանկարները։

* * *

Ստրժիգովսկին կանխակալ ձևով բոլոր լուսանցանկարները վերագրում է Հովհաննես գրչին. «Գրիչ Հովհաննեսը, որն ընդօրինակել է Ավետարանը հին և ստույգ նախօրինակներից, իր ձեռագիրը նկարազարդել է մի քանի լուսանցազարդերով ու նկարներով, որոնք մեզ ճշգրիտ պատկերացում են տալիս նրա նկարչական ունակությունների մասին»[11]։ Բայց հիշատակարանում վերոհիշյալ հայտարարությունը հաստատող որևէ պարբերություն կամ բառ չկա։ Այնտեղ եղած տեղեկությունը վերաբերում է սոսկ տեքստի ընդօրինակությանը և ամեն անգամ գործածված է «գրել» բայը, իսկ «ծաղկել»՝ ոչ մի անգամ չի հանդիպում։ Ճիշտ է, հնագույն շրջանի ձեռագրերի մեծ մասում, որոնք գրվել են այն ժամանակ, երբ գրիչն ու ծաղկողը, հավանաբար, միևնույն անձնավորությունն էր, նման զատորոշում չի կատարված, բայց եթե «ծաղկել» բառի բացակայությունը անպայմանորեն չի նշանակում, որ սկզբնապես ձեռագիրը նկարազարդումներ չի ունեցել, ապա թվում է, թե նույնպես հնարավոր չէ ձեռագրի մանրանկարներից որևէ մեկը՝ լինի դա լուսանցանկար և կամ ամբողջ էջն զբաղեցնող մանրանկար, առանց հիշատակարանային որևէ նշումի, կանխակալ ձևով վերագրել գրիչ Հովհաննեսին։ Մենք կարող ենք մեր տեղեկությունները քաղել սոսկ հենց իրենց՝ մանրանկարների ուսումնասիրությունից։

Լուսանցանկարները քննելիս հարկավոր է միմյանցից որոշակիորեն տարբերել զարդանկարներն ու թեմատիկ նկարները։ Երկուսն արդեն հիշատակված են Ստրժիգովսկու կողմից՝ Մոգերի երկրպագությունը (թերթ 10ա) և Յուղաբեր կանայք (թերթ 110ա և 299բ)[12]։ Սրանց մենք պետք է ավելացնենք հետևյալ թեմատիկ նկարները. Աստուծո աջը, որ օրհնում է, իսկ ներքևում թռչում է թևերը պարզած մի աղավնի (թերթ 12բ, 72բ, 119բ), իսկ մյուսը՝ Հովհաննես Մկրտչի գլուխը (թերթ 35բ)։ Մի շարք նկարներ առաջին հայացքից կարող են սոսկ զարդեր թվալ, բայց իրականում նրանք պատկերում են տեքստի մի հատվածը։ Այդպես են, օրինակ, փոքրիկ տաճարները, ծառերը և խաչերը, որոնց նշանակությանը կանդրադառնանք հետո։ Զարդանկարները, կոպտորեն ասած, լուսանցքներում նկարված անշնորհք շրջա-

riaques et sabéens (mandaïtes) de la Bibliothèque Nationale, Paris, 1874, էջ 13։

[10] *H. Omont*, Peintures de l'Ancien Testament dans un manuscrit syriaque du VIIe ou du VIIIe siècle, տե՛ս „Monuments Piot", 1909, XVII, էջ 85—98, տախտակ V—IX:

[10ա] Փղոսկրյա այս սալիկները համարվում են ալեքսանդրյան գործ բոլոր այն գիտնականների կողմից, որոնց հայտնի է նշված կազմի հետ սերտորեն առնչվող՝ Մաքսիմիանոսի աթոռի ալեքսանդրյան ծագումը։

[11] *J. Strzygowski*, Das Etschmiadzin-Evangeliar..., 21.

[12] Նույն տեղում, էջ 22—24։

նակներն են, որոնց մի մասը պարզ է, իսկ մյուս մասը բովանդակում է փոքրիկ մի մոտիվ, ինչպես՝ մի աստղ, մի վարդյակ և կամ հյուսածո մի զարդ։ Այս շրջանակները չպետք է շփոթել նրանց հետ, որոնք նկարված են վերին լուսանցքի կենտրոնական մասում։ Ինչպես հունական, այնպես էլ հայկական ձեռագրերում համարակալված են միայն պրակները, և թվերը գտնվում են յուրաքանչյուր պրակի առաջին թերթում։ Քննվող ձեռագրի վերին լուսանցքի կենտրոնում գտնվող շրջանակները նկարված են պրականիշերի շուրջը։ Այս թվահամարների գրչությունը նույնն է, ինչ որ ձեռագրինը[13]։

Այժմ քննենք թիկունքային ու եզրային լուսանցքներում նկարված շրջանակները։ Եթե մենք կարդանք զարդանկարներին հարակից տեքստի հատվածը, ապա կտեսնենք, որ նշված շրջանակները միշտ նկարված են եղել Ավետարանի մի ընթերցվածի առաջին տանը կից։ Բայց ձեռագրին խորամուխ լինելու դեպքում կարելի է նկատել, որ թեև զարդանկարն ամեն անգամ ցույց է տալիս տվյալ գլխի սկիզբը, այնուամենայնիվ, յուրաքանչյուր գլխին զարդանկար չի ուղեկցում։ Օրինակ՝ Մատթեոսի Ավետարանի ստորև բերված գլուխների միջև զարդանկարներ չկան (գլ. Ջ=22 և գլ. ԺԳ, գլ ԺԴ=13 և գլ. ԺԶ, գլ. ԺԷ=7 և գլ. ԺԹ=15, ինչպես նաև գլ. ԻԱ=12 և գլ. ԻԳ=31)։ Միայն լուսանցքում գրված մի փոքրիկ տառ ցույց է տալիս գլխահամարը և տեքստի այն գլուխները, որոնք զարդանկարներ չունեն, կազմում են ավելի մեծ թիվ, քան նրանք, որոնք ունեն։ Նկատելի է նաև մի այլ հատկանիշ, այն է՝ ընթերցվածների սկզբնատառերը չեն արտահայտված զարդագրով ու ոչնչով չեն տարբերվում մյուս տների սկզբնատառերից։

Մոտավորապես XI—XII դարերից ընկրսած, հայկական ձեռագրերում Ավետարանի տեքստը կանոնավորապես բաժանվում էր գլուխների, ընդ որում յուրաքանչյուրն ունենում է զարդագիր սկզբնատառ, իսկ հարակից լուսանցքում նկարված է լինում գլխի համարը ցույց տվող մի զարդանկար։ Էջմիածնի Ավետարանում զարդանկարների անկանոնությունն ու զարդագիր սկզբնատառերի բացակայությունը վկայում են այն մասին, որ ձեռագրի ընդօրինակության ժամանակ տեքստը գլուխների բաժանված չի եղել։ Մեզ հայտնի չէ, թե հայերեն ձեռագիր Ավետարանները ե՞րբ են ծիսական օգտագործման նպատակով ենթարկվել նման մասնատումների։ Հնագույն շրջանի մի քանի ձեռագրերի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ X դարում այն դեռևս սովորույթ չէր դարձել։ Մոսկվայի Լազարյան ճեմարանի Ավետարանում (887), որը հայերեն հնագույն թվակիր ձեռագիրն է, գլուխների համարները գրված են հետագա գրչի ձեռքով։ Ձեռագրի հրատարակչի այս վկայությունը դյուրությամբ կարելի է ստուգել ձեռագրի լուսանկար պատճենների օգնությամբ։ Նույնը կարող ենք ասել 902 թ. ընդօրինակված Մլքե թագուհու Ավետարանի[14], ինչպես նաև Բրիտանական թանգարանում գտնվող X դարի Ավետարանի[15] վերաբերյալ։

Եթե քննենք Էջմիածնի Ավետարանի գլուխների թվահամարների գրչությունը, ապա կտեսնենք, որ այն տարբերվում է տեքստի գրչությունից։ Վերջինս գրված է խոշոր երկաթագրով, մինչդեռ տնահամարները, ըստ բաժանման հին՝ ամոնյան սկզբունքի, գրված են լուսանցքներում՝ մանր երկաթագրով։ Մյուս ավետարանների համապատասխան հատվածներին վերաբերող նշումները բերված են ստորին լուսանցքում միևնույն մանր երկաթագրով։ Նույն ձևով են գրված նաև այն ուղղված բառերը, որոնք սխալմամբ դուրս են մնացել և լրացվել են եզրային լուսանցքում[16]։ Ուրեմն, տեքստի հա-

---

[13] Տե՛ս թերթ 9ա, 17ա, 25ա, 33ա, 41ա և այլն։ Շրջանակները կարող են նկարված լինել հետագայում, սակայն դա հնարավոր է հաստատել միայն այն դեպքում, երբ հայտնի կլինի ձեռագրի նախօրինակն, ու նրանում օգտագործված գույները կհամեմատվեն թիկունքային ու եզրային լուսանցքների շրջանակների գույների հետ։

[14] Վենետիկի ս. Ղազարի Մխիթարյան միաբանության մատենադարան, ձեռ. № 1144։

[15] *Conybeare*, Catalogue of the Armenian MSS. of the British Museum, Add. 11932.

[16] Տե՛ս *Macler*, նշվ. աշխ., թերթ 34ա, 35բ, 67ա, 78բ, 91բ, 183ա։

մար օգտագործվել է խոշոր երկաթագիր, իսկ մնացյալ նմուշների համար՝ մանր երկաթագիր։ Սակայն, գլուխների թվահամարներն ունեն տարբեր գրչություն։ Նրանք երբեմն խոշոր երկաթագրով են։ Այդպես է, օրինակ, Հովհաննեսի ավետարանում[17], բայց անշընորհք տառաձևերը ցույց են տալիս, որ դըրանք գրվել են մեկ ուրիշի ձեռքով, որն աշխատել է իր գիրը նմանեցնել տեքստի գրչությանը։ Շատ հաճախ, սակայն, նշված այս համարները խոշոր բոլորգրով են։ Այդ առավել հեշտությամբ է նկատվում մեկ թվահամարի դեպքում, որովհետև հայերենի այբուբենի առաջին տառի գրության ժամանակ բոլորգրի ու երկաթագրի տարբերությունն շատ ավելի ցայտուն է, քան գլուխների համարակալման համար օգտագործված հաջորդ վեց տառերի դեպքում[18]։ Այդ բոլորգիրը որոշակիորեն պատկանում է ավելի ուշ շրջանի, քան տեքստի համար օգտագործված խոշոր կամ մանր երկաթագիրը։ Այսպիսով, հնագրությունը հաստատում է վերևում ասվածն այն մասին, որ Ավետարանի բաժանումը գլուխների, ժամանակակից չէ ձեռագրի ընդօրինակությանը, ընդ որում. զարդանկարները կատարվել են հիշյալ բաժանման ժամանակ, որովհետև թվահամարների մի մասը գտնվում է շրջանակների ներսում[19]։ Հետևաբար, լուսանցազարդերն ավելի ուշ շրջանից են, քան ձեռագրի ընդօրինակությունը (989), և չեն կարող պատկանել գրիչ Հովհաննեսին։

Այնուհետև, մենք պետք է քննենք սյուժետային մանրանկարները, որպեսզի պարզենք՝ արդյոք նրանք հորինվել են զարդանկարների հետ միաժամանակ, թե ավելի վաղ։ Դրանք մեծ մասամբ նկարված են տեքստի այն հատվածին կից, որն իրենք պատկերում են։ Այդպես են, օրինակ, Մոգերի երկրպագությունը, Յուղաբեր կանայք և Աստծու աջն ու Աղավնին, որը Քրիստոսի Մկրտությունը պատկերելու համառոտ ձևն է[20]։ Կան մի քանի բացառություններ. 35բ թերթում Հովհ. Մկրտչի գլուխը նկարված է կից՝ Մատթեոսի ավետարանի ԺԴ գլխի առաջին տանը, այն դեպքում, երբ գլխատման մասին պատմվում է միևնույն գլխի I և II տներում՝ ձեռագրի հաջորդ թերթում։ Բայց տվյալ դեպքում նշված հատվածի առաջին տունը միաժամանակ գլխի առաջին տունն է։ Այսպիսով, հիշյալ մանրանկարը հարակից է ոչ թե իրեն համապատասխան պարբերությանը, այլ տվյալ գլխի սկզբնավորությանը։ Այդ մանրանկարը նշված տեղում չէր լինի, եթե տեքստը նախապես գլուխների բաժանած չլիներ։ Սա ցույց է տալիս այն սերտ առնչությունը, որ գոյություն ունի ձեռագրի նկարազարդման ու տեքստը գլուխների բաժանելու առանձնահատկության միջև։ Ավելի ուշ շրջանի հայերեն ձեռագրերում գլուխներին ուղեկցող լուսանցազարդերը երբեմն փոխարինված են տեքստի բովանդակությունը պատկերող սյուժետային մի նկարով, և վերևում նշված հատվածի համար հաճախ օգտագործվել է Հովհ. Մկրտչի գլուխը պատկերող այդպիսի մի նկար[21]։

Գլուխների զարդանկարներից մի քանիսը տեքստի բովանդակությունը պատկերող մանրանկարով փոխարինելու այսպիսի կիրարկության հետ են կապվում էջմիածնի Ավետարանի նաև այլ մանրանկարներ։ 49բ, 96ա, 161ա և 205բ թերթերում նկարված ծառերը պատկերում են չորս ավետարաններից յուրաքանչյուրում նկարագրված Քրիստոսի՝ Երուսաղեմ մուտքը։ 48բ թերթում գտնվող փոքրիկ տաճարը ներկայացնում է Երուսա-

[17] Տե՛ս նույն տեղում, թերթ 184ա, 185ա, 185բ, 189ա, 190ա։

[18] Տե՛ս նույն տեղում, թերթ 19ա, 27ա, 36ա, 42բ։

[19] Տե՛ս № 18 ծանոթագրության մեջ նշված թերթերը։

[20] Ուրիշ ձեռագրերում նույնպես Մկրտությունը պատկերված է թռչող աղավնու միջոցով. տե՛ս Վենետիկի ս. Ղազարի Մխիթարյան միաբանության մատենադարան, ձեռ. № 1635 (1193), թերթ 13 ա, նաև ձեռ. № 250 (168), թերթ 6 ա (1313 թ.)։

[21] Վենետիկի ս. Ղազարի Մխիթարյան միաբանության մատենադարան, ձեռ. № 1635, թերթ 47բ, նաև՝ ձեռ. № 16 (1331 թ.), թերթ 63ա, 142։ Երուսաղեմի Հայկական պատրիարքարանի մատենադարան, ձեռ. № 2563 (1272 թ.), թերթ 58 ա (տե՛ս «Ազգագրական հանդէս», 1910, II, էջ 21)։ Սեբաստիա, ձեռ. № 15 (1262 թ.), թերթ 133ա։

ղեմը (Մատթ. Ի=17)։ Երուսաղեմի տաճարը պատկերող նման նկարներ գտնվում են 201ա թերթում (Հովհ. Ի=22), իսկ Քրիստոսի գերեզմանը՝ 70բ (Մատթ. ԻԸ=1) և 173բ թերթերում (Ղու. ԻԴ=1)։ 220բ թերթում նկարազարդվածը այն խաչն է, որով Քրիստոսը բարձրացել է Գողգոթա, այլ կերպ ասած՝ խաչելությունը, և 58բ թերթում այն հարակից է «Եւ ապա երևեսցի նշան Որդւոյ մարդոյ յերկինս» բառերին (Մատթ. ԻԴ=30)։ Այդպիսի նկարներ հանդես են գալիս նաև X դարից հետո գրված ձեռագրերում, որտեղ լուսանցքներում գտնվող խաչերը պատկերում են խաչելությունը և կամ «Նշան Որդւոյ մարդոյ» բառերը[22]։ Էջմիածնի Ավետարանում, վերոհիշյալ հատվածներին համապատասխանող տաճարներ ու ծառեր նույնպես շատ հաճախ են օգտագործված[23]։

Մանրանկարների մեծ մասը սերտորեն առնչվում են տեքստը գլուխների բաժանելու և դրանք նկարազարդելու հետ։ Քանի որ գլուխների բաժանումը վերաբերում է ավելի ուշ շրջանի, քան ձեռագրի ընդօրինակությունը, ուստի պարզ է դառնում, որ մանրանկարները ևս հետագայի հավելումներ են։

Արտաքին տվյալները նույնպես վկայում են այն մասին, որ ձեռագիրն ընդօրինակող գրիչը մտադրված չի եղել այն նկարազարդել։ Լուսանցքները նեղ են, մանրանկարները խճողված են և ֆիգուրները ոչ միշտ են ամբողջությամբ նկարված։ Օրինակ՝ 110ա թերթում տեսնում ենք Յուղաբեր կանանց միայն գլուխը և ուսերը։ Պատահում է, երբ նկարը մասամբ ծածկում է գրությունը։ Մոգերի երկրպագության տեսարանում նրանց գլխարկից կախված ժապավենը, որոշ չափով ծածկում է ստորին լուսանցքում կատարված նշումները։ Դեռ ավելին, տեղի սղության պատճառով, ծաղկողը աստվածածնին ներկայացրել է առանց լուսապսակի։

Դժվար է պատկերագրության, ոճի և կամ հնագրության հիման վրա այս նկարներին վերագրել որոշակի թվական։ Սյուժետային նկարներն, ակներևաբար, ավելի վաղ շրջանի օրինակներից կատարված ընդօրինակություններ են։ Օրինակ՝ Մոգերի երկրպագության համար իբրև նախօրինակ, ամենայն իրավամբ, կարող է ծառայած լինել 229ա թերթի մանրանկարը (VI դար)։ Ե՛վ մանրանկարների, և՛ զարդանկարների գծագրությունն այնքան անվարժ է, որ հիմք չի տալիս դրանք ոճական քննության ենթարկելու։ Ինչ վերաբերում է հնագրությանը, ապա տակա մի քանի առանձին տառաձևերը չեն կարող ստույգ կերպով թվագրվել։ Կարող ենք սոսկ ասել, որ խոշոր բոլորգիրը կիրառվում էր XI—XII դարերում։ Պետք է ասել, որ սկսած XII դարի վերջերից, լուսանցազարդերը հանդես են գալիս ավելի մշակված ձևով[24]։ Նույնիսկ այնպիսի ձեռագրերում, որոնք ակնհայտորեն հնաոճ են, ինչպես 1230 թ. ընդօրինակված մի Ավետարանում, գլուխների համարների շուրջը նըկարված պարզ շրջանակներից բացի, տեսնում ենք նաև մի քանի զարդանմուշներ[25]։ Վստահորեն կարելի է ասել, որ ձեռագրի տեքստն սկզբնապես գլուխների բաժանված չի եղել, հետևապես լուսանցազարդեր և մանրանկարներ չի ունեցել։ Դրանք, հավանաբար, հորինվել են XI և XII դարավերջերի միջև ընկած ժամանակաշրջանում։

Ստրժիգովսկին իրավացիորեն նկատում է, որ ձեռագրի սկզբի կողմի լուսանցանը-

---

22 Վենետիկի ս. Ղազարի Մխիթարյան միաբանության մատենադարան, ձեռ. № 1635, թերթ 78 ա, 256 ա, ձեռ. №69 (1244 թ.) թերթ 96 ա, 271 բ, 326 ա, ձեռ. № 250, թերթ 325 ա, ձեռ. № 1584 (1343 թ.), թերթ 318բ։

23 Վենետիկի ս. Ղազարի Մխիթարյան միաբանության մատենադարան, ձեռ. № 1635, թերթ 54բ, 121ա, 230ա, ձեռ. № 69, թերթ 57բ, 82ա, 246ա, 289բ, ձեռ. № 600 (1269 թ.), թերթ 86բ, 163ա, 270բ, 332ա, ձեռ. № 1917 (1307 թ.), թերթ 78ա, 134ա, 158ա, 262ա, 268ա, ձեռ. № 16, թերթ 96ա, 171բ, 279ա, 285բ, 334ա, 346բ, 354ա։

24 Տյուբինգենի Արքունի մատենադարան, ձեռ. MA. XIII, I, տե՛ս *J. Strzygowski*. Kleinarmenische Miniaturmalerei. Die Miniaturen des Tübinger Evangeliars MA. XIII, vom J. 1113; bezw. № 893 N. Chr., Tübingen, 1907, էջ 36, նկ. 10—12)։ Վենետիկի ս. Ղազարի Մխիթարյան միաբանության մատենադարան, ձեռ. № 951 (1181թ.), ձեռ. №1635։ Ձեռ. № 938 (1205թ.)։

25 Վենետիկի ս. Ղազարի Մխիթարյան միաբանության մատենադարան, ձեռ. № 325։

կարներն ու գեղեցիկ մանրանկարները, չէին կարող կատարված լինել նույն մարդու ձեռքով: Բայց, քանի որ դրանք նա համարում է XI դարի հայկական աշխատանք, ուստի սկզբի թերթերի մանրանկարների ծագումն ու թվականը որոշելու համար նա համապատասխան զուգահեռներ է որոնում հայկական արվեստի շրջանակներից դուրս: Նա նախ և առաջ ուսումնասիրում է զարդանկարը, այսինքն՝ 1ա—5ա թերթերի համաբարբառ շրջանակները և գտնում, որ նմանատիպ զարդանկարի մյուս միակ նմուշը հանդես է գալիս Միջագետքի Զագբա քաղաքում գտնվող ս. Հովհաննեսի վանքում՝ Ռաբուլա վանականի ձեռքով 586 թ. գրված սիրիական Ավետարանում, նա գրում է[26]. Հազիվ թե հնարավոր լինի քննության առարկա ձեռագրում գտնել մի մանրամաս, որը սիրիական 586 թ. Ավետարանում պատկերված չլինի: Եվ, որովհետև այդ ձեռագրի զարդանկարը մինչև այժմ բոլորովին մեկուսացած ձևով էր հանդես գալիս, չունենալով համեմատելի նմանություններ բյուզանդական կամ արևմտաեվրոպական արվեստի հետ՝ Սիրիայից անկախ, ուստի ըստիպված ենք ենթադրել, որ տվյալ մանրանկարների նկարազարդման արվեստի ակունքը եղել է Սիրիան: Դեռ ավելին. զարդանկարների մանրամասները նշված երկու ձեռագրերում այնքան են միմյանց համապատասխան, որ էջմիածնի Ավետարանի սկզբի թերթերի մանրանկարները պետք է կա՛մ սիրիական ծագում ունենան, և կա՛մ լինեն այդպիսի նմուշների ճշգրիտ ընդօրինակություններ: Այդպիսի նախօրինակի ժամանակաշրջանն էլ, սակայն, պետք է մոտ լինի 586 թ. Ավետարանի ժամանակաշրջանին:

Վերջին քառասուն տարիներին կատարված հետազոտությունները ի հայտ են բերել այլ ձեռագրեր, որոնցում օգտագործված է զարդանկարի այս ձևը: Հայկական այդպիսի նմուշները գրեթե բացառապես պատկանում են IX և X դարերին[27]: Ամենակարևորները հետևյալներն են.

Վենետիկի ս. Ղազարի Մխիթարյան միաբանության մատենադարան (ձեռ. № 1144)[28]: *902 թ. Մլքե թագուհու համար գրված ու նրա կողմից Վարագի վանքին (Վանի շրջան) նվիրաբերված Ավետարան: Բոլոր մանրանկարները զետեղված են ըսկզբում: Մի քանիսն այժմ չկան, առկա են Եվսեբիոսի Թուղթն՝ ուղղված Կարպիանոսին, երեք համաբարբառ և ամբողջ էջն զբաղեցընող հինգ մանրանկար, որոնք պատկերում են Համբարձումին ու չորս ավետարանիչներին:*

«Թարգմանչաց» Ավետարան[29]: *Նախկինում այն գտնվում էր Օրթագյուղի հայկական վանքում (Կոստանդնուպոլսի մոտ): Ձեռագրի թվականն է՝ 966: Եվսեբիոսի Թուղթն ու համաբարբառները պակասում են: Ձեռագրի սկզբում կա ամբողջ էջն զբաղեցնող մի մանրանկար, որը պատկերում է Տիրամորն ու Մանուկին: Մատթեոսի ու Մարկոսի ավետարաններից հետո ավետարանիչները պատկերված են դեկորատիվ կամար-*

---

[26] *J. Strzygowski*, նշվ. աշխ., էջ 57:

[27] Հայկական հնագույն թվակիր ձեռագրում՝ Մոսկվայի Լազարյան ճեմարանի Ավետարանում (887), կամարակապ շղթաները շատ պարզ են. կամարները բաղկացած են չորս կամ հինգ նեղ, գունավոր երիզներից: Մագաղաթյա թերթի վերին մասը պատռված է, սակայն մի տեղ՝ 1բ թերթում, կամարակապ շղթայի վերևում կարելի է տեսնել մի մեծ կարմիր բիծ, որը կարող է սիրամարգի պոչ լինել: Նշված մանրամասն էլ ցույց է տալիս, որ կամարների վերևում նկարված են եղել դեմ առ դեմ կանգնած թռչուններ. Այս կամարները հանդիպում են նաև Արևելքի ավելի վաղ շրջանի ձեռագրերում, ինչպես, Մարդինի VI դ. սիրիական Ավետարանում (Փարիզ, Syr. 33): Հայերեն ձեռագրերում, նույնիսկ այն դեպքում, երբ սովորաբար օգտագործվել են էջմիածնի մանրանկարներին նմանվող առավել զարդարուն կամարակապ շղթաներ, պարզ ձևերը նույնպես շարունակել են կիրառվել: Այդպես են Վենետիկի ս. Ղազարի Մխիթարյան Միաբանության մատենադարանի 1007 թ. մի Ավետարանի, ինչպես նաև ավելի ուշ շրջանի մի այլ Ավետարանի (ձեռ. № 196) կամարակապ շղթաները:

[28] «Զարդանկարք Աւետարանի Մլքէ թագուհւոյ ըստ ըղձից Հ. Ղ. Վ. Ալիշանի», հրատարակեալ հազարամեայ յոբելինի առթիւ, 902—1902, Վենետիկ, 1902; *F. Macler*, Notices de manuscrits arméniens vus dans quelques Bibliothèques de l'Europe centrale, „Journal Asiatique", 1913, էջ 574—577:

[29] *F. Macler*, Rapport sur une mission scientifique en Arménie russe et en Arménie turque, Paris, 1911, էջ 115—125, նկ. 22—26:

ների տակ, իսկ Ղուկասի ավետարանից հետո կան երկու այլ անձինք (սրբեր), որոնք կանգնած են ավելի պարզ կամարների տակ։

Երուսաղեմի Հայկական պատրիարքարանի մատենադարան (ձեռ. № 2555)[30]: Չորս ավետարանները բովանդակող այս ձեռագիրն անթվական է և սովորաբար համարվել է VIII կամ IX դարերի ընդօրինակություն։ Վերջին թվականը առավել հավանականն է։ Այս Ավետարանը հավանաբար գրված է եղել բուն Հայաստանի Տարոն գավառում։ Սկզբում նկարազարդվել են խաչը, կամարաշղթաները՝ Եվսեբիոսի թղթի ու համաբարբառների վերևում, մի տաղավարիկ, ավետարանիչները, Տիրամայրն ու Մանուկը, և Իսահակի զոհաբերությունը։ Նշված մանրանկարներն ուսումնասիրել է Ստրժիգովսկին։ Զարդաձևերի, ինչպես նաև սյուժետային նկարների ընտրության ու նրանց պատկերագրության ակներև նմանությունները վկայում են, որ «Երուսաղեմի ձեռագիրն, անառարկելիորեն, նկարազարդված ավետարանների այն խմբից է, որին պատկանում է Էջմիածնի Ավետարանը»։ Ստրժիգովսկու կարծիքով, անվարժ կատարված այս նկարները պատկերացում են տալիս այն մասին, թե ինչպիսին կլինեին Էջմիածնի Ավետարանի մանրանկարները, եթե նրանց հեղինակը հայ եղած լիներ[31]։

Վիեննայի Մխիթարյան միաբանության մատենադարան (ձեռ. № 697)[32]: Ութ թերթից բաղկացած մի պատառիկ, որն ունի ամբողջ էջն զբաղեցնող հետևյալ մանրանկարները՝ Եվսեբիոսի Թուղթը, համաբարբառներ, մի տաղավարիկ, Իսահակի զոհաբերությունը, Ավետում, Ծնունդ, Մկրտություն, Խաչելություն և ավետարանիչները։ Սույն պատառիկը, հավանաբար, X դ. է կամ նույնիսկ ավելի վաղ շրջանից։

Սվաճյան հավաքածու (ձեռ. № 5)[33]: Չորս ավետարաններն են, թերի վիճակում։ Ձեռագիրը վերագրվում է X դ., բայց կարող է լինել ավելի ուշ շրջանի՝ թերևս XI դարի ընդօրինակություն։ Սկզբում պահպանված են միայն հինգ խորան, մյուսներն, ինչպես նաև Եվսեբիոսի Թուղթը, բացակայում են։ Չորս ավետարանիչներ նկարված են նույն էջում՝ պարզ կամարների տակ կանգնած։ Ղուկասի ավետարանի սկիզբն ունի ուղղանկյուն շրջանակ, որը զարդարված է բուսական ու կենդանական մոտիվներով։ Մյուս երեք ավետարանիչների սկզբնաթերթերը բացակայում են։

Զարդանկարված կամարներ, այնպիսիք, ինչպիսիք գտնվում են Ռաբուլայի ու Էջմիածնի ավետարաններում և վերևում հիշատակված հայկական ձեռագրերում, հանդես են գալիս նաև բյուզանդական ձեռագրերում։ Հնագույն նմուշները VI դարի երկու պատառիկներ են, որոնցից մեկը գտնվում է Բրիտանական թանգարանում (հավելված 5111)[34], իսկ մյուսը՝ Վիեննայի կայսերական

---

30 *J. Strzygowski.* Ein zweites Etsch.—Ev.; 348-րդ էջում հեղինակը տալիս է նշված ձեռագրի վերաբերյալ լույս տեսած նախորդ հրատարակությունների ցանկը։ Գարեգին վարդապետ Հովսեփյան, Քարտեզ հայ հնագրության, Վաղարշապատ, 1913, էջ 22, տախտակ XX և XXI։

31 *J. Strzygowski*, նշվ. աշխ., էջ 349. «Երուսաղեմի ձեռագիրն, անկասկած, պատկանում է նկարազարդված ավետարանների այն խմբին, որի մեջ մտնում է հենց Էջմիածնի Ավետարանը։ Համեմատությունը պարզ ցույց է տալիս, որ 989 թ. հայկական ձեռագիրը ավելի հին՝ սիրիական ձեռագրից բխեցնելու մասին իմ ենթադրությունը՝ անհիմն չէ։ Երուսաղեմի այդ Ավետարանից երևում է, թե ինչպիսին կլինեին այդ նկարները, եթե կատարված լինեին հայի ձեռքով»։

32 *F. Macler*, Miniatures Arméniennes. Vie du Christ, peintures ornementales (Xe au XVe siècle). Paris, 1913, էջ 12—13, տախտակ I—VIII։ Նույնի՝ Notices de manuscrits... Journal Asiatique. 1913, 605—610։ *A. Merk S. J.*, Die Miniaturen des armenischen Evangeliars № 697 der Wiener Mechitaristen Bibliothek, „Manumenta armeniologica"-ում, Vienna, 1927, էջ 162—168, տախտակ I, II։

33 *F. Macler*, Documents d'Art Arméniens. De Arte Illustrandi. Collections diverses, Paris, 1924, էջ 37—38, տախտակ I—XI։

34 Բրիտանական թանգարան, Catalogue of Ancient MSS., Greek, London, 1881. էջ 21, տախտակ II։ *H. Shaw*, Illuminated MSS., London, 1883, տախտակ I—IV (գունավոր)։ *A. Haseloff*, Codex Purpureus Rossanensis, Berlin, Leipzig, 1898, էջ 44—45։ *O. M. Dalton*, East Christian Art, Oxford, 1925, էջ 314, տախտակ LIV։

մատենադարանում (ձեռ. № 847)[35]։ Զարդանըկարման այս ձևն ավելի շատ տարածված է եղել IX—XI դարերում։ Երուսաղեմի Ավետարանի մասին գրած իր հոդվածում Ստրժիգովսկին հիշատակում է երեք այդպիսի շատ կարևոր ձեռագրեր՝ Փարիզի Gr. 70, Վենետիկի Marc I 8 և Վիեննայի Cod. Theol. Gr. 240 36: Մի քանի այլ ձեռագրեր գըտնըվում են Փարիզի Ազգային մատենադարանում. դրանք են՝ Փարիզի Gr. 48[37] և 63[38] (IX), Փարիզի Coislin 20[39] և 195[40] (Xդ.), Փարիզի Հավելված Gr. 75[41] (դ.)։ Հայտնի են երկու ձեռագրեր XII դարից (Փարիզի Gr 83[42] և 612[43]), մի նմուշ էլ XIV դարից՝ Փարիզի Gr. 278, որը և իր գրչությամբ, և զարդանկարներով վաղ շրջանի նախօրինակների կրկնությունն է։ Կամարակապ շրջանակներն օգտագործվել են ոչ միայն խորանների համար։ Ապոլլոն Կիտիումի՝ Հիպոկրատի մեկնությունները բովանդակող IX կամ X դարերի բժշկական մի ձեռագրում (Laur. Plut LXXIV 7) ֆիգուրները պատկերված են կամարների տակ[44]։ IX կամ X դարերի ձեռագիր մի Ավետարանում, որը գտնվում էր Աթոս լեռան andreaskyta-ում (ձեռ. № 5) Քրիստոսն ու ավետարանիչները նույնպես կանգնած են կամարների տակ[45]։

Բեռլինի Ավետարանի (Hamilton №246) X դարի թերթերում Եվսեբիոսի Թղթի կամարների կիսաշրջանակներում (lunette) պատկերված են տերունական նկարնե․, իսկ խորանների կամարների տակ՝ ֆիգուրներ[46]։

Բոլոր այս ձեռագրերում, լինեն դրանք հայկական թե հունական, մենք տեսնում ենք զարդանկարման մի ընդհանուր ձև, որը նըմանվում է Ռաբուլայի Ավետարանում կիրառվածին։ Խնդիրն այն է սակայն, թե էջմիածնի Ավետարանի մանրանկարները զարդաձևի, ինչպես նաև զարդամոտիվների մանրամասների հարցում որի՞ն են առավել մոտ՝ VI դարի սիրիական ձեռագրին, թե՞ հայկական ու բյուզանդական հետագա շրջանի նմուշներին։

Համաձայն Ստրժիգովսկու, էջմիածնի Ավետարանում այն սյուները, որոնց վրա հենված են կամարները, նմանվում են մարմարի, մինչդեռ Ռաբուլայի Ավետարանում նրանք իրենց բնույթով զարդանկարային են։ Հեղինակի կարծիքով, հենց այս հանգամանքն էլ խոսում է էջմիածնի Ավետարանի մանրանկարների հնության մասին[47]։ Նշված տարբերությունը, սակայն, հատուկ չէ այդ երկու ձեռագրին։ Եթե քննության ենթարկենք վերևում հիշատակված հայկական ձեռագրերը, ապա կտեսնենք, որ նրանց մեծ մասում կամարները կոթողային տեսք ունեն, սյուները նմանվում են մարմարի կամ ծիրանաքարի, խոյակներն ու խարիսխները ոչ թե վերածված են զարդաձևերի, այլ իրական խոյակների ու հիմքերի ընդօրինակությունն են։ Բյուզանդական ձեռագրերում պահպանված VI դարին պատկանող երկու պատառիկներում կամարների դեկորացիան զար-

---

[35] H. Wickhoff, Die Ornamente eines altchristlichen Codex der Hofbibliothek №847, in Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen de allerh. Kaiserhauses, XIV, 1893, էջ 196—213, տախտակ XIV—XVI։

[36] J. Strzygowski, Ein zweites Etschmiadzin-Evangeliar..,, էջ 351—352, նկ. 1, 2, 4 տախտակ, III.

[37] H. Bordier, Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale, Paris, 1883, էջ 101։ J. Ebersolt, La miniature byzantine, Paris, էջ 66։ Silvestre, Paléographie universelle, տախտակ LXXVI։

[38] Ebersolt, նշվ. աշխ., տախտակ XVII։

[39] Նույն տեղում, տախտակ XXXIX։ Bordier, նշվ. աշխ., էջ 121—123։

[40] Bordier, նշվ. աշխ., էջ 123—125։

[41] Ebersolt, նշվ. աշխ., տախտակ XLI։

[42] Bordier, նշվ. աշխ., էջ 179—180։

[43] Նույն տեղում, էջ 94—95։

[44] Hermann Schöne, Apollonius von Kitium. Illustrierte Kommentar zu der Hippokratischen Schrift περὶ 'Αρθρων, Leipzig, 1896: Ebersolt, նշվ. աշխ., տախտակ XXXVIII, I:

[45] A. M. Friend, The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts, „Art Studies"-ում, 1927, տախտակ II, նկ. 19 և 20։

[46] J. Ebersolt, Miniatures byzantines de Berlin, „Revue Archéologique"-ում, 1905, II, էջ 55—70, նկ. 1—5։ Նույնի՝ La miniature byzantine, տախտակ XLIV։

[47] J. Strzygowski, նշվ. աշխ., էջ 57։ Տե՛ս վերևում նշվածը, էջ 335։

դանկարային է։ Հետագայի ընդօրինակություններում հնարավոր է զատորոշել երկու խումբ։ Մի խմբում այն ձեռագրերն են, որոնք շարունակում են Ռաբուլայի Ավետարանի և նշված երկու պատառիկների զարդանկարային սկզբունքը։ Նրանք գրված են եղել պատկերամարտական վեճերի ժամանակ, և նրանց մոտ զգացվում է արևելյան ոճի ուժեղ ազդեցությունը։ Այս ձեռագրերում ֆիգուրներ չեն պատկերված։ Երկրորդ խումբը բաղկացած է այնպիսի ձեռագրերից, որտեղ կամարակապ շրջանակները կոթողային, ճարտարապետական տեսք ունեն, ինչպես Էջմիածնի Ավետարանում և IX և X դարերի հայկական ձեռագրերում։ Նրանցում ներկայացված են ֆիգուրներ։ Այս տիպի ձեռագրերից կարևորագույններն են՝ Փարիզի Gr. 70, Վենետիկի՝ Marc. I 8 և Բեռլինի Hamilton № 246։

Եթե զարդամոտիվները ենթարկենք մանրակրկիտ ուսումնասիրության, ապա կըտեսնենք, որ երկրորդ խմբի բյուզանդական, ինչպես նաև հայկական ձեռագրերն առավել նմանություններ ունեն ու կարող են համեմատվել ավելի շուտ Էջմիածնի, քան Ռաբուլայի Ավետարանի հետ։ Այն մոտիվները, որոնք Ստրժիգովսկին թվարկում է իբրև ընդհանուր՝ Էջմիածնի ու Ռաբուլայի ավետարանների համար, կարելի է տեսնել նաև վերահիշյալ մյուս ձեռագրերում։ Մյուս կողմից, մի շարք մոտիվներ, որոշ կամարների ձևն ու ամբողջ զարդախմբեր Էջմիածնի Ավետարանում և նշված հայկական ու բյուզանդական ձեռագրերում գրեթե հար և նման են, մինչդեռ Ռաբուլայի Ավետարանում դրանք կա՛մ չկան, կա՛մ այլ կերպ են մշակված։

Էջմիածնի Ավետարանի ոչ բոլոր կամարներն են պատկերված առանձին-առանձին, ինչպես Եվսեբիոսի Թղթի և Քրիստոսի ու ավետարանիչների գլխավերևում գտնվողները։ Համաբարբառները զետեղված են երկու փոքրիկ հարակից կամարների տակ, որոնք հենված են երեք սյուների վրա։ Մի տեղ նկարված է երեք կամար[48], որոնց կիսաշրջանակները դատարկ են, Ռաբուլայի Ավետարանում զույգ կամարն օգտագործված է միայն մեկ անգամ[49], իսկ ընդհանրապես ընդունված կարգը հետևյալն է. նկարված է լինում մի մեծ կամար, որի կիսաշրջանակում զարդամոտիվներ են, իսկ դրա տակ շատ փոքր կամարներ՝ հենված նուրբ սյուների կամ գծերի վրա։ Վերջիններս համաբարբառների սյունակներն անջատում են միմյանցից։ Վենետիկի Marc. I 8 Ավետարանում խորանների համար օգտագործված են զույգ կամարներ և Էջմիածնի Ավետարանից այն տարբերվում է նրանով, որ կիսաշրջանակներն այստեղ դատարկ չեն։ Բեռլինի Hamilton № 246 ձեռագրի խորաններն ունեն երկու կամ երեք փոքրիկ հարակից կամարներ։ Հայկական ձեռագրերից՝ 887 թ. Մոսկվայի Լազարյան ճեմարանի Ավետարանի խորանները նույնպես զույգ կամարներով են[50]։

Էջմիածնի Ավետարանի մանրանկարների հեղինակն, ըստ երևույթին, որոշակի նախասիրություն է ունեցել այնպիսի մոտիվների նկատմամբ, որոնք թողնում են բարձրաքանդակի տպավորություն, մի հակում, որը խիստ ներդաշնակ է նկարների՝ վերևում նշված կոթողային էության հետ։ Նա հաճախ կամարները զարդարում է ծիածանի մոտիվով, օգտագործելով հաջորդաբար դասավորված տարբեր գույնի շեղանկյուններ, որոնք սկսվելով բաց գույնից, աստիճանաբար մգանում են[51]։ Կազմված երիզն այսպիսով, թողնում է բարձրաքանդակի տպավորություն և նմանվում է այն կամարներին, որոնք զարդարում են եկեղեցիների շքամուտքերը։ Այսպիսի զարդը շատ հաճախ է օգտագործվել հայկական[52], ինչ-

48 F. Macler, նշվ. աշխ., թերթ 2բ։

49 R. Garrucci, Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa, Prato 1881, vol. III, տախտակ 134/2։

50 Խալաթյանց, նշվ. աշխ., թերթ 2բ։

51 F. Macler, նշվ. աշխ., թերթ 1ա, 2բ, 3ա, 6ա։

52 Մլքե թագուհու Ավետարան, թերթ 1ա, տե՛ս Զարդանկարք Աւետարանի Մլքէ թագուհւոյ։ Վիեննայի Մխիթարյան միաբանության մատենադարան, ձեռ. № 697, տե՛ս Macler, նշվ. աշխ., տախտակ I, 1 և III, 1։ Այն հաճախ հանդես է գալիս նաև հետագա շրջանի ձեռագրերում, օրինակ՝ Վենետիկի ս. Ղազա-

պես նաև բյուզանդական[53] ձեռագրերում, որտեղ այն հանդես է գալիս շատ վաղ՝ դեռևս VI դարում: Ռաբուլայի Ավետարանում, նշված մոտիվն օգտագործված է միայն մեկ անգամ[54], ընդ որում ամբողջովին ձևափոխված. երիզը կտրված է զիգզագաձև փոքրիկ եռանկյունիների, և գոյացած հատվածների ներսում շեղանկյունիները նկարված են այնպես, որ մուգ մասը միշտ գտնվում է եռանկյան հիմքում, իսկ բաց գույնը՝ վերևում: Քանի որ եռանկյունիների ծայրերը փոխնիփոխ վերև ու ներքև են, ըստ այդմ էլ գույների հաջորդականությունը լիովին խախտվում է և այն մոտիվը, որն սկզբում օգտագործվել է բարձրաքանդակի տպավորություն թողնելու նպատակով, այստեղ բացարձակապես հարթեցված է:

Ռաբուլայի Ավետարանում կամարների կիսաշրջանակներում սովորաբար նկարված է լինում երկրաչափական կամ բուսական մի մոտիվ, որի կենտրոնում, կլոր շրջանակի մեջ զետեղված է լինում մի խաչ: Էջմիածնի Ավետարանում մանրանկարիչն օգտագործում է, ավելի հաճախ, բուսական մոտիվներ, իսկ խաչով շրջանակի կողքերին միշտ նկարված են երկու թռչուններ: Այս տեսակետից, կիսաշրջանակներն իրենց նկարազարդումով շատ ավելի մոտ են հայկական ձեռագրերին, ինչպիսիք են, օրինակ, Երուսաղեմի № 2555[55] և Վիեննայի № 697 ավետարանները, որտեղ խաչով շրջանակի կողքերին պատկերված են նույնպես դեմ առ դեմ կանգնած թռչուններ:

Ստրժիգովսկին համեմատության համար վերցնում է առանձին մոտիվներ: Եթե քննության առնենք նկարազարդված էջը, ապա կտեսնենք, որ Էջմիածնի Ավետարանի մանրանկարները զգալիորեն տարբերվում են սիրիական Ավետարանի մանրանկարներից և առավել մոտ են կանգնած հայկական ու բյուզանդական ձեռագրերին: Այս առումով ուշագրավ նմուշ է Էջմիածնի Ավետարանի 1ա թերթի մանրանկարը: Վերջինս հար և նման է դեկորատիվ այն կամարներին, որոնք գտնվում են հայկական երկու ձեռագրերում՝ Վիեննայի պատառիկում և Մլքե թագուհու Ավետարանում, ինչպես նաև բյուզանդական մի ձեռագրում՝ Վենետիկի Marc I 8: Ռաբուլայի Ավետարանի խորաններում չկա այնպիսին, որն ունենա այսքան խիստ նմանություն: Նշված օրինակների հետ կարող է համեմատվել միայն այն կամարը, որի տակ պատկերված են Տիրամայրն ու Մանուկը[56], բայց այդ մանրանկարի թվականը վիճարկելի է որոշ գիտնականների համար, որոնց կարծիքով այն պետք է լինի ավելի ուշ շրջանի գործ, քան ձեռագրի ընդօրինակությունը[57]:

րի Մխիթարյան Միաբանության մատենադարան, ձեռ. №№ 1635, 1917, 16:

53 Dioscorides of Vienna, տե՛ս *E. Diez*, Die Miniaturen des Wiener Dioskurides „Byzantinische Denkmäler"-ում, III, Vienna, 1903, տախտակ III, 1: Վիեննա, Կայսերական մատենադարան, ձեռ. № 847, տե՛ս *Wickhoff*, նշվ. աշխ., տախտակ XIV: Rossano-ի Ավետարան, տե՛ս *A. Munoz*, Il codice purpureo di Rossano..., Rome, 1907, տախտակ IX. Petr. gr. 21, տե՛ս *C. R. Morey*, Notes on East Christian Miniatures, „Art Bull.-ում, 1929, XI, 1, նկ. 83, 95: Բեռլինի Hamil. 246, տե՛ս *Ebersolt*, նշվ. աշխ., նկ. 1—5: Ֆլորենցիայի Laur. Plut. LXXIV 7, տե՛ս *Ebersolt*, La min. byz., տախտակ XXXVIII, 1: Նախկինում՝ Andreaskyta, № 5, տե՛ս *A. M. Friend*, նշվ. աշխ., նկ. 19:

54 Ստրժիգովսկին ծիածանի մոտիվի կապակցությամբ անդրադառնում է Ռաբուլայի Ավետարանի 13ա և 13բ թերթերին: Նա գրում է. «Էջմիածնի Ավետարանի առաջին խորանի կիսաշրջանակի կամարի զարդանկարը հենց այնպիսին է, ինչպիսին գտնվում է Քրիստոսի խաչելությունը և Համբարձումը պատկերող մեզ քաջ հայտնի թերթերում»: Բայց նշված մանրանկարների շրջանակները նախշավորելու համար օգտագործված զարդանկարը որոշ չափով տարբերվում է Էջմիածնի Ավետարանում հանդես եկող ծիածանի մոտիվից: Համբարձման տեսարանում երիզը կտրված է քառակուսիների, ընդ որում յուրաքանչյուր հատվածի ներսում կան փոքրիկ քառակուսիներ՝ միագույն և կամ պարզապես տարբեր գույնի մի անկյունագծով: Խաչելության տեսարանի շրջանակում դասավորված մուգ գույնի փոքրիկ քառակուսիները կազմում են անկյուններ, որոնք միմյանցից որոշակի հեռավորություն ունեն:

55 *J. Strzygowski*, Ein zweites Etsch.—Ev., տախտակ, 1, 2:

56 *Garrucci*, Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa, Prato, 1873—1881, III, նկ. 128:

57 *O. M. Dalton*, Byzantine Art and Archeology, Oxford, 1911, էջ 149, ծնթ. 1: Այս թերթերը,

Ռաբուլայի Ավետարանում չնայած տաղավարիկը (tempieto) չի պատկերված, բայց Ստրժիգովսկին ընդհանրություններ է գտնում այս ձեռագրի մանրանկարների և վերևում նշված մոտիվի առանձին մասերի միջև։ Էջմիածնի Ավետարանի տաղավարիկի կոբաձև կտուրը, որի վրա պատկերված է երկրագունդն ու մի խաչ, նա համեմատում է Ռաբուլայի Ավետարանի 2ա թերթի այն կամարի հետ, որը Ամոնի և Եվսեբիոսի գլխավերևում է։ Էջմիածնի մանրանկարի ծաղիկներն ու բադերը նա տեսնում է Ռաբուլայի Ավետարանի 10բ և 11ա թերթերի կամարների շուրջը։ Ինչ վերաբերում է տաղավարիկին, ապա հեղինակն այս հարցում դիմում է Godescalc-ի և St. Médard de Soissons -ի ավետարանների կարոլինգյան մանրանկարներին, որոնք ակնհայտորեն ընդօրինակվել են ավելի վաղ շրջանի արևելյան մի նախօրինակից[58]։ Տաղավարիկը, սակայն, իրականում հանդես է գալիս բյուզանդական մեկ և հայկական երկու այլ ձեռագրերում և, ինչպես կտեսնենք, դրանք որևէ կապ չունեն Էջմիածնի մանրանկարի հետ։

Երուսաղեմի № 2555 Ավետարանում, որն ուսումնասիրել է Ստրժիգովսկին, տաղավարիկի կողքին ոճավորված ծառեր չըկան, կտուրի հիմքում գտնվող երիզը Էջմիածնի Ավետարանում հանդես եկող արմավենիկների փոխարեն այստեղ զարդարված է բավիղով (meander), իսկ ծաղիկները հարմարեցված են ընդունված ոճին։ Նըրանք ներկայացված են այնպիսի չափերով, որ լրիվ ծածկում են արանքներում նկարված թռչուններին։ Կտուրի հիմքի երկու ծայրերին թռչուններ չկան, բայց ավելի վերևում, դեմ առ դեմ կանգնած են երկու խոշոր թռչուն։ Այս փոփոխությունները կարող են կատարված լինել ընդօրինակողի կողմից, մատնանըշելով ոչ թե տարբեր նախօրինակի, այլ տարբեր ըմբռնման առկայությունը, այն է՝ բնապաշտականի փոխարեն արտահայտել ընդունված սովորական ձևը։ Իսկապես էական շեղումը կայանում է հետևյալում. Էջմիածնի Ավետարանում տաղավարիկն ունի չորս սյուն։ Շրջանաձև կտուրի հիմքը, որը ցույց է տրված գոգավոր գծով, հանգչում է ուղղակի խոյակների վրա, հետևապես, նկարիչը կենտրոնի երկու սյուները պատկերել է մյուսներից ավելի բարձր։ Երուսաղեմի ձեռագրում շրջանակաձև կտուրը նույնպես անմիջականորեն սյուներին է հենված և մեջտեղի երկուսն ավելի բարձր են, քան կողքինները, բայց այդ չորսի հետևում երևում են նրանց պատճառով մասամբ ծածկված նաև մյուս սյուները, որով շրջանակաձև շինության սյուների պատկերն ավելի ամբողջական է ներկայացված[59]։

Դժվար թե մի անվարժ նկարիչ, ինչպիսին Երուսաղեմի ձեռագրինն է, կարողանար իր նախօրինակը փոխել այնպես, որ սրբավայրի շրջանակաձևությունը ներկայացվեր առավել ճիշտ տեսքով։ Ավելի հավանականն այն է, որ նա օգտագործել է այն նախօրինակը, որը տարբերվել է Էջմիածնի մանրանըկարի օրինակից, որտեղ ութ սյուները պատկերված են եղել։ Նման մի նախօրինակի գոյության մասին են վկայում կարոլինգյան մանրանկարները։ Godescalc-ի և St. Médard de Soissons-ի ավետարաններում պատկերված են ութ սյուներ և ինչպես Երուսաղեմի Ավետարանում, այստեղ ևս հետևի չորս սյուներն առաջինների պատճառով մասամբ ծածկված են[60]։

Տաղավարիկի հայկական մի ուրիշ օրինակ հանդես է գալիս Վիեննայի № 697 պատառիկում։ Կողքերին ոճավորված ծառեր պատկերելու և ծաղիկները խիստ բնապաշտական մշակմամբ ներկայացնելու իր ձևով այն ավելի մոտ է Էջմիածնի մանրանկարին։ Կան, սակայն, մի շարք տարբերություններ,

---

որոնք ունեն ամբողջ էջն զբաղեցնող մանրանկարներ, ամրացված են պահպանակներին, տե՛ս *F. Macler*, Raboula-Mlqê, „Mélanges Diehl"-ում, Paris, 1930, II, էջ 816—7։

[58] *J. Strzygowski*, նշվ. աշխ., էջ 58—61։

[59] Ստրժիգովսկին դրանք դիտում է իբրև զույգ սյուներ, որոնք պահում են մի քովթար։ «7ա թերթում պատկերված է մի տաղավարիկ, որի կոր, մի բավիղով զարդարված քովթար-ը ունի չորս զույգ սյուներ։

[60] *A. Boinet*, La miniature carolingienne, ses origines, son développement, Paris, 1913, տախտակ IV, 2, XVIII, 2:

որոնցից նշանակալից է հատկապես մեկը։ Պատկերված են միայն երեք սյուներ, որոնք բոլորն էլ հավասար բարձրություն ունեն, իսկ խոյակները միացած են գերանով։ Խոյակների վերևում գտնվող ձողի ու կոր գծի միջև, որը մյուս ձեռագրերում ներկայացընում է կտուրի շրջանակաձև հիմքը, այստեղ միջանկյալ մի տարածություն է։ Այս աղավաղումը հասկանալի չի լինի, եթե տաղավարիկը համեմատել ենք Էջմիածնի ու Երուսաղեմի ձեռագրերում գտնվող նմուշների հետ։ Սակայն այն կարելի է բացատրել, եթե կրկին անդրադառնանք Godescalc-ի Ավետարանի մանրանկարին։ Այստեղ կտուրը նկարված է այնպես, ինչպես այն պիտի երևար ներքևում կանգնածին, հետևապես մենք տեսնում ենք կտուրի նաև ներսի կողմի մի հատվածը։ Վերջինս այն տարածությունն է, որը սահմանագծվում է կտուրի ճակատային մասի գոգավոր գծով և հորիզոնական այն գծով, որը գտնվում է հետևի սյուների խոյակների վրա։ Վիեննայի պատառիկի տաղավարիկը, հավանական է, որ ոչ ճիշտ ընդօրինակությունն է այդպիսի մի նըկարի, որտեղ նկարիչը փոխանակ սյուները բարձրացնելու դեպի ճակատի կոր գիծը, դրանք հասցնում է մինչև հետևի կողմից կտուրի հիմքը ներկայացնող հորիզոնական գիծը։ Պիտի նկատի ունենալ նաև այն, որ կարոլինգյան ձեռագրում մանրանկարի կըտուրի կողքերը շատ կոր չեն և ձևով ավելի նման են Վիեննայի պատառիկի տաղավարիկի կտուրին։

Բյուզանդական Marc. I 8 Ավետարանում տեսնում ենք տաղավարիկի այս նույն ձևի մի այլ տարատեսակը։ Կտուրի կոր հիմքի և հավասար բարձրություն ունեցող չորս սյուների միջև գտնվող միջանկյալ տարածությունն այստեղ զբաղեցնում է մի կամար։ Ընդհանուր առմամբ մանրանկարը շատ պարզ է։ Չկան ծաղիկներ, կենդանիներ կամ վարագույրներ, այլ միայն փոքրիկ մի թագ կամ կանթեղ, որը կախված է կենտրոնից։

Այսպիսով, Ռաբուլայի Ավետարանում կա մեզ հայտնի սիրիական ձեռագրերից որևէ մեկում, թեև տաղավարիկը չի պատկերված, սակայն այն հանդես է գալիս բյուզանդական մեկ և հայկական երկու ձեռագրերում՝ անկախ կարոլինգյան ձեռագրերից։ Այդ նըկարները Էջմիածնի մանրանկարների ընդօրինակությունները չեն։ Երուսաղեմի ձեռագրում տաղավարիկը շրջանակաձև պատկերելը, ինչպես նաև Վիեննայի պատառիկի մանրանկարի խեղաթյուրումը կարելի է բացատրել լոկ նրանով, որ այստեղ օգտագործվել են բյուզանդական ու կարոլինգյան ձեռագրերի տաղավարիկներին ավելի մոտ կանգնած այլ նախօրինակներ։

Տաղավարիկի մոտիվի ծագումը, ըստ Ստրժիգովսկու, պետք է որոնել զարդանըկարված այն խորաններում, որոնք պատկերված են Ռավեննայի ուղղափառ Մկրտարանում և Սալոնիկի ս. Գեորգի խճանկարներում[61]։ Վերջերս կատարված հետազոտությունները ցույց են տալիս, որ այս տաղավարիկը հունական «tholos»-ի ընդօրինակությունն է, որն այնքան հաճախ է պատկերել հնադարյան նկարչության մեջ՝ ճարտարապետական բնանկարներում[62]։ Մի շատ լավ նմուշ կարելի է տեսնել Boscoreale-ի որմնանկարում, որն այժմ գտնվում է Նյու-Յորքի Մետրոպոլիտենի թանգարանում[63]։ Սալիկներից մեկի կենտրոնում գտնվում է շրջանակաձև մի շենք՝ սյուներով, որոնց վրա հանգչում է կոր, սրածայր մի կտուր։ Քրիստոնյա նկարիչները վերևում մի խաչ են զետեղել և այն վերածել քրիստոնեական շինության։ Հելլենիստական նախօրինակն ընդօրինակվել է նաև այլ երկրներում։ Դամասկոսի մեծ մզկիթում վերջերս հայտնաբերված խճանկարներում տաղավարիկը ներ-

---

61 *J. Strzygowski*, նշվ. աշխ., էջ 58։

62 *Rostowzeff*, Hellenistisch-Roemische Architekturlandschaft, „Roemische Mitteilungen"-ում, 1911, 1—2, նկ. 6, 7, 25, 54։ *L. Curtius*, Die Wandmalerei Pompejis, Leipzig, 1929, նկ. 74, 76։

63 *F. Barnabei*, La villa pompeiana di P. Fannio Sinistore scoperta presso Boscoreale, Rome, 1901, էջ 49—50, 71—81, տախտակ X։ A. *Sambon*, Les fresques de Boscoreale, Paris, 1903, էջ 2—3, տախտակ X։ *Gisela M. A. Richter*, Handbook of the Classical Collection (Metropolitan Museum of Art, 1927), էջ 220։ *A. M. Friend*, Portraits of the Evangelists in the Greek and Latin Manuscripts, Part II, „Art Studies"-ում, 1929, տախտակ VI։

կայացված է որպես նախշերով հարուստ մի զարդամոտիվ[64]։

Ամփոփենք։ Էջմիածնի Ավետարանի նախշազարդումը թեև պատկանում է Ռաբուլայի Ավետարանի նկարազարդման ընդհանուր ձևին և ունի միևնույն մոտիվներից մի քանիսը, այնուամենայնիվ, տարբերվում է նրանից։ Նախ՝ իր ոճով, որը ոչ թե զարդանկարային է, այլ կոթողային, և երկրորդ. այստեղ խորանների համար մեկի փոխարեն օգտագործված են զույգ կամարներ։ Բացի այդ, բարձրաքանդակային մոտիվները պատկերված են ճիշտ ձևով, իսկ զարդօրինակների հարցում կատարված է որոշ նմուշների ընտրություն։ Էջմիածնի Ավետարանի նկարազարդումը տարբերվում է նաև նրանով, որ այստեղ պատկերված է տաղավարիկը՝ մի մոտիվ, որն ինչպես հայտնի է, չի օգտագործվել սիրիական նկարիչների կողմից։ Էջմիածնի մանրանկարները նմանվում են ոչ միայն IX և X դարերի հայկական, այլև նույն ժամանակաշրջանի բյուզանդական ձեռագրերին։ Այն հարցը, թե ինքը՝ զարդանկարը սիրիական ծագում ունի կամ ոչ, ներկա ուսումնասիրությանը չի վերաբերում։ Էջմիածնի մանրանկարների էական հատկանիշն այն է, որ նրանցում տեսնում ենք ոչ թե VI դարի սիրիական մանրանկարներին բնորոշ գծեր, այլ IX և X դարերի հայկական ու բյուզանդական ձեռագրերին հատուկ նկարագիրը։

* * *

Ենթադրելով, որ Էջմիածնի Ավետարանի մանրանկարների նախշազարդումն ապացուցում է նրանց սիրիական լինելը, Ստրժիգովսկին անցնում է արդեն ֆիգուրների ուսումնասիրությանը։ Նա գտնում է, որ պատկերագրական որոշ մանրամասներ վերաբերում են վաղ շրջանի, հետևապես, դրանք ևս հավաստում են մանրանկարները VI դարի գործ համարելու իր տեսակետը։ Իբրև այդպիսի մանրամաս նա նշում է Քրիստոսի անմորուք կերպարանքը, Պողոս առաքյալը՝ պատկերված ճակատը ծածկող առատ մազերով, հանդերձանքի վրա գրված հունարեն տառերը, ավետարանիչների՝ ընդունված ձևին չհամապատասխանող ֆիգուրները, ինչպես նաև Իսահակի զոհաբերության տեսարանի պատկերագրությունը[65]։

Պատկերագրական այս առանձնահատկությունները, անկասկած, պատկանում են վաղ քրիստոնեական շրջանին։ Այնուամենայնիվ, կրկին անգամ քննության ենք ենթարկում դրանք, նկատի ունենալով, որ երբեմն պատկերագրական տվյալ մանրամասի ժամանակաշրջանը կարող է վերաբերել ոչ այնքան ընդօրինակությանը, որքան ձեռագրի նախօրինակին։ Այս բանը կարող է շատ ավելի ճիշտ լինել Հայաստանի կապակցությամբ, որտեղ մեզ հայտնի՝ համատարածպես ուշ շրջանում կատարված մանրանկարները բովանդակում են հնամենի շատ տարրեր։ Ուստի, նախ և առաջ տեսնենք, թե Ստրժիգովսկու հիշատակած հատկանիշներն արդյո՞ք VI դարից հետո ստեղծված հուշարձաններում իսպառ բացակայում են։

1. **Անմորուս Քրիստոսը**։ Վաղեմի այս տիպի վերապրումը վկայող ծանոթ մի օրինակ հանդիպում է Վենետիկի ս. Մարկոսի տաճարի գմբեթը զարդարող նշանավոր խճանկարում։ XIII դարի խճանկարիչը, որն ընդօրինակել է նկարազարդված մի հին Աստվածաշունչ, հարազատությամբ վերարտադրել է վաղ քրիստոնեական շրջանի տիպերը[66]։ Բայց, ձեռքին երկար խաչ բռնած անմորուք Քրիստոսն ուշագրավ է այլ առումով, Մորեյը ապացուցել է, որ դա հենց աղեքսանդրյան տիպն է[67], իսկ սիրիականը՝ չափահաս, մորուքավոր Քրիստոսն է, որին տեսնում ենք Ռաբուլայի Ավետարանում։ Հետևապես, Էջմիածնի Ավետարանում Քրիստոսին երիտասարդ ներկայացնելու նշված ձևն անհարիր է հիշյալ մանրանկարը սիրիական համարելու գաղափարին։

[64] *Martin S. Briggs*, Newly Discovered Syrian Mosaics, „The Burlington Magazine"-ում, LVIII, էջ 180—181։

[65] *J. Strzygowski*, նշվ. աշխ., էջ 62—66։

[66] *J. J. Tikkanen*, Die Genesismosaiken von San Marco in Venedig.

[67] *C. R. Morey*, նշվ. աշխ., էջ 5—7։

2. Պողոս առաքյալ: *Ըստ Ստրժիգովսկու մեկնաբանության, 6ա թերթի մանրանկարը ներկայացնում է Քրիստոսին՝ նստած Պետրոս և Պողոս առաքյալների միջև և քանի որ Պողոսը, ի տարբերություն պատկերագրական սովորական տիպի, այստեղ ճաղատ չէ, ուստի, հեղինակը եզրակացնում է, որ այդ մանրանկարը պետք է կատարված լինի այնպիսի ժամանակաշրջանում, երբ նշված սովորական տիպը դեռևս կայուն չէր դարձել։ Սակայն, ի դեմս Մլքե թագուհու Ավետարանում գտնվող Համբարձման տեսարանի, մենք ունենք X դարի հայկական մի նմուշ, որտեղ Պողոս առաքյալը պատկերված է այնպես, ինչպես Էջմիածնի Ավետարանում. այսինքն՝ ճակատը ծածկված առատ մազերով*[68]*։*

3. Հանդերձանքի վրա գրված տառերը: *Թեև այս սովորույթը շատ ավելի հաճախ է հանդիպում վաղ շրջանում, սակայն, 800 թ. հետո էլ այն ամբողջապես չի անհետանում։ Առանձին նմուշների, մեկուսացած ձևով, կարելի է հանդիպել նույնիսկ XII դարի խաչանկարներում*[69]*։ Հայաստանում, ինչպես և Իտալիայում, գործածությունից ընդհանրապես դուրս եկած մի կիրարկության վերապրումը կարող է բացահայտվել վաղ շրջանի հորինվածքները կրկնօրինակելու առանձնահատկությամբ։*

4. Ավետարանիչների ֆիգուրները: *Այն փաստը, որ տիպերը հստակ չեն սահմանագծված, կարող էր վկայել նրանց հնության մասին, բայց IX և XI դարերի հայկական ձեռագրերից պարզ է դառնում, որ նրանք երբեք չեն հեռացել ընդունված ձևերից*[70]*. նույնիսկ ավելի ուշ՝ XI դարի կեսերին, պատահում են որոշ խախտումներ։ Էջմիածնի Գևորգյան հավաքածուի № 362 Ավետարանում (1057), ավետարանիչների ֆիգուրները չեն համապատասխանում սովորական տիպերին, դեռ ավելին. Հովհաննես ավետարանիչը պատկերված է իբրև անմորուք մի երիտասարդ՝ հնամենի մի ձև, որ նշված ավետարանչին նկարելու ժամանակ այլևս չէր կիրառվում*[71]*։*

5. Իսահակի զոհաբերությունը: *Իբրև հնության վկայություն Ստրժիգովսկին այստեղ հիշատակում է Իսահակի պատմուճանի վրա գտնվող շրջանակաձև նշանները, նրա կանգնած դիրքը, դեպի վեր՝ զոհասեղանն առաջնորդող աստիճանները, և հորինվածքը նա համեմատում է Բեռլինի փղոսկրյա սրբատուփի հորինվածքի հետ։ Պատկերագրական այս տիպը հանդես է գալիս նաև վաղ քրիստոնեական շրջանի աշխատանքներում, օրինակ՝ Տրիերի*[72]*, Բոլոնիայի*[73] *և Հռոմի*[74] *սրբատուփերի, ինչպես նաև փորագրված ոսկրի մի բեկորի վրա, որը գտնվում է Բեռլինում*[75]*։ Քննության առարկա մեր մանրանկարի՝ հիշված նմուշների հետ ունեցած ընդհանրությունը վերաբերում է Աբրահամի ֆիգուրին, Իսահակի՝ ճակատով կանգնած դիրքին, և դեպի զոհասեղանն առաջնորդող աստիճաններին։ Զոհասեղանի ձևը, սակայն, մի փոքր տարբերվում է։ Գագաթն ունի երեք բուլթ, բայց չունի փղոսկրյա վերոնշյալ փորագրությունների զոհա-*

---

[68] Զարդանկարը Ավետարանի Մլքե թագուհու։

[69] *C. R. Morey*, նշվ. աշխ., էջ 84, ծնթ. 84։

[70] Վիեննայի Մխիթարյան միաբանության մատենադարան, ձեռ. № 697, տե՛ս *Macler*, նշվ. աշխ., տախտակ VIII, նկ. 16։ «Թարգմանչաց» կոչված Ավետարան, տե՛ս *Macler*, Rapport, նկ. 24, 25։ Երուսաղեմ, ձեռ. № 2555, տե՛ս *Strzygowski*, նշվ. աշխ., տախտակ III, 1։ Սվաճյան հավաքածու, ձեռ. № 5, տե՛ս *Macler*, Documents, տախտակ VI։

[71] *F. Macler*, Min. arm., տախտակ XIV, նկ. 27։

[72] *W. F. Volbach*, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters, Mainz, 1916 (Katalog des Röm. Germ. Central Museum, № 7), № 50, տախտակ VIIa և b։ Նույն հեղինակի վերջերս գրած մի հոդվածում ճշգրտված է թվականը՝ IV դար, տե՛ս Spätantike und frühmittelalterliche Elfenbeinarbeiten aus dem Rheinland und ihre Beziehungen zu Aegypten, „Schumacher Festschrift"-ում. Mainz, 1930, էջ 330։

[73] *G. Stuhlfauth*, Die altchristliche Elfenbeinplastik, Freiburg in Breisgau and Leipzig, 1896 (Archäologische Studien zum christl. Altertum und Mittelalter), հրատ. J. Ficker, մաս II, տախտակ 1 և 2։

[74] *A. Venturi*, Storia dell'arte italiana, Milan, 1901, էջ 534, նկ. 4։

[75] *O. Wulff*, Altchristliche und mittelalterliche byzantinische und italienische Bildwerke, I. Altchristliche Bildwerke, Berlin, 1909, № 428։

սեղաններին բնորոշ գավաթանման ձևը։ Իր պարզ շրջագծով և հատկապես ճակատային մասի, բացվածքով, որը ենթադրել է տալիս դռան գոյությունը, այն ավելի նման է Ալեքսանդրիայում գտնվող մի իսկական գերեզմանամատուռի։ Էջմիածնի Ավետարանի մանրանկարը փղոսկրյա փորագրությունների նկարներից տարբերվում է նրանով, որ Իսահակը մերկ չէ, այլ հագնված։ Այս հատկանիշը համեմատելի նմանություններ ունի Եգիպտոսի համապատասխան նկարների հետ։ El-Bagawat-ի որմնանկարում Իսահակը հագին ունի կարճ պարեգոտ[77]։ Ավելի ուշ՝ հավանաբար VI դարի մի որմնանկարում, որը զարդարում է Saggara-ի հին եկեղեցին, Իսահակը կարճ անդրավարտիքով է, որի վրա երևում են երկու շրջանակաձև կետեր[78] նման այն նշաններին, որոնք գտնվում են Էջմիածնի մանրանկարում՝ նրա երկար թիկնոցի վրա[79]։ Saggara-ի որմնանկարում, այնպես, ինչպես մեր մանրանկարում, Իսահակը պատկերված է կանգնած՝ դեպի զոհասեղանն առաջնորդող աստիճանների վրա։

Քննության առարկա մանրանկարի կապակցությամբ հիշատակված օրինակները պատկանում են վաղ-քրիստոնեական շրջանին, բայց նման հորինվածքներ տեսնում ենք նաև IX—X դարերի հայկական ձեռագրերում։ Երուսաղեմի № 2555 ձեռագրի մանրանկարը իր հորինվածքով շատ է նման Էջմիածնի Ավետարանում գտնվող հորինվածքին, թեև իր կատարումով ավելի ցածորակ է։ Զոհասեղանը վերածված է շրջանակաձև մի գծի, որից բարձրանում են բոցերը, բայց ամբողջ հորինվածքի համար օգտագործված նախօրինակը, հավանաբար, կարող էր լինել այնպիսին, ինչպիսին եղել է Էջմիածնի Ավետարանինը։ Վիեննայի № 697 ձեռագրի մանրանկարն, այնուամենայնիվ, ունեցել է այլ ակունք։ Ընդհանուր հորինվածքը նույնն է, բայց որոշ մանրամասներով այն տարբերվում է Էջմիածնի մանրանկարից, և ավելի մոտ է կանգնած նույն խմբին պատկանող այլ նմուշներին։ Սանդուղը, որն ստորոտում լայն է և, աստիճանաբար, գագաթի մոտ նեղանում է, ավելի նման է Saggara-ի որմնանկարի աստիճաններին, մինչդեռ Էջմիածնի մանրանկարում՝ ներքևից վերև լայնությունը չի փոխվում, ճիշտ այնպես, ինչպես Բեռլինի ու Բոլոնիայի սրբատուփերինը։ Ինքը՝ զոհասեղանն ունի տարօրինակ ձև։ Այն նմանվում է վերևի ծայրում ժանյակաձև կտրված մի մեծ թասի, որն ունի բավական երկար ու բարակ ոտք։ Եթե մանրանկարիչն ընդօրինակած լիներ Էջմիածնի Ավետարանի կամ նրան նմանվող մեկ այլ նկարի զոհասեղանը, ապա հազիվ թե այդպիսի խեղաթյուրում հնարավոր լիներ։ Թե ինչո՞ւ է զոհասեղանը նման ձև ընդունել, ավելի լավ ենք հասկանում, երբ քննության ենք առնում Բեռլինի ու մանավանդ Բոլոնիայի սրբատուփերի զոհասեղանները։ Նրանցում նշված սեղանը նման է մի կարճ սյան, որը վերևի մասում գավաթի ձևով լայնանում է ու վերջանում եռաբույթ ծայրով։ Վիեննայի ձեռագրում գավաթանման վերին հատվածը շատ է մեծացված, մինչդեռ ներքևի կեսը փոքրացված է՝ վերածվելով մի նուրբ ոտքի, և այդպիսով այն ընդունում է տարբեր տեսք։ Աբրահամի և Իսահակի դիրքը նման չէ Էջմիածնի մանրանկարում նրանց ունեցած դիրքին։ Աբրահամը պատկերված է ոչ թե ճակատով, այլ գրեթե կիսադեմ, գլուխը կտրականորեն հետ է շրջված դեպի ատծո աջը։ Աջ թևը փոխանակ կողքից իջեցնելու, բարձրացրած է՝ պատրաստ մորթելու Իսահակին, որ կանգնած է նրան չափազանց մոտ։ Այս կերպ ստեղծված խմբանկարը շատ

---

[76] *Alison Moore Smith*, The Iconography of the Sacrifice of Isaac in Early Christian Art, „American Journal of Archaeology"-ում, 1922, էջ 165, նկ. 4։

[77] *V. de Bock*, Matèriaux pour servir à l'arch éologie de l'Egypte chrétienne, St. Petersburg 1901, տախտակ XIV։

[78] *J. E. Quibell*, Excavations at Saqqara. The Monastery of Apa Jeremias, Cairo, 1912, տախտակ V, XII:

[79] Այս շրջանակաձև նշաններն օգտագործվել են նաև հետագայում (XI—XII), երբ մանրանկարիչն ընդօրինակում էր ավելի վաղ շրջանի նախօրինակներ. օրինակ՝ Seraglio Octateuch-ում Հովսեփի պատմությունը (թերթ 127բ), տե՛ս *F. I. Uspenskij*, L'octeuque de la bibliothèque du Sérail à Constantinople, Munich, 1907, տախտակ XVI, 66:

նման է Բեռլինի ոսկրյա բեկորում գտնվողին[80], որտեղ Աբրահամը թեև կանգնած է գրեթե ամբողջ ճակատով, բայց գլուխը կորականորեն շրջված է դեպի ձախ և աջ ձեռքը այն դիրքում է, ինչպես մեր մանրանկարում, իսկ Իսահակը պինդ սեղմված է հորը։

Այսպիսով, Վիեննայի պատառիկի մանրանկարը ցույց է տալիս, որ էջմիածնի Ավետարանի Իսահակի զոհաբերության տեսարանի պատկերագրական տիպը, որը հանդես է գալիս այլ երկրների միայն վաղ շրջանի հուշարձաններում, Հայաստանում հարատևել է մինչև IX—X դարերը։ Այն գոյատևել է էջմիածնի Ավետարանի մանրանկարներից անկախ, քանի որ Վիեննայի պատառիկում գտնվող նկարն ակնհայտորեն ընդօրինակված է նախօրինակից։

Ստրժիգովսկու հիշատակած տարբեր հատկանիշները քննելուց հետո կարող ենք անդրադառնալ նաև մյուս մանրանկարներին, համոզվելու թե՝ արդյո՞ք հնարավոր է դրանք կապել VI դարի սիրիական ստեղծագործությունների հետ։ էջմիածնի Ավետարանի 7 բ թերթում Տիրամայրը նստած է, մանուկ Հիսուսը ծնկներին։ Նա բարձրացնում է ձեռքերը աղոթողի դիրքով, մինչդեռ Հիսուսի աջ ձեռքը բարձրացած է օրհնելու համար։ Տիրամայրը պատկերված է նաև Ռաբուլայի Ավետարանում, թեև, ինչպես վերևում նշվեց, հաստատապես չգիտենք ձեռագրի այդ թերթը VI դարից է, թ՞ե հետագայում կցված։ Սակայն ինչ թվականի էլ այն պատկանելիս լինի, այնտեղ ներկայացված տիպը բոլորովին այլ է՝ Տիրամայրը կանգնած է, մեկ թևին Հիսուսը։ Այս տիպը հայտնի է իբրև «Օդիգիտրիա»։ էջմիածնի մանրանկարիչ զուգահեռներ գտնելու համար ստիպված ենք կրկին դիմել հայկական ձեռագրերին։ «Թարգմանչաց» Ավետարանում Տիրամայրը նստած է, մանուկ Հիսուսը ծնկներին[81]։ Մանրամասներում կան որոշ շեղումներ, այսպես, թվում է, թե Մանուկը ձախ ձեռքում ունի գիրք, իսկ մյուսով մատնանշում է այն։ Ո՛չ ինքը ո՛չ էլ Տիրամայրը լուսապսակ չունեն, և կողքերին վարագույրներ չկան։ Շրջանակը կամարաձև է՝ վերևում սրածայր կտուր։ Երուսաղեմի № 2555 ձեռագրում աղոթող Տիրամայրը նստած է արևելյան ձևով՝ ծալապատիկ. նրա ծնկներին նստած մանուկ Հիսուսն օրհնում է, իսկ երկու կողքերից վարագույրներ են, ինչպես էջմիածնի մանրանկարում։ Սակայն Երուսաղեմի այս մանրանկարը երկու նախորդներից նկատելիորեն տարբերվում է նրանով, որ աջ կողմում նկարիչը պատկերել է մորուքավոր մի ֆիգուր՝ խաչաձև լուսապսակով, բազկատարած ու շրջված դեպի Տիրամայրը։ Հորինվածքը հստակ չէ։ Թերևս նկարիչները ցանկացել են մարմնավորված Քրիստոսի ֆիգուրի դիմաց պատկերել արդեն չափահաս Քրիստոսին, նկատի ունենալով նրա չարչարանքները։ Այս նկարը որոշ նմանություն ունի ղպտական մի գործվածքի հետ, որտեղ Մանուկը գրկին նստած Տիրամոր դիմաց կանգնած է լուսապսակով մի ֆիգուր՝ մի ձեռքը բարձրացրած, իսկ մյուսում՝ գիրք։ Ֆորրերը այդ տեսարանը նկարագրում է այսպես՝ «Մարիամը մանուկ Հիսուսի հետ ունկնդրում են մի բարեպաշտի»[82], բայց կանգնած ֆիգուրը, թվում է, թե թևեր ունի և, հավանաբար, հրեշտակ է։ Երուսաղեմի ձեռագրի մանրանկարն ակնհայտ կերպով ընդօրինակվել է ոչ թե էջմիածնի մանրանկարի կամ «Թարգմանչաց» Ավետարանի համար օգտագործված նախօրինակից, այլ տարբեր մի նմուշից։

Ռաբուլայի Ավետարանում ավետարանիչներից երկուսը նստած են, իսկ մյուս երկուսը՝ կանգնած, մինչդեռ էջմիածնի մանրանկարներում չորսն էլ կանգնած են։ Առաջինը անտիոքյան և աղեքսանդրյան տիպերի համադրումն է[83], իսկ երկրորդը՝ սոսկ աղեքսանդրյան է[84]։ Վաղ շրջանի հայկական ձե-

[80] *O. Wulff*, նշվ. աշխ., № 428։

[81] *F. Macler*, Rapport sur une mission.

[82] *R. Forrer*, Römische und Byzantinische Seiden Textilen aus dem Graberfelde von Achmim-Panopolis, Strasbourg, 1891, տախտակ XVII, նկ. X։

[83] *A. M. Friend*, նշվ. աշխ., „Art Studies"-ում, 1929, էջ 9.

[84] Նույն տեղում, էջ 23։ Նշված տիպի ուսումնա-

ռագրերի մեծ մասում ավետարանիչները պատկերված են կանգնած դիրքով, որոշ դեպքերում էլ զույգ-զույգ կանգնած են կամարների տակ, ինչպես էջմիածնի մանրանկարներում[85]:

Ռաբուլայի Ավետարանում, ինչպես սիրիական մյուս ձեռագրերում, ավետարանիչներն ու մարգարեները ոտաբոբիկ են և կամ սանդալներով։ Էջմիածնի Ավետարանում, սակայն, Քրիստոսի կողքին կանգնած երկու սրբերը և ավետարանիչները ունեն կոշիկներ, որոնք, թվում է, թե սրածայր են ու շրջված դեպի վեր։ Նույն տիպի ոտնամաններ տեսնում ենք Մլքե թագուհու Ավետարանում[86] և Երուսաղեմի № 9555 ձեռագրում։ Նման բան հանդիպում է նաև ղպտական հուշարձաններում՝ Bawit-ի[87] և Saqqara-ի[88] որմնանկարներում, Freer-ի հավաքածուի նկարազարդ կազմին[89], փղոսկրյա սալիկների վրա, ինչպիսիք են, օրինակ, Վատիկանի սրբատուփը[90], Քեմբրիջի Youlgrave-ի սալիկները[91], նաև երկփեղկ մի տախտակի վրա, որի մի թերթը Բրյուսելում է գտնվում, իսկ մյուսը՝ Tongres-ում[92]։ Թեև ղպտական այս նմուշները պատկանում են վաղ շրջանի, այնուամենայնիվ, հայկական մանրանկարները կարող են անկախ լինել դրանցից։ Կոշիկի ձևը շատ է նման հին խեթական կոշիկներին[93] և այդ ավանդույթը կարող է հեշտությամբ գոյատևած լինել Հայաստանում, անկախ Եգիպտոսից։

Կատարված ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ վաղ շրջանի մասին վկայող պատկերագրական մանրամասները կարող են մեկուսի օրինակներով հանդես գալ VI դարից սկսած։ Էջմիածնի մանրանկարներում նրանց առկայությունը կարող է ապացուցել ոչ միայն այդ հորինվածքների հնությունը, այլ նրանց հնամենի բնույթը։ Այն փաստը, որ նշված օրինակներից մի քանիսը հանդիպում են IX, X և նույնիսկ XI դարերի հայերեն ձեռագրերում, ինքնին ցույց է տալիս այդ ժամանակաշրջանի հայկական մանրանկարների հնամենիությունը։ Էջմիածնի մանրանկարների պատկերագրությունը տարբերվում է սիրիական ծանոթ տիպերից և շատ նմանություններ ունի IX և X դարերի հայկական մանրանկարների ու ավելի վաղ շրջանի ալեքսանդրյան ու ղպտական ստեղծագործությունների հետ։ Հայկական նմուշները հաճախ անկախ են Էջմիածնի Ավետարանի մանրանկարներից։ Նույնիսկ երբ ընդհանուր հորինվածքը նույնն է, ուշադիր զննումը ցույց է տալիս, որ շատ դեպքերում նախօրինակը Էջմիածնի մանրանկարներից փոքր-ինչ տարբերվում է։ Հետևապես, ոչ մի պատճառ չկա ենթադրելու, որ Էջմիածնի Ավետարանի սկզբնական թերթերը նկարված են VI դարի սիրիական վար-

---

սիրության մասին տե՛ս մաս I, „Art Studies", 1927, էջ 124—133։

85 «Թարգմանչաց» Ավետարան, տե՛ս *Macler*, Rapport, նկ. 25, 25։ Վիեննայի Մխիթարյան միաբանության մատենադարան, ձեռ. № 697, տե՛ս *Macler*, Min. arm., տախտակ VIII, նկ. 16։ Երուսաղեմ, ձեռ. № 2555, տե՛ս *Strzygowski*, Ein zweites Etsch-Ev., տախտակ III, 1։ Սմածյան հավաքածու, ձեռ. № 5, տե՛ս *Macler*, Documents, տախտակ VI։ Վենետիկի ս. Ղազարի Մխիթարյան միաբանության մատենադարան, ձեռ. № 887 (1007 թ.)։ Էջմիածին, Գևորգյան հավաքածու, ձեռ. № 362 (1057 թ.), տե՛ս *Macler*, Min. arm., տախտակ XIV, նկ. 27։

86 Թերթ 4ա, 4բ, 5ա, 5բ, 6ա։ *A. M. Friend*, նշվ. աշխ., „Art Studies"-ում, 1929, տախտակ X, նկ. 25—28։

87 *J. Cledat*, Le monastère et la nécropole de Baouit. „Mémoires de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire", XII, 1904, տախտակ XXI, XXVII, XXXI։

88 *Quibell*, նշվ. աշխ., տախտակ VII։

89 *C. R. Morey*, East Christian Paintings in the Freer Collection, New York, 1914, տախտակ XII և XIII։

90 *E. Capps, Jr.*, An Ivory Pyxis in the musem Cristiano and a Plaque from the Sancta Sanctorum, „Art Bulletin"-ում, IX, 4, էջ 331—340, նկ. 2 և 3։

91 Նույն տեղում, էջ 337, նկ. 9։ *O. M. Dalton*, Catalogue of the Fitzwilliam Museum of Cambridge, Cambridge, 1912, էջ 84, № 32—33, տախտակ IV։

92 *E. Capps, Jr.* նշվ. աշխ., էջ 337։

93 *G. Contenau*, Manuel d'archéologie orientale depuis les origines jusqu'à l'époque d'Alexandre, Paris, 1931, II, էջ 939, նկ. 671, 673, 675, 677, 680—1, 686, 690 և այլն։

պետների ձեռքով։ Բոլոր փաստերը տանում են այլ ուղղությամբ։

* * *

Երբ մենք քննում ենք Էջմիածնի Ավետարանի մանրանկարները, տեսնում ենք, որ նրանք կազմում են ամբողջական մի նկարաշար։ Մանրանկարիչն ամենից առաջ պատկերել է Քրիստոսին՝ բազմած գահին երկու սրբերի միջև, որոնք թերևս Պետրոսն ու Պողոսն են, ապա ներկայացված են ավետարանիչները, Տիրամայրն ու Մանուկը. և ի վերջո՝ Իսահակի զոհաբերությունը։ Ուրեմն, նկարների շարքն սկսվում է ֆիգուրներով. նախ՝ գրքի հերոսինը, որ Քրիստոսն է, ապա գալիս են հեղինակները, այսինքն՝ ավետարանիչները։ Բուն նկարազարդում ի հայտ է գալիս հաջորդ երկու մանրանկարներում, որոնք ամփոփում են գրքի բովանդակությունն ու խորհրդանշում քրիստոնեական կրոնի և ուսմունքի հիմնական երկու սկզբունքները, այն է՝ աղոթող Տիրամայրը մանուկ Հիսուսի հետ, որպես մարդեղության խորհրդանշան, և Իսահակի զոհաբերությունն իբրև խաչելության ու Փրկության խորհըրդանշան[94]։

Այն գաղափարը, որն ընկած է Ռաբուլայի Ավետարանի նկարների ընտրության և խմբավորման հիմքում, բոլորովին տարբեր է։ Նկարազարդումն այստեղ ունի պատմողական, պատմական բնույթ։ Տերունական նկարներն այստեղ առավել կամ նվազ չափով ժամանակագրականորեն պատկերված են խորանների փոքրիկ լուսանցանկարներում։ Մյուս կողմից՝ հայկական ձեռագրերում մենք տեսնում ենք այն խորհրդանշական նկարազարդումը, որ հատուկ է Էջմիածնի մանրանկարներին։ Ճիշտ այդպիսի նկարաշար ունի Երուսաղեմի № 2555 ձեռագիրը։ Մանրանկարը քննելիս նկատել ենք, որ տաղավարիկի և Տիրամոր ու Մանկան նկարները երկու ձեռագրերում ունեն շեղումներ և դրանք վկայում են այն մասին, որ Երուսաղեմի Ավետարանի մանրանկարչի ընդօրինակած նախօրինակը եղել է նույն խմբին պատկանող մի այլ ձեռագիր։ Այս երկու ձեռագրերում հանդիպող նկարաշարը պետք է, որ Հայաստանում լայն ճանաչում գտած լինի և, ակներևաբար, շըրջանառության մեջ են եղել զանազան օրինակներ, քանի որ մեկն ընդօրինակված է եղել հարավում՝ Տարոնի գավառում (Երուսաղեմ, ձեռ. № 2555), մինչդեռ մյուսը հյուսիս-արևելքում՝ Սյունյաց գավառում (Էջմիածին, ձեռ. № 229)։ Վիեննայի № 697 պատառիկում պահպանված է այս նկարազարդման մի հատվածը։ Իսահակի զոհաբերության տեսարանին նկարիչն ավելացրել է նաև Ավետումը, Ծնունդը, Մկրտությունը և խաչելությունը, այսինքն՝ Քրիստոսի մանկության ու չարչարանքներին վերաբերող կարևոր տեսարանները, մի ընտրություն, որն, ըստ երևույթին, Արևելքի համար եղել է տիպական։

Այս նկարաշարն, անշուշտ, մտահղացվել է ավելի վաղ, քան X դարը։ Այն հանգամանքը, որ նա շարունակել է օգտագործվել Հայաստանում, նրա արվեստի հնամենիությանը համապատասխանող մի հատկանիշ է, որի մասին նշեցինք պատկերագրությանը նվիրված մեր այս ուսումնասիրության մեջ։ Հնամենի թեմաների ու նկարաշարի գոյատևման մի այլ օրինակ է Աղթամարի եկեղեցու հարթաքանդակները (X դարի սկիզբ)։ Այստեղ պատկերված են վաղքրիստոնեական շրջանի վիմադամբաններից մեզ ծանոթ Հին կտակարանի այնպիսի տեսարաններ, ինչպիսիք են Հովհանն ու Կետ ձուկը, Դանիելը առյուծների որջում, հնոցում այրվող երեք երիտասարդները, և այլն[95]։

* * *

Վերջին և թերևս ամենակարևոր կետը, որին չի անդրադարձել Ստրժիգովսկին, դա

[94] Սույն բացատրության համար պարտական ենք պրն. Գ. Միլլեին։ Տաղավարիկը, հավանաբար, նույնպես նույն գաղափարի հետ է առնչվում, այն թերևս ներկայացրել է սրբավայրը, որտեղ կատարվում է զոհաբերությունը։

[95] *W. Bachmann*, Kirchen und Moschee in Armenien und Kurdistan, Leipzig, 1913, էջ 40—47, տախտակ 33—38, *J. Strzygowski*, Die Baukunst der Armenier und Europa, Vienna, 1918, I, էջ 289—296։

Էջմիածնի Ավետարանի մանրանկարների ոճի ուսումնասիրությունն է, որով կարող ենք պարզել, թե արդյոք այդ նկարների հեղինակն ազգային ավանդույթների համաձայն ստեղծագործող սիրիացի մի մանրանկարիչ էր թե ոչ։

VI դարի սիրիական ձեռագրերում տեսնում ենք «հելլենիստական ֆիգուրային արվեստի» անհաջող կրկնօրինակումը[96]։ Այդ նկատելի է և՛ Ռաբուլայի Ավետարանում, և՛ Փարիզի Syr. 33 ձեռագրում։ Փարիզի Syr. 341 ձեռագրում, որն ավելի ուշ շրջանի է, հելլենիստական նախօրինակը կրկնօրինակված է նույնիսկ շատ ավելի հաջող։ Բոլոր այս մանրանկարներում, չնայած այն բանի, որ ֆիգուրներն ընդհանրապես հարթեցված են, մարմնի ձևերն, այնուամենայնիվ, որոշ չափով ընկալվում են, նկատվում է կեցվածքի բազմազանություն և գրեթե ոչ մի անգամ դիրքը բացարձակ ճակատային չէ։ Կա նաև շարժում ինչպես Քրիստոսի քայլող ֆիգուրը Փարիզի Syr. 33 ձեռագրում, Ռաբուլայի Ավետարանի Հայտնության տեսարանում և Փարիզի Syr. 341 ձեռագրի հորինվածքներում։

Էջմիածնի մանրանկարների ոճը բոլորովին տարբեր է։ Ֆիգուրները բացառապես տափակ են, մարմնի ձևերը չեն ընկալվում, զգեստների ծալքերը պատկերված են ընդունված ձևերին համապատասխան և ավելի շուտ նմանվում են զարդօրինակի։ Ֆիգուրները կանգնած են ձգված դիրքով, խիստ ճակատային, և ոչ մի շարժում չի նկատվում։

Ոճական այս տարբերությունները կարելի է ցույց տալ ավելի բացահայտ ձևով։ Այսպես, Ռաբուլայի Ավետարանում կանգնած ֆիգուրները որոշ չափով պահպանել են կեցվածքի դասական ձևը, նրանք փոքր-ինչ շրջված են կողքի՝ հենվելով մեկ ոտքի վրա (ձախակողմյան ֆիգուրներ)։ Նույնիսկ այն դեպքում, երբ նրանք հենված են զույգ ոտքերի վրա, տեսնում ենք հաստատուն կեցվածքի տպավորություն, որովհետև ոտքերը բնական դիրքով հանգչում են գետնի վրա (նկ. 9՝ աջակողմյան ֆիգուր)։ Էջմիածնի մանրանկարներում ֆիգուրները կշիռ չունեն, նրանք, թվում է, թե կախված են օդում։ Աջ ծնկից ներքև և կոնքի շուրջ գտնվող հանդերձանքի գծերից կարելի է ենթադրել նախօրինակի դասական կեցվածքը, բայց այդ զգեստի տակ գտնվող մարմինը զուրկ է շարժումից և կանգնած է ձիգ, ճակատային դիրքով։ Մարմինը ծածկող հանդերձանքի ու մարմնի միջև կապի բացակայությունը երևում է գրքերը բռնելու ձևից։ Ձախ թևը, որ ենթիփորոնի (pallium) տակ փոքր-ինչ բարձրացած է, գրեթե հորիզոնական գծով տարածում է հանդերձը, գոտկատեղին զուգահեռ, իսկ նախորդ թերթում՝ ավետարանիչների ու սրբերի գրքերն արտասովոր դիրքով հանգչում են հանդերձանքի այդ երիզի վրա։ Ռաբուլայի Ավետարանում, սակայն, ավետարանիչներին պատկերող նկարում, գրքի ներքևի մասը ծածկող հանդերձի կոր գիծը հստակ կերպով ցույց է տալիս, որ զգեստի ծալքերով քողարկված ձեռքը պինդ բռնում է Ավետարանը։ Կարելի է նույնիսկ նշել, թե ի՞նչ ձևով է Էջմիածնի Ավետարանի մանրանկարիչը պատկերել Քրիստոսի խաչը, և կամ ի՞նչպես են Ռաբուլայի Ավետարանում նըկարված մարգարեներն իրենց ձեռքում պահում մագաղաթյա գալարները կամ պարանը։

Սիրիական ձեռագրում նստած ֆիգուրները երբեմն ցույց են տրված երեք-քառորդ դիրքով։ Երբ նրանք ամբողջ դեմքով շրջված են դեպի մեզ, այդ դեպքում դեռևս որոշ շարժում նկատվում է։ Օրինակ, 11ա թերթում Քրիստոսը նստած է, ուսերը թեթևակիորեն շրջված դեպի ձախ, մինչդեռ գլուխը հակառակ ուղղությամբ է։ Ձախ ոտքը հետևելով այդ շարժմանը, գնում է դեպի ձախ. աջ ծունկը, որ բարձրացրած է ու ծալած ավելի կտրուկ ձևով, մի փոքր աջ է շրջված։ Նկարիչն այստեղ տվել է հանգստավետ դիրքով նստած ֆիգուրի շնորհալի ու համոզիչ պատկերը։ Էջմիածնի Ավետարանում ինչպես նստած, այնպես էլ կանգնած ֆիգուրներն ունեն նույն ճակատային կեցվածքը, նույն անկշռայնությունը, այնպես որ և՛ Աստվածածինը, և՛ Քրիստոսը թողնում են այնպիսի տպավորություն, կարծես կանգնած են ծալած ծնկներով, իրենց գահերի

[96] *C. R. Morey*, Notes on East Christian Miniatures..., էջ 8։

առաջ ու, փոխանակ նստելու, հազիվ հըպվում են դրանց։ Այս խիստ ճակատային կեցվածքի պատճառով ֆիգուրները բացարձակապես մեկուսացած են միմյանցից, ոչ մի հորինվածք չկա։ Քրիստոսի կողքին կանգնած երկու սրբերը, նրա հետ ոչ մի առնչություն չունեն, մինչդեռ Ռաբուլայի Ավետարանի նույնանման մի մանրանկարում առաքյալները պատկերված են թեթևակիորեն շրջված դեպի Քրիստոսը, որով խումբը դառնում է միասնական։ Նույնիսկ Իսահակի զոհաբերության տեսարանում և՛ Աբրահամը, և՛ Իսահակը կանգնած են բացարձակապես ուղիղ, և թեև Աբրահամի դեմքը որոշակիորեն գծագրված է, այնուամենայնիվ գլխի ուրվագիծը ցույց է տալիս, որ այն շրջված չի եղել դեպի մանրանկարի վերին ձախ անկյունում գտնվող Աստուծո Աջը։

Եթե քննության առնենք դեմքերի ու ձեռքերի գծագրությունը, ապա այստեղ ևս կտեսնենք նշանակալի տարբերություններ։ Էջմիածնի մանրանկարներում աչքերն ավելի խոշոր են և դիմագծերն առավել որոշակիորեն ընդգծված, քան Ռաբուլայի Ավետարանում։ Էջմիածնի Ավետարանում ձեռքերը լավ չեն գծագրված, մատները ներկայացված են նուրբ, լարանման զուգահեռ գծերով, որոնց ծայրերը հաճախ հեռու են միմյանցից։ Նրանցից երկուսը, որոնք ծալված են օրհնելու դիրքով, երկու անհեթեթորեն կարճ՝ հորիզոնական գծեր են, որոնք խաչաձև հատում են մյուս մատները։ Ռաբուլայի Ավետարանում յուրաքանչյուր մատ նկարված է անջատ և այն դեպքում, երբ նրանք ծալված են, բնական է նրանց և՛ չափը, և՛ դիրքը։

Էջմիածնի մանրանկարների ոճավորված և ճակատային դիրքով պատկերված ֆիգուրները համեմատվել են Եգիպտոսում գտնվող Bawit-ի և Saqqara-ի մատուռի պատերին նկարված սրբերի հետ[97]։ Մեր ձեռագրում, սակայն, համամասնությունները ավելի երկարավուն են, գիծն ավելի նուրբ է, իսկ ոճը, ընդհանուր առմամբ, առավել շքեղ, թեև նվազ խիստ, քան ղպտական նկարներինը։ Նմանությունները, որոնք անժխտելի են, հնարավոր կլիներ թերևս բացատրել մի ընդհանուր ակունքի գոյությամբ։ Դրանք այն նմանություններ են, որոնք կարող էին ի հայտ գալ երկու այնպիսի տարբեր վայրերում, որտեղ հելլենիստական նախօրինակները փոփոխվել են, ընդ որում, շարժումը փոխարինվել է ճակատային ուղիղ կեցվածքով, իսկ մարմնի ձևի պատկերումը՝ հարթ ֆիգուրով։ Ոճական այնպիսի նմանություններ, որոնք ավելի մոտ են, քան ղըպտական նկարներինը, կարելի է գտնել հենց Հայաստանում։ IX և X դարերի մանրանըկարների գերիշխող ոճը Էջմիածնի մանրանըկարների ճակատային կեցվածքն ու ֆիգուրների հարթ պատկերումն է, մասնակի շեղումներով[98]։ Պահպանված ձեռագրերի նմուշները կատարված են ոչ հմտությամբ, և ոճը բնորոշող տարրերը, մանավանդ ոճավորումը, շատ են չափազանցված։ Ե՛վ ոճով, և՛ որակով այս մանրանկարներին հարազատ ստեղծագործություններ գտնելու համար պետք է դիմենք Աղթամարի եկեղեցու հարթաքանդակներին[99] ու նկարներին[100]։ Այստեղ, սրբերի ու ավետարանիչների ֆիգուրներում մենք տեսնում ենք նույն ճակատային ուղիղ կեցվածքները, հանդերձանքի միևնույն՝ ընդունված ձևին համապատասխանող մշակումը։ Այստեղ նշմարելի է նույնիսկ Էջմիածնի մանրանկարներին բնորոշ տիպական մի մանրամասի զուգահեռը, այն է՝ շենքի ձախ ճակատին պատկերված սրբերը, որոնք թվում է թե մի ձեռքում ունեն գիրք, բայց այդ գրքերը սովորականի նման գտնվում են բարձրացրած բազկի վրա։ Բացի այդ, եկեղեցու ներքնամասը զարդարող նկարների ոճն արտահայտում է ֆիգուրների նույնպիսի մշակում, ինչպիսին տեսնում ենք Էջմիածնի մանրանկարներում։

Այսպիսով, VI դարի սիրիական նմուշներից տարբերվում են Էջմիածնի Ավետարանի մանրանկարների ոչ թե սոսկ պատ-

---

97 Նույն տեղում, էջ 8։

98 Մլքե թագուհու Ավետարանի մանրանկարներն իրենց իմպրեսիոնիստական ոճով, X դարի հայկական ստեղծագործությունների թվում ներկայացնում են իրբև բացառություն։

99 Տե՛ս վերևում, ծնթ. № 95։

100 W. Bachmann, նշվ. աշխ., տախտակ 32։ J. Strzygowski, նշվ. աշխ., էջ 298—299, նկ. 337։

կերագրությունն ու թեմանների ընտրությունը, այլև ոճը: Նշված այս նմանությունները ամենից շատ համեմատելի են IX և X դարերի հայկական նկարների հետ: Կատարված վերլուծությունները ցույց տվեցին, որ հայկական մյուս մանրանկարները ոչ թե էջմիածնի Ավետարանի մանրանկարներից կատարված ընդօրինակություններ են, այլ տարբեր նախօրինակների հիման վրա հորինված ստեղծագործություններ: Այս բոլորը վկայում են այն, որ էջմիածնի Ավետարանի մանրանկարները ոչ թե արտասովոր նմուշներ են, այլ ընդհակառակը, լիովին համապատասխանում են Հայաստանի նկարչական այն ժամանակաշրջանի ժառանգությանը, երբ գրվել է ձեռագրի տեքստը:

* * *

Ստրժիգովսկին ժխտում է նշված մանրանկարների X դարին պատկանելը, ինչպես նաև նրանց հայկական ծագումը՝ երկու պատճառով.

ա) X դարում, Հայաստանում, չկար որևէ մեկը, որն ի վիճակի լիներ այդպիսի գեղեցիկ մանրանկարներ հորինել: Վենետիկի ս. Ղազարի Մխիթարյան Միաբանության Մատենադարանում պահվող ձեռագրի մանրանկարներից երևում է, որ այդ գործը, նշված ժամանակաշրջանում, հայերի մոտ խղճուկ վիճակում էր գտնվում[101]:

բ) X դարում հայ նկարիչներ չեն եղել և նկարները կա՛մ բերվել են արտասահմանից, կա՛մ կատարվել օտար նկարիչների ձեռքով:

Ի պատասխան առաջին կետի, բավական է սոսկ անդրադառնալ Մլքե թագուհու Ավետարանի գեղեցիկ մանրանկարներին և Աղթամարի քանդակներին ու որմնանկարներին, որոնք 1891 թ. դեռևս հայտնի չէին: Բացի այդ, Մլքե թագուհու Ավետարանի մանրանկարների արտատպությունների ծանոթանալուց հետո միայն Ստրժիգովսկին, 1911 թ. գրում էր, թե էջմիածնի Ավետարանի մանրանկարները, մի գուցե, X դարի հայկական ընդօրինակություններ լինեն[102]: Երկրորդ կետը հարկավոր է քննել ավելի ուշադիր: Ստրժիգովսկին իր ապացույցները քաղում է տարբեր թվականների պատկանող աղբյուրներից, որոնց մի մասը վերաբերում է վրացական ձեռագրերին: Մենք կսահմանափակվենք միայն վկայություններով, որոնք վերաբերում են Հայաստանին:

Առաջին փաստարկը վերցված է պատկերամարտների դեմ ուղղված մի գրվածքից: Մեզ հետաքրքրող հատվածը հետևյալն է. «Այդ ամենեցուն յայտնի է թէ սուտ խօսիք, քանզի ի Հայս պատկերս ոք չգիտէր առնել միայն ցայժմ բայց ի հոռոմոց բերէին»...: Այս տեքստի հեղինակն է Վրթանես Քերթողը, որը վախճանվել է VII դարասկզբին: Ստրժիգովսկին ժխտում է նրա հեղինակային իրավունքը և պնդում, որ թուղթն ուղղված լինելով նրանց դեմ, ովքեր ընդդիմանում էին սուրբ իրերի պատկերմանը, պետք է գրված լինի պատկերամարտական հակամարտությունների ժամանակ, հետևապես չի կարող գրված լինել ավելի վաղ, քան VIII դարի կեսերը[103]:

Մեզ հասել են նշված ստեղծագործությունը բովանդակող մի քանի ձեռագրեր: Նրանցից մեկը գտնվում է էջմիածնում՝ ձեռ. № 102, մյուսը՝ Վիեննայի Մխիթարյան Միաբանության Մատենադարանում[104], իսկ երեքը՝ Վենետիկի ս. Ղազարի Մխիթարյան Միաբանության Մատենադարանում, ընդ որում, բոլոր ձեռագրերում Վրթանես Քերթողը հիշվում է իբրև հեղինակ: Քանի որ Վենետիկի Մատենադարանի ձեռագրերը հրատարակված են[105], ուստի հնարավորություն ու-

---

եթե 902 թ. ձեռագրի մանրանկարների շարքը ավելի հին սիրիական, կամ միջին-ասիական նախօրինակից կատարված ընդօրինակություն է, ապա էջմիածնի Ավետարանի սկզբի թերթերի մանրանկարները կարելի է վերագրել 989 թ.: Ինչ վերաբերում է այս թանկարժեք ձեռագրի փղոսկրյա կազմին ու վերջին թերթերի մանրանկարներին, ապա դրանք ներկա ուսումնասիրությունից դուրս են մնում:

101 *J. Strzygowski*, Das Etsçh.-Ev., էջ 75—77:

102 Նույնի՝ Ein zweites Etsch.-Ev., էջ 350.

103 *J. Strzygowski*, Das Etsch.-Ev., էջ 77—78:

104 Հ. Տաշեան, Ցուցակ հայերէն ձեռագրաց Մատենադարանին Մխիթարեանց ի Վիեննա, Վիեննա, ձեռ. № 44, էջ 206—207:

105 Գարեգին Սաճակյան, Յաղագս բարեխօսութեան սրբոց..., Վենետիկ, ս. Ղազար, 1852, էջ 325—342:

նենք Թուղթն ամբողջությամբ քննել, համոզվելու համար, թե արդյոք բովանդակությունն, իսկապես, չի համապատասխանում Վրթանես Քերթողի ապրած ժամանակաշրջանին։

Սուրբ իրերի ցուցադրման շուրջ ծավալվող պատկերամարտական փորձերն ու վեճերը չեն սահմանափակվում VIII—IX դարերով, որը պատկերամարտական հակամարտությունների ժամանակաշրջանն էր Բյուզանդական կայսրության մեջ։ Դեռ դրանից առաջ, կայսրության արևելյան գավառներում պատկերամարտական տրամադրությունները առաջ էին բերում խռովություններ։ «VI դարում, Անտիոքում տեղի է ունենում լուրջ ապստամբություն՝ ուղղված նկարների պաշտամունքի դեմ։ Եդեսիայում խռովարար զինվորները քարեր էին շպրտում Քրիստոսի հրաշագործ նկարին։ Մեզ հայտնի են նաև նկարների դեմ ուղղված հարձակումների ու մի շարք սրբապատկերների ոչնչացման դեպքեր՝ կատարված VII դարում»[106]։ Մյուս կողմից, հույն եկեղեցական մատենագիրները պաշտպանում էին կռապաշտների ու հրեաների կողմից քննադատվող նկարների պաշտամունքը. այդպիսի մի քանի աշխատություններ են պահպանվել[107]։ Հայաստանում նույնպես, մինչև VIII դարի կեսերն այդ հարցն արծարծվել էր բազմաթիվ անգամներ։ Նկարների պաշտպանությունը կապված էր այն պայքարի հետ, որ հայ եկեղեցին մղում էր պավլիկյան աղանդավորական շարժման ուսմունքի դեմ, որն, ինչպես հայտնի է, դեմ էր սրբությունները որևէ կերպ նկարելուն[108]։ Այս աղանդի դեմ ուղղված գրություններից ամենահռչակավորը Հովհան Օձնեցի կաթողիկոսի Թուղթն է (+728)[109]։ Հեղինակն այստեղ բացահայտ կերպով արտահայտվում է ի նպաստ նկարների պաշտպանությանն ու այն հարգանքին, որ պիտի ցուցաբերել դրանց նկատմամբ։ Բայց դրանից առաջ արդեն, VI դարի վերջերին կամ VII դարի սկզբին, հայ եկեղեցին պարտավորված էր նկարները պաշտպանել պավլիկյանների հարձակումներից։ VII դարի հեղինակ Մովսես Կաղանկատվացու «Պատմութիւն Աղվանից» աշխատության մեջ[110] գտնվում է Հովհան Մայրագոմեցու մի նամակը՝ ուղղված Դավիթ եպիսկոպոսին[111], որը վերաբերում է նկարներին։ Նա թռուցիկ կերպով հիշատակում է վաղ ժամանակների սովորությունը և մանրամասն շարադրում ժամանակակից իրադարձությունները։ Նա պատմում է, որ այն ժամանակ, երբ Մովսեսը Դվինում կաթողիկոս էր և այն բանից հետո, երբ Կարինում (Էրզրում) Հովհաննեսը օծվեց կաթողիկոս[112], երեք քահանաներ՝ Հեսուն, Թադեոսն ու Գրիգորը հեռանում են Դվինից և սկսում ժողովրդին քարոզել ու ստիպել, որ եկեղեցիներում նկարված պատկերները ոչնչացնեն։ Լսելով այդ մասին, Մովսես կաթողիկոսը պահանջում է վերադառնալ Դվին, բայց նրանք չեն հնազանդվում, ուստի, կաթողիկոսի մոտ գտնվող վարդապետները մի նամակ են գրում, ասելով. «մի ոք իշխեսցէ խոտել զնկարս, որ յեկեղեցիս է»[113]։

Այս իրադարձությունները տեղի էին ունենում Վրթանես Քերթողի ժամանակա-

106 *A. A. Vasiliev*, History of the Byzantine Empire, „University of Wisconsin Studies in the Social Sciences and History"-ում, Madison, 1928—1929, I, էջ 311։

107 *H. Zotenberg*, Notice sur le texte et sur les versions orientbles du livre de Barlaam et Joasaph, „Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale"-ում, 1887, XXVIII, էջ 33—34։

108 *K. Ter-Mkrttschian*, Die Paulikianer im Byzantinischen Kaisergeschichte und verwandte ketzerische Erscheinungen in Armenien, Leipzig, 1893.

109 Հովհան Օձնեցի, Ընդդէմ Պաւղիկեանց, տե՛ս Մատենագրութիւնք, Վենետիկ, ս. Ղազար, 1834։

110 Մովսես Կաղանկատվացի, Պատմութիւն Աղվանից, Փարիզ, 1860, III, գլուխ 46։ Հեղինակը պատմությունը հասցնում է մինչև 683—5 թվականները։ Անանուն մի գրողի կողմից այն շարունակվել է մինչև X դարը։ Ըստ Գ. Զարպհանալյանի՝ Պատմություն Հայերեն դպրությանց, Վենետիկ, 1965, էջ 340—341, 46-րդ գլուխն առանձին գործ է, որ ներմուծվել է կամ հեղինակի, և կամ Պատմությունը շարունակողի կողմից։

111 Հեղինակը ճանաչված դեմք է VII դարի առաջին կեսի եկեղեցական պատմության մեջ։

112 Հովհաննեսն օծվել է կաթողիկոս 590 կամ 591 թ., իսկ Մովսեսը վախճանվել է 604 թ., հետևապես, այստեղ նկարագրվող դեպքերը տեղի են ունեցել 590—604 թվականներին։

113 Մովսես Կաղանկատվացի, նշվ. աշխ., էջ 403—404։

շրջանում։ Կրթված ու իր ունակություններով ճանաչում գտած այդ անձնավորությունը[114] եկեղեցում բարձր դիրք էր գրավում։ Նրան ուղարկել էին Կոստանդնուպոլիս որպես նվիրակ, հայ եկեղեցու տեսակետն այնտեղ գումարվող եկեղեցական ժողովում պաշտպանելու համար[115]։ Մովսեսի կաթողիկոսության վերջին տարիներին նա եղել է կաթողիկոսի օգնականը, իսկ նրա վախճանվելուց հետո ընտրվել է կաթողիկոսական աթոռի տեղապահ՝ պաշտոն, որը վարել է 604—607 թթ.[116]։ Նրա գրությունները ցույց են տալիս, որ նա մասնակցել է իր ժամանակի բոլոր կարևոր իրադարձություններին[117]։

Քննության առարկա Թղթում հեղինակը խոսում է Հայաստանի այն թագավորների ու հոգևորականների մասին, որոնք դեմ չեն եղել սուրբ իրերը նկարելուն, և ավելացնում է. «Ոչ ոք ի նոցանէ վասն պատկերաց և նկարուց եկեղեցւոյ բանս ինչ ոք արար. բայց միայն պիղծն մոլին Թադէոս և Եսայի և ընկերք նոցա որ և զյոլովս ընդ իւրեանս ի յետս կացուցին որպէս և զձեզդ»[118]։ Հեղինակը կարծես խոսքն ուղղում է Թադևոսի և Եսայիի անմիջական հետևորդներին։ Պետք է ուշադրություն դարձնել նշված անունների, և վերևում հիշված պատկերամարտների առաջնորդների անունների նմանությանը[119]։

Այսպիսով, պատմական վկայությունները մեզ իրավունք են տալիս հավատալու, որ Թուղթը գրվել է VI դարի վերջերին, կամ VII դարի սկզբներին և հեղինակն իրավամբ կարող էր լինել Վրթանես Քերթողը։ Այն նախադասությունը, որտեղ նշվում է, որ մինչ այդ նկարները բերվում էին Բյուզանդական կայսրությունից, ակնարկում է VII դարին նախորդող ժամանակաշրջանը և չի կարող որևէ չափով ներգործություն ունենալ X դարի վերջերի, այսինքն՝ մեզ հետաքրքրող ձեռագրի գրության ժամանակի վրա։

Ստրժիգովսկու մեջ բերած երկրորդ փաստարկը մի պարբերություն է, որ վերցված է Սյունյաց նահանգի եպիսկոպոս Ստեփաննոս Օրբելյանի «Պատմութիւն նահանգին Սիսական» աշխատությունից։ Հեղինակը նկարագրելով 930 թ. Տաթևի վանքի կառուցումը, նշում է, որ «Յակոբ ետ ածել նկարիչս և զաւախս որ է պատկերագործ ի հեռաւոր աշխարհէ ֆռանգ ազգաւ. և զլուսաճեմ յարկս աստուածաբնակ տաճարին բազում և անհուն ծախիւն ետ նկարել զբովանդակն ի վերուստ մինչև ի վայր»...։ Ստրժիգովսկին ասում է, որ այն ժամանակ, երբ այդ պատմիչը գրում էր իր աշխատությունը, այսինքն՝ 1300 թ., հույները կոչվում էին ֆրանկներ։ Աշխատության մեջ հիշատակված նկարիչների հույն լինելը երևում է նաև զաւախս բառից, որը ζωγράφος բառի աղավաղումն է[120]։

Սակայն հայ հեղինակները հույներին ու

---

114 Գ. Զարպհանալյան, Հայկական հին դպրություն, Վենետիկ, 1897, էջ 465—468։

115 Մաղաքիա Օրմանյան, «Ազգապատում», Կ. Պոլիս, 1912, X սյուն. 580։

116 Նույն տեղում, սյուն. 593—594։

117 «Գիրք Թղթոց», Թիֆլիս, 1901, էջ 112, 130—131, 135—139, 141—145, 196—211։

118 J. Strzygowski, Նշվ. աշխ., էջ 77—78։ Գ. Սահակյան, Նշվ. աշխ., էջ 339։

119 Նշված տողերն արդեն գրված էին, երբ ինձ պատահեց Վրթանես Քերթողի գրություններին վերաբերող մի ուսումնասիրություն, որը վրիպել էր իմ ուշադրությունից՝ Ն. Ակինյան, Վրթանես վարդապետ Քերթող և յուր երկասիրությունները, «Հանդէս ամսօրեայ», 1910, էջ 8—11, 37—46 և այլն։ Հեղինակը ժխտում է Ստրժիգովսկու առաջ քաշած փաստարկները պատկերամարտների դեմ ուղղված ստեղծագործության թվականի վերաբերյալ, և վճռականապես պաշտպանում Վրթանեսի հեղինակային իրավունքը։ Նա ցույց է տալիս այդ ստեղծագործության և վերևում նշված «Պատմութիւն Աղվանից» գրքում հիշատակված դեպքերի սերտ առնչությունը և ինքն էլ, իր հերթին, պաշտպանում այն տեսակետը, որ Վրթանեսի ստեղծագործության մեջ հիշատակված «Թադէոս և Եսայի» անուններով հանդես եկող պատկերամարտները ժամանակակիցներ են։ Հեղինակի կարծիքով նշված երկը ոչ թե ճառ է, այլ նամակ. «Վրթանես գրած է զայն իբրև նամակ, ինչպես գրության ձևեն իսկ կերևա, Մովսես կաթողիկոսի օրով՝ կաթողիկոսարանի բաժանումէն (591) ետքը և 604-էն առաջ. աստ բացահայտ վկա է Հովհաննես Մայրագոմեցի վերոհիշյալ տողերու մեջ...» Գրեցին [գիտունք ժամանակին] նամակ, թէ մի ոք իշխեսցէ խոտել զնկարս, որ յեկեղեցիս են»։ Հեղինակը նաև ավելացնում է, որ Հովհան Օձնեցու ստեղծագործության մեջ նշմարելի են տողեր՝ Վրթանեսի նշված Թղթից։

120 J. Strzygowski, Նշվ. աշխ., էջ 86։

ֆրանկներին երբեք չեն շփոթել միմյանց հետ։ Ընդօրինակության ժամանակ թույլ տրված մի սխալի պատճառով «Հռոմ» բառը կարող էր փոխարինվել «հույն» բառի համար գործածվող տերմինով, կամ ընդհակառակը, որովհետև առաջինը հայերենում արտահայտված է Հռոմ ձևով, իսկ երկրորդը՝ Հոռոմ: Ո տառի հավելումը կամ զանցառումը, սակայն, շատ հեշտությամբ կարող էր նկատվել, և այստեղ չի կարող թյուրիմացություն լինել, քանի որ մեկը քաղաքի անուն է, իսկ մյուսը՝ ազգի։ Դեռ ավելին. Ստ. Օրբելյանի աշխատությունը վկայում է, որ հեղինակը հույներին երբեք ֆրանկ չի համարել։ Նա պատմում է, որ 1211 թ. Սյունյաց նահանգի եպիսկոպոսներից մեկը գնում է Երուսաղեմ, որտեղ գտնում է ս. Ստեփաննոսի մի մասունքը «և առնու ի Փռանգէն, զի յայնժամ փռանգք տիրէին սուրբ քաղաքին։ Յորոյ վերայ գրեալ կայր փռանգ և Հոռոմ և ասորի գրով եթէ սրբոյն Ստեփաննոսի է Նախավկային»[121]։ Սարժիգովսկու մեջ բերած պարբերությունը հասել է մեզ ոչ ճիշտ ձևով։ Այն փաստը, որ հեղինակն անհրաժեշտ է համարում բացատրել զաւռախ բառի նշանակությունը, իր հերթին ցույց է տալիս, որ դա սովորաբար գործածվող կոչում չի եղել։ Բացի դրանից. այդ բառն ուրիշ տեղ չի օգտագործված։

Ընդհակառակը, նշված պատմիչի ստեղծագործություններում կան վկայություններ այն մասին, որ X դարում հայ նկարիչներ եղել են։ Վերոնշյալ աշխատությունից տեղեկանում ենք, որ 936 թ., Սյունյաց իշխաններից մեկի կինը կառուցել է տալիս մի եկեղեցի ու մի վանք և վանահայր նշանակում Սարգսին, իսկ նրան օգնական՝ «զԵղիշա երէց և նկարիչ»[122]։ Եկեղեցու կառուցումն ավարտելուց հետո այն նկարազարդվում է։ Ցավոք չգիտենք, այդ նկարներն արդյո՞ք Եղիշեի վրձնին են պատկանում թե ոչ, սակայն այն փաստը, որ նա հիշում է իբրև նկարիչ՝ ինքնին ուշագրավ է։

Առավել կարևոր նշանակություն ունի մի այլ պարբերություն, որը բացահայտ կերպով վկայում է այն մասին, որ IX դարի վերջին, Սյունյաց նահանգում գոյություն է ունեցել նկարչական մի դպրոց։

Սյունյաց գավառում՝ Տաթևում 895 թ. կառուցվել է ս. Պողոս-Պետրոս եկեղեցին։ Վերջինս հռչակ էր ձեռք բերել իր գեղեցիկ շինությամբ, զարգացած հոգևորականների իր ունեցած բազմությամբ «և վարժարանն վարդապետական կրթությամբն, նա և արհեստաւորք նկարչացն և գրողաց անհամեմատք»[123]։

Այսպիսով, պատմական փաստը ոչ միայն հաստատում է Էջմիածնի Ավետարանի սկզբի թերթերի մանրանկարների հորինումը X դարի հայ նկարիչներին վերագրելու տեսակետը, այլև զարդանկարի, պատկերագրության և ոճի վերլուծության հիման վրա մեր կատարած հետևությունները։ Այն հիմնավորում է, որ Սյունիքը երկար ժամանակ հանդիսացել է նկարչական մի կենտրոն, և, հետևապես, շատ տրամաբանական կլիներ, որ 989 թ., այսինքն այն ժամանակ, երբ ընդօրինակվել է քննության առարկա ձեռագիրը, այնտեղ գտնվեր իր գործին բավական հմուտ մի նկարիչ, որն ի վիճակի լիներ նկարազարդելու ձեռագրի առաջին չորս թերթերը։ Եթե մեր եզրակացությունները անհարիր են բյուզանդագիտության խոշոր ներկայացուցիչներից մեկի եզրահանգումներին, ապա դա հիմնականում հետևանք է այն բանի, որ նրա կատարած ուսումնասիրության տպագրությունից հետո ի հայտ են եկել նոր նյութեր, որոնք հնարավորություն են ընձեռել խնդրի քննությունը մոտենալ այլ տեսանկյունից։

Մենք վստահ ենք, որ Սարժիգովսկին, որի լույս ընծայած աշխատություններն այնքան մեծ դեր են խաղացել հայ արվեստի կարևորությունն ու ինքնատիպությունը բացահայտելու գործում, մեզ ևս թույլ կտա մանրանկարների այս խումբը հայկական ստեղծագործություն համարելու։

---

121 Ստեփաննոս Օրբելեան, *Պատմութիւն նահանգին Սիսական, Փարիզ, 1859, II, էջ 88—89։ M. Brosset*, Histoire de la Siounie, St. Petersburg, 1864, էջ 150։

122 *Նույն տեղում, I, էջ 306—307։*

123 *Նույն տեղում, X, էջ 271։*

VII ԴԱՐԻ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ԷՋՄԻԱԾՆԻ ԱՎԵՏԱՐԱՆԻ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՆԵՐԸ

Վերջին երեսուն տարիներին կատարված աշխատանքները, հուշարձանների և գրական սկզբնաղբյուրների առավել ուշադիր ուսումնասիրությունը ապացուցել են, որ դեռևս շատ վաղ ժամանակներում հայկական եկեղեցիները զարդարված են եղել կրոնական թեմաներ պատկերող խճանկարներով ու որմնանկարներով։ Հնագույն շրջանի այս զարդանկարներից, դժբախտաբար, քիչ նմուշներ են պահպանվել[1]*, որոնք չնայած մեզ հասել են իբրև բեկորներ, այնուամենայնիվ, հին Հայաստանի նկարչական արվեստի գոյության մասին վկայող կարևոր փաստ են։ Հիշատակության են արժանի VII դ. պատկանող երկու եկեղեցիների ավագ խորանի հորինվածքները, որոնց համար ներշնչման աղբյուր են հանդիսացել Եղեկիեցի ու Եսայիի տեսիլները։*

Լմբատի փոքրիկ եկեղեցու ավագ խորանի կոնքում գահին բազմած Քրիստոսի շուրջ կա մի մեծ լուսապսակ, որը եզերված է սպիտակ, կանաչ, կապույտ և կարմիր երիզներով։ Նկարից պահպանվել է Քրիստոսի գլխի ու կրծքի մի մասը, մասամբ տեսանելի է մեջքից ներքևը, ինչպես նաև աթոռի հենակները և թանկարժեք քարերով զարդարված աթոռակը։ Լուսապսակի երկու կողմերից երևում են բոցերով շրջապատված զույգ անիվներ, քառագլուխ էակ (տետրամորֆ), որի թևերը ծածկված են աչքերով, դարձյալ զույգ անիվներ և վեցթևանի մի սերովբե[2]*։ Պատին և ավագ խորանի կողքերին նկարված են երկու սուրբ հեծյալներ։*

Թալինի կաթողիկե եկեղեցու ավագ խորանում կարելի է տեսնել Լմբատի նշված տեսիլը հիշեցնող մի նկարի հետքերը, որտեղ շրջանակը ներկայացնում է զույգ երիզով։ Ներքին երիզը զարդարված է սրբերի կիսանդրիներ ներկայացնող մեդալիոններով, բացառությամբ կենտրոնականի, որտեղ խաչ է պատկերված։ Արտաքին երիզը, որն ավելի նեղ է, զարդարված է բուսական մոտիվներով։ Ավելի ցածր՝ կիսաբոլորակի պատի վրա երևում են կանգնած սրբեր։ Մեդալիոններով ներկայացող սրբերի նկարները պատկանում են վաղ քրիստոնեական արվեստում տարածում գտած զարդանկարային մոտիվների թվին։ Դրանք հանդիպում են արքեպիսկոպոսական պալատի մատուռում և Saint Vital*-ում, Ռավեննայում՝* Parenzo *-ի կաթողիկե եկեղեցում և Կիպրոսում՝* Panagia Canacaria *-ի եկեղեցում*[3]*։*

---

[1] *Л. А. Дурново,* Краткая история древнеармянской живописи, Ереван, 1957, стр. 7—13.

[2] *Նույն տեղում, տախտակ 1։* *J. Strzygowski,* Die Baukunst der Armenier und Europa, *հատ.* II, Wien, 1918, *էջ 498—99, նկ. 530.*

[3] *F. W. Deichmann,* Frühchristliche Bauten und Mozaiken von Ravenna, Baden-Baden, 1958 *տախտակ* 220—245, 311, 334—339. *M. van Berchem et E. Clouzet,* Mosaïques chrétiennes du IVe, du Xe siècle, Genève, 1924, *նկ.* 221. *G. Galassi,* „Musaici di Cipro e musaici di Ravenna", Felix Ravenna, 66, 1954, *էջ 5—33։ A. H. S. Megaw,* „The mosaics of Panaya Kanakaria in Cyprus", Atti dello VIII Congresso internazionale di Studi Bizantini, Palermo, 1951. Studi bizantini e neollenici VIII. 2, 1953, *էջ 199—200, տախտակ* XLVI: *Մեդալիոնների մեջ պատկերվող սրբեր քանդակված են Պտղնիի եկեղեցու պատուհաններից մեկի շուրջը. տե՛ս S. Der Nersessian,* Armenia and the Byzan-

Սակայն Թալինում գտնվող հորինվածքին առավել նման է Սինայի սուրբ Կատարինե վանքի ավագ խորանը զարդարող խճանկարի շրջանակազարդը, որովհետև այդտեղ ևս մեդալիոնները զբաղեցնում են կամարի կոր մասը, այնուհետև շարունակվում են կոնքի տակ՝ կիսաբոլորակի շրջագծի վրա, իսկ կենտրոնական մեդալիոնում պատկերված է մի խաչ[4]։

Ւմբատի և Թալինի այս նկարները ժամանակակից են նշված եկեղեցիների կառուցմանը (VII դար)։ Զարդանկարումը սերտորեն առնչվում է VI և VII դդ. եկեղեցիների ճակատներին քանդակված մոտիվների հետ։ Ինչ վերաբերում է մարդկանց ֆիգուրներին, ապա ոճը նույնպես հիշեցնում է տվյալ ժամանակաշրջանի քանդակների ոճը։ Բացի այդ, արաբական տիրապետության տվյալ ժամանակաշրջանը (VIII—IX դդ.) բացառվում է, քանի որ կրոնական նկարները այդ դարերում արգելված էին։ Կարելի է մի կողմ թողնել նաև հաջորդ՝ Բագրատունյաց թագավորության շրջանը, որովհետև աստվածահայտնությունը (théophanie)՝ Հին կտակարանի տեսիլը, այդ ժամանակ եկեղեցիներում այլևս չէր պատկերվում։

Այս թեման, ինչպես հայտնի է, վաղ քրիստոնեական արվեստի սիրված թեմաներից է[5]։ Hosios David-ի, որը գտնվում է Սալոնիկում, Բաուտի, Լատմոսի և Դավիթ Գարեջայի վրացական եկեղեցու[6] արդեն հայտնի նմուշներին պիտի ավելացնել նաև Հայաստանում գտնվողները։ Բայց, ի տարբերություն հունական խճանկարի, որմնանկարի և ղպտական նկարների, որտեղ Քրիստոսի կենտրոնական մոտիվի համար ներշնչման աղբյուր է եղել Հայտնությունը, հայկական որմնանկարները բավարարվում են բացառապես Հին կտակարանի տեքստերով և պատկերում են սոսկ այն քառագլուխ էակներն ու անիվները, որոնք հիշատակված են Եզեկիելի մոտ (Ա, 5—21) և այն սերովբեները, որոնց մասին խոսում է Եսային (Զ, 2)։

VII դարի այս նկարների քննությունը մեզ թույլ է տալիս վերանայել 989 թ. ընդօրինակված էջմիածնի Ավետարանի (Երևան, Մատենադարան, ձեռ. 2374) վերջում կցված երկու թերթերի մանրանկարների թվականի հարցը։ Այդ մանրանկարներում պատկերված են Զաքարիայի ավետումը, Աստվածածնի ավետումը, մոգերի երկրպագությունը և Մկրտությունը։ Ստրժիգովսկին, որն առաջինն ուսումնասիրեց ձեռագիրը, նշված մանրանկարները համարում էր VI դ. սիրիական գործ, առաջնորդվելով այն մտայնությամբ, թե հիշյալ ժամանակաշրջանում հայկական նկարչություն գոյություն չի ունեցել[7]։ Թեև հետագայում ապացուցվեց նման ենթադրության ոչ ճիշտ լինելը, այնուամենայնիվ, բոլորի կողմից ընդունված է եղել այն կարծիքը, թե խնդրո առարկա մանրանկարները սիրիական են, որովհետև կատարված արտատպությունների վատ որակը հնարավորություն չէր տալիս ոճական ուսումնասիրություն կատարել։ Այդ է պատճառը, որ մենք նույնպես աշխատող ենք արել դրանք, ձեռագրին ժամանակակից՝ սկզբնական մանրանկարներին նվիրված մեր ուսումնասիրու-

---

tine Empire, Cambridge, Mass., 1945, տախտակ X. 1.

[4] *G. Sotiriou*, Τὸ μωσαϊκὸν τῆς Μεταμορφώσεως τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς τοῦ Σινᾶ", Atti dello VIII Congresso intern. di Studi Bizantini, էջ 246—252, տախտակ LXXIV, LXXIX—LXXXVI.

[5] *A. Grabar*, Martyrium, Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique, Paris, 1946, հատ. II, էջ 198—202, 207—234 և այլուր։

[6] *A. Grabar*, Martyrium, տախտակ XL, LIV,-LV. *J. Clédat*, Le monastère et la nécropole de Baouît. Mémoires publiés par les membres de l'Institut français d'Archéologie orientale du Caire, հատ. XII, 1904, տախտակ XL, XCI. Նույնը՝ „Nouvelles recherches à Baouît", Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres 1904, էջ 517—26, նկ. 1—3։ *Th. Wiegand*, Der Latmos (Milet, Ergebnisse des Ausgrabungen und Untersuchungen seit dem Jahre 1899, հատ. III, մաս I, Berlin, 1913), նկ. 122 և տախտակ I. Կ. *Я. Амиранашвили*, История грузинской монументальной живописи, Тбилиси, 1957, տախտակ 17—23։

[7] *J. Strzygowski*, Das Etschmiadzin-Evangeliar, Beiträge zur Geschichte der armenischen, ravennatischen und syro-ägyptischen Kunșt. Byzantinische Denkmäler, I, Wien, 1891.

թյան մեջ[8]։ Հետագայում, սակայն, հնարավորություն ունենալով ուսումնասիրել խնդրո առարկա ձեռագիրը և եկեղեցիների նկարները, հանգեցինք այն եզրակացության, որ նշված այդ երկու թերթերի մանրանկարները կատարված են հայ նկարիչների ձեռքով՝ VI դ. վերջին, կամ ավելի հավանական է. VII դ. սկզբին[9]։

Եթե Զաքարիայի ավետման կամ Աստվածածնի ավետման տեսարանների հրեշտակին համեմատենք Լմբատի քառագլուխ էակի մարդկային դեմքի հետ, կտեսնենք, որ երկուսի նկարներում էլ նույն երկարավուն ձվաձև դեմքն է և նույն ձևով են նկարված նաև դիմագծերը՝ նշաձև աչքեր, ուղիղ քիթ, փոքրիկ բերան։ Եկեղեցապետական կեցվածք ունեցող մարդիկ, որոնք հագած են զուգահեռ երիզներ կազմող ծալքերով ըզգեստներ, սերտորեն առնչվում են այն սրբերի հետ, որոնք պատկերված են Թալինի ավագ խորանի ներքևի մասում և նույն հատկանշական գծերը (ֆակտուրան) երևում են նաև Լմբատում՝ գահին բազմած Քրիստոսի նկարում։ Ընդհակառակը, եթե էջմիածնի մանրանկարները բաղդատենք սիրիական ձեռագրերի մանրանկարների հետ, ինչպես, Ռաբուլայի Ավետարանը, Փարիզի Ազգ. Մատենադարանի Ավետարանն ու Աստվածաշունչը, կամ Դիարբեքիրի Ավետարանի պատառիկը, կնկատենք ոճական նշանակալի տարբերություններ[10]։ Հնագույն շրջանի ավանդույթը ավելի լավ է պահպանված սիրիական ձեռագրերում։ Այստեղ մարդկանց շարժումները համարձակ են և նույնիսկ աշխույժ։ Հանդերձները, որոնք ավելի դյուրաթեք են, հաճախ գծագրված են կուպիտ գըծերով և ընդգծում են մարմինը։ Նույնիսկ այն մանրանկարներում, որտեղ ոճավորումն առավել ցայտուն է արտահայտված, ինչպես Ռաբուլայի ձեռագրի ավետարանիչների նըկարները կամ լուսանցքներում արված նըկարները, որոնց մի մասում (երկու Ավետումները և Մկրտությունը) հանդես են գալիս էջմիածնի Ավետարանի հորինվածքներում ներկայացող պատկերագրական նույն տիպերը[11], ոճական նմանություններն այնքան ակներև չեն, ինչպես նշված մանրանկարների՝ հայկական եկեղեցիների նկարների հետ ունեցած նմանությունը։

Անտարակույս, անհրաժեշտ է հայերին վերագրել այս բարձրորակ մանրանկարները ու հավաստել, որ դեռ վաղ ժամանակներից նկարազարդման արվեստը Հայաստանում ունեցել է հանճարեղ մշակում։ Նշված մանրանկարների հետաքրքրությունը, սակայն, դուրս է գալիս տեղական կամ ազգային շրջանակներից, որովհետև նրանք վկայում են Ավետարանի նկարազարդման մի այնպիսի տիպի մասին, որից այլ նմուշ չի պահպանվել։

Պատկերների շարքն սկսվում է Զաքարիայի ավետումով՝ տաճարում, որի սյուներն ու ոսկյա կամարը զարդարված են թանկարժեք քարերով։ Զաքարիան հագած է քահանայապետերին հատուկ շքեղ զգեստ, ինչպես նկարագրված է Աստվածաշնչում (Ելք, ԻԸ, 4—39)՝ խույրը, վակասը, որ միացած է եփոդներով «ի վերայ երկոցունց կողմանց», բոժոժներով եզերված պատմուճանը՝ մի մանրամասն, որը հազվադեպ է պատահում։ Վաղ միջնադարյան սեղծագործություններում այս տեսարանը պատմողական նկարաշարի մասն էր կազմում։ Այն տեսնում ենք Ռաբուլայի Ավետարանում, Քեմբրիջի Ս. Օգոստինոսի Ավետարանում, Եգիպտոսի Deir Abou Hennis-ի նկարներում[12] և, հա-

[8] *S. Der Nersessian*, „The Date of the Initial Miniatures of the Etchmiadzin Gospel", The Art Bulletin, XV, 1933, էջ 327—360։

[9] *L. A. Durnovo*; Miniatures arméniennes Paris, 1960, էջ 34—41, որտեղ նա տալիս է այս չորս մանրանկարների արտատպությունները, դրանք մերձեցնում նաև Լմբատի ու Արուճի որմնանկարներին և ավելացնում, որ գույների երանգավորումով ու թանձրությամբ նրանք հիշեցնում են V և VI դդ. ժամանակաշրջանի սրբապատկերները։

[10] *C. Cecchelli, I. Furlani et M. Salmi*, The Rabula Gospels, olten et Lausanne, 1959, Paris, syr. 33 ձեռագրի համար տե՛ս նշված հրատարակության էջ 29, տախտակ 10 և 16, իսկ Դիարբեքիրի պատառիկի համար՝ տախտակ 18։ *H. Omont*, „Peintures de l' Ancien Testament dans un manuscrit syriaque du VII ou du VIIIe siècle", Monuments Piot, XVII, 1909, էջ 85—98, տախտակ V—IX.

[11] Ռաբուլայի Ավետարան, թերթ 3բ, 4բ, 9բ, 10։

[12] Ռաբուլայի Ավետարան, թերթ 3բ։ F. Wor-

վանաբար, պատկերված է եղել նաև Peruštica-ի կարմիր եկեղեցում[13]։ Պետք է նշել, սակայն, որ տերունական մի շարք նկարներ բովանդակող գործերում նշված տեսարանը բնավ չի հանդիպում։

Էջմիածնի Ավետարանում Զաքարիայի ավետումը փաստորեն կրկնում է Աստվածածնի ավետման տեսարանը, որը նկարված է թերթի հաջորդ երեսին, նույնանման հորինվածքով։ Մարդկանց միևնույն համախմբումը, ճարտարապետական միևնույն շրջանակը, միայն թե՝ հակառակ կողմից, ընդ որում Աստվածածնի տունը նույնպիսի շքեղ բնակարան է, ինչպիսին է այն տաճարը, որտեղ պատարագում էր Զաքարիան։ Երկու նկարների այս առնչությունը մեզ օգնում է ավելի ճիշտ հասկանալու առաջինի իմաստը։ Վերջինս ընտրել են ոչ թե նրա համար, որ այն պատկերում է Քրիստոսի ծննդին նախորդած ավետարանական նկարաշարի առաջին դրվագներից մեկը, այլ նրա համար, որ ունի աստվածահայտնության բնույթ, այն է՝ հրեշտակի զարմանահրաշ երևումը, ինչպես նաև Քրիստոսի մարդեղության հետ նրա ունեցած կապի պատճառով, որովհետև, ոչ միայն հրեշտակն է ավետում նրա ծնունդը («եղիցի մեծ առաջի Տեառն»), այլև Զաքարիան է գուշակում, որ իր որդին կքայլի՝ «առաջի երեսաց Տեառն պատրաստել զճանապարհս նորա» (Ղուկ. Ա, 15, 76)։

Արդ, եթե մեր հիշատակած վաղ շրջանի օրինակները՝ Ռաբուլան, Քեմբրիջի Ավետարանը, Deir Abou Hennis-ը պատկերում են պատմական դեպքը, ապա ուրիշ հուշարձաններ ցույց են տալիս Զաքարիայի և Հովհաննես Մկրտչի կատարած դերը՝ իբրև Փրկության մարգարեներ և նրանց պատկերները միացնում Քրիստոսի մարդեղության թեմային։ Ամենավաղ օրինակը գտնըվում է աղեքսանդրյան հուշակավոր ժամանակագրության մեջ։ Զաքարիայի մարգարեության վերջում զետեղված մի մանրանըկար մեկ հորինվածքում միացնում է հրեշտակի ավետումն ու նրա պատգամի իրագործումը՝ մանուկ Հովհաննեսը պատկերված է իր հոր գրկում[14]։ Պապիրուսի այդ միևնույն պատառիկի մյուս երեսին նկարված մի երկրորդ մանրանկար, որը պատկերում է Մարիամին, Եղիսաբեթի՝ նրան ուղղած խոսքերից հետո, նույնպես ներկայանում է իբրև տեքստի մեկնաբանություն։ Այն տալիս է Եղիսաբեթի հետևյալ խոսքերի բացատրությունը՝ «Եւ ուստի՞ է ինձ այս, զի եկեսցէ մայր Տեառն իմոյ առ իս» (Ղուկ. Ա, 43), ցույց տալով Մարիամի գրկում գտնվող Հիսուսին[15]։ Այս երկու հորինվածքները, որոնք նկարված են մի թերթի երկու երեսներին, ինչպիսիք Էջմիածնի Ավետարանի մանրանկարներն են, տարբեր ձևով արտահայտում են գաղափարների նույն զուգորդումը։

Bobbio-ի սրվակներից մեկը, որտեղ Աստվածածինը պատկերված է կանգնած՝ Հովհաննես Մկրտչի և Զաքարիայի միջև, գաղափարների զուգորդման մի այլ նմուշ է։ Ինչպես նկատել է Ա. Գրաբարը՝ «այն խումբը, որոնց հետ պատկերված է աստղի տակ գտնվող աղոթող Աստվածածինը, իսկ երկնքից աստղի վրա իշխում է իր փառքով ներկայացող Քրիստոսը, այլաբանորեն արտահայտում է Քրիստոսի մարդեղության խորհուրդը։ Ս. Հովհաննեսի խոսքերը («Ահաւասիկ Գառն Աստուծոյ»), որոնք գրված են նրա ձեռքում գտնվող հմայագրի վրա, հաստատում են այդ, միաժամանակ հավաստելով, որ Փրկությունը լինում է շնորհիվ Բանի մարդեղությանը»[16]։ Եվ վերջապես,

mald, The Miniatures in the Gospels of St. Augustine, Cambridge, 1954, տախտակ II և VIII. *W. de Bock*, Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Egypte chrétienne, St. Pétersbourg, 1901, տախտակ XXXIII. Զաքարիայի ավետումը պատկերված է եղել նաև կարոլինգյան ձեռագրերում։ *W. Koehler*, „An Illustrated Evangelistary of the Ada School and its Model", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XV, 1952, էջ 48—65։

13 *A. Frolow*, „L'église rouge de Peruštica", The Bulletin of the Byzantine Institute, I, 1946, էջ 34—35, տախտակ XII.

14 *A. Bauer et J. Strzygowski*, „Eine Alexandrinische Weltchronik". Denkschriften der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien. Phil.-hist. Klasse, հատ. LI, Wien, 1905, տախտակ VII, recto D—E.

15 Նույն տեղում, տախտակ VII, verso D—E.

16 *A. Grabar*, Les ampoules de Terre Sainte, Paris, 1958, էջ 60—61 և տախտակ LIII.

Պարենցոյի կաթողիկե եկեղեցու ավագ խորանի միջին գոտում Զաքարիան և Հովհաննես Մկրտիչը կանգնած են Ավետման տեսարանի հրեշտակի երկու կողմերում՝ Աստվածածնի Ավետման և Այցելության տեսարանների միջև, մի խմբավորում, որը բացարձակ կերպով արտահայտում է նույն միտքը[17]:

Էջմիածնի Ավետարանում Զաքարիայի ավետումը ներկայացված է պատմական տեսանկյունից և Աստվածածնի ավետման տեսարանի զուգորդման շնորհիվ է, որ կարողանում ենք ըմբռնել նկարի բովանդակած խոր միտքը: Բացի այդ, չնայած պատկերագրական տարբերություններին, մեր վկայակոչած օրինակների հետ նրա ունեցած նմանությունը խոսում է ի նպաստ այն ենթադրության, թե Զաքարիայի ավետումն ընտրել են Քրիստոսի մարդեղության թեմայի հետ նրա ունեցած առնչության պատճառով:

Երրորդ տեսարանը՝ Մոգերի երկրպագությունը, զետեղված է նախորդներից առավել շքեղ շրջանակի մեջ: Աստվածածինը, որ նստած է թանկագին քարերով զարդարված քնարաձև հենակով ոսկեհուռ գահի վրա, ունի կապույտ, ձվաձև մի մեդալիոն, իսկ վերջինիս վրա երևում է մանուկ Հիսուսի պատկերը: Կողքերին կանգնած են մի հրեշտակ և երեք մոգեր՝ հագնված պարսիկ իշխանների նման, նվերները դրած ոսկյա բաժակների մեջ: Այս համաչափ խմբավորումը տեսնում ենք նաև հին շրջանի երկու փղոսկրերի վրա, որոնցից մեկը գտնվում է Մանչեստրի Ջոն Ռայլենդս գրադարանում, իսկ մյուսը՝ Բրիտանական թանգարանում[18]: Հայկական մանրանկարը այդ հորինվածքներից տարբերվում է նրանով, որ վահանի վրա առկա է կարևոր մի մանրամասն՝ Մանկան պատկերը: Մորիկ կայսեր և նրա անմիջական հաջորդների կնիքները համարվում են պատկերագրական այլ ձևի առաջին թվակիր նմուշները: Այն տեսնում ենք նաև Բաուտում, Սակարայում, Սանտ Մարիա Անտիքում, Ազգային մատենադարանի սիրիական Աստվածաշնչում և Սինայի մի սրբապատկերի վրա[19]: Այս պատկերները համեմատելով Վասիլ դեսպանի ռազմական նկարների հետ, որտեղ պատկերված է հաղթություն ու նրա ծնկին՝ հիշյալ ատիճանավորի նկարը ներկայացնող մի վահան, Ա. Գրաբարը բացահայտել է քրիստոնեական պատկերագրության հաղթական բնույթը: Դա վեհապետի սրբազան պատկերն է և մատուցվում է իր հավատարիմներին որպես պաշտամունք[20]: Մյուս օրինակներից և ոչ մեկում, սակայն, այս գաղափարն այնպես ցայտուն և հստակ չի արտացոլված, որքան Էջմիածնի Ավետարանում, որտեղ Տեր Աստծուն պաշտելու եկող մոգերի աստվածահայտնությամբ հռչակվում է Քրիստոսի աստվածային էությունը:

Խորքն զբաղեցնող կառույցը, որի կենտրոնական որմնախորշը զարդարված է խեցիով, իսկ կողքի սյունաշարերը վերին հարկում ամրացված են վարագույրներով, ոճավորված ձևով վերարտադրում է մի այնպիսի զարդանկար, որը նման է Սալոնիկի սուրբ Գևորգի խճանկարների զարդանկարին[21]: Նըկատի ունենալով մեր մանրանկարի կոթողային տեսքը, հարց է ծագում, թե արդյո՞ք նրա նախագաղափար օրինակը եղել է ավագ խորանի համար նախատեսված մի հորինվածք: Չկամենալով պնդել, այնուամենայ-

---

17 *Van Berchem et Clouzot*, նշվ. աշխ., նկ. 221, 226—229: Տե՛ս նաև Լոնդոնի կարոլինգյան փղոսկրը, որը վաղ միջնադարի մի նմուշ է և որտեղ Զաքարիան ու Հովհաննես Մկրտիչը կանգնած են գահին նստած և Մանուկը գրկին Աստվածածնի կողքերին: *M. L. Longhurst*, Catalogue of Carvings in Ivory (Victoria and Albert Museum), London, 1927, տախտակ XLI.

18 *W. F Volbach*, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters, Mainz, 1952, նկ. 127 և 133.

19 *A. Grabar*, L'Iconoclasme byzantin. Dossier archéologique, Paris, 1957, էջ 34—35, նկ. 52—53, 56. *A. Grabar*, Martyrium, էջ 176—177, 326—28. *G. et M. Sotiriou*, Icônes du Mont Sinaï, Athènes, 1956, տախտակ 28.

20 *A. Grabar*, L 'Iconoclasme էջ 34—35. Նույնի Martyrium, էջ 227—230.

21 *W. F. Volbach*, Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West-und Oström, Munich, 1958, տախտակ 125.

նիվ, պետք է նշել, որ 836 թ. արևելքի պատրիարքների՝ Թեոփիլոս կայսեր ուղղած նամակում, որտեղ համառոտակի նկարագրված է Բեթղեհեմի տաճարում գտնվող Մոգերի երկրպագության խճանկարը, հիշատակված են միայն մոգերը[22], մինչդեռ պաղեստինյան սրվակների վրա մոգերի հետ միասին ներկայացված են նաև հովիվները:

Վերջին մանրանկարը՝ Մկրտությունը, բազմաթիվ առումներով ամենաուշագրավն է: Հիսուսն այստեղ երևում է մանկան տեսքով, շեշտելով, որ մկրտությունը մի նոր կյանքի ծնունդ է: Աստուծո ձեռքը, լույսի ճառագայթները, որոնք իջնում են Հիսուսի վրա երկնքից և աղավնու բերանից, ավելի են ընդգծում նշված տեսարանի աստվածահայտնության բնույթը: Բացի այդ, նույն գծի վրա տեղադրված Աստուծո ձեռքը, աղավնին և Հիսուսը ներկայացնում են երրորդության պատկերը: Նկարի շրջանակի զարդանկարն է, սակայն, որ հորինվածքը դարձնում է եզակի մի նմուշ: Ավետարանիչներին ներկայացնող չորս մեդալիոններ զբաղեցնում են անկյունները: Ուղղահայաց և հորիզոնական երիզների վրա կրկնված է հետևյալը. պատկերված է մի թռչուն՝ կանգնած սկիհի ձև ունեցող ոսկյա մի անոթի մեջ, որը դրված է թանկագին քարերով զարդարված ոսկյա մի ափսեի վրա: Վիզը ծռած, կտուցը կրծքին հենած թռչունի դիրքը նույնն է, ինչ որ հավալուսինը, որը պատառում է կուրծքը և իր սեփական արյունը հեղում ձագերի վրա, որպեսզի վերակենդանացնի նրանց: Արդ, ըստ «Բարոյախոս»-ի, հավալուսը Քրիստոսի պատկերն է, որովհետև խաչված Հիսուսի կողից ջուր ու արյուն ցայտեց: Ջուրը՝ մկրտությունն է, իսկ արյունը՝ այն գինին, որ Հիսուսն օրհնեց ասելով. «Արբէք ի դմնէ ամենեքին. Զի այդ է արիւն իմ» (Մատթ. Ի Զ—28)[23]: Հետևապես, շրջանակի մեջ նկարված անոթն ու ամանը ներկայացնում են հաղորդության սկիհն ու դիսկոսը, իսկ հավալուսը խորհրդանշում է միաժամանակ Քրիստոսի մկրտությունն ու չարչարանքները: Մկրտության և չարչարանքների առնչության մասին նշել են նաև եկեղեցու հայրերը, որոնք բացատրում են, թե՝ «մկրտությունը ոչ թե սոսկ մեղքերի թողություն է և Աստուծո որդեգիրը դառնալու շնորհ, այլ նաև չարչարանքների նախատիպը»[24]:

Մենք ոչ մի հնարավորություն չունենք պարզելու, թե արդյո՞ք այն ձեռագիրը, որին պատկանել են էջմիածնի Ավետարանին կցված երկու թերթերը, բովանդակել է ավելի մեծ թվով նկարներ: Այն կարևոր հարցը, որը սակայն, չի կարող այստեղ քննարկվել, ձեռագրի վերջում գտնվող հիշյալ մանրանկարների և 989 թ. ձեռագրի սկզբում տեղ գտած նկարների գաղափարական բովանդակության հարաբերակցության հարցն է: Թեմաների ընտրությունը ենթադրել է տալիս, որ առկա է եղել նաև խորհրդանշական պատկերներ ներկայացնելու դիտավորություն: Աղոթող Աստվածածինը՝ Մանկան հետ բազմած գահին, ներկայացնում է Քրիստոսի մարդեղությունը, իսկ Իսահակի զոհաբերությունը, որը չարչարանքների նախատիպն է, միաժամանակ հանդիսանում է աստվածային բարեխոսության թեմա, հրեշտակի աստվածահայտնությունը՝ Աբրահամին[25]: Սակայն, ինչպիսին էլ որ եղած լինի

---

[22] *L. Duchesne*, „Lettre des patriarches Christophore d'Alexandrie, Job d'Antioche et Basile de Jérusalem à Théophile en 836". Roma e l'Oriente. V, 1912, էջ 283—84: Այս համեմատությունները արդեն կատարված են եղել Այնալովի կողմից, սկսած 1900 թ.: Տե՛ս նրա գրքի անգլերեն թարգմանությունը՝ The Hellenistic Origins of Byzantine Art (The Rutgers Byzantine Series), New Brunswick, 1961, էջ 104—107: Տե՛ս նաև *A. Grabar*, „The Virgin in a Mandorla of Light". Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert M. Friend. Princeton, 1955, էջ 309.

[23] *F. Sbordone*, Physiologus, Milan, 1936, էջ 19: *F. J. Carmody*, Physiologus latinus, Paris, 1939, էջ 17: Հայերեն թարգմանությունը, հավանաբար, հասնում է մինչև V դ.:

[24] *J. Daniélou*, Bible et Liturgie, Paris, 1951, էջ 61 և 63: *Migne*, P. G. XXXIII, 1081B, 1082B—1084B. Երեխաների մկրտությանը և մկրտության աստվածաշնչական ուսմունքին նվիրված իր հետազոտության մեջ (Neuchatel Paris, 1948, էջ 15—17), O. Կուլմանը բացատրում է, որ Հիսուսի բերանում «մկրտվել» նշանակում է մեռնել և Հորդանանում Հիսուսի մկրտությունը ազդարարում է նրա մահն ու հարությունը:

[25] *S. Der Nersessian*, նշվ. աշխ., էջ 352, նկ.

սկզբնական նկարազարդման ամբողջական շարքը, ակնհայտ է, որ պահպանված չորս տեսարանները կատարված են տարբեր ձևով ու աստիճաններով, ունենալով խոր իմաստ, որտեղ պատմական դեպքի պատկերմանը զումարվում է այլաբանական նշանակությունը: Դեռ ավելին. այդ չորս տեսարանները էլ խմբված են աստվածահայտնության թեմայի շուրջը: Այս կրկնակի նկարագրի շնորհիվ է, որ նշված մանրանկարները ձեռք են բերում առանձին հետաքրքրություն և դասվում են նկարազարդ ավետարանների առանձին խմբում: Մինչև այժմ մեզ հայտնի նշանավոր ավետարաններում, ինչպես Ռուսանոյի և Սինոպի ձեռագրերում, գերիշխում է պատմողական նկարագիրը, հակառակ այն բանի, որ յուրաքանչյուր տեսարանում առկա են այնպիսի հորինվածքներ, ինչպիսին է, Առաքյալների հաղորդությունը, նաև յուրահատուկ պատկերագրություն ունեցող այլ տեսարաններ՝ բարի Սամարացու Առակը, կամ նկանակների բազմապատկման դրվագը: Պետք է ասել, որ Ռուսանոյի Ավետարանում տեղ գտած պատկերների ընտրությունը եկեղեցական հատուկ մի արարողության հետ կապելու փորձերը համոզիչ արդյունքի չեն հասել: Մարգարեների հմայագրերի տեքստերի միջոցով կատարված աստվածաբանական նյութի ցուցադրումը արժեքավորվում է նրանով, որ ներկայացնում է Հին կտակարանում կանխագուշակված ու ծանուցված Քրիստոսի կյանքը, և աստվածահայտնության թեմաներն առաջ քաշելու որևէ ձգտում չի նկատվում ո՛չ տեքստերի, ո՛չ էլ դրվագների ընտրության մեջ: Այս նույն դիտողությունները վերաբերում են նաև Ռաբուլայի Ավետարանին, մասնավորապես այն մանրանկարներին, որոնք գտնվում են խորանների լուսանցքներում: Նրանք տառացիորեն հետևում են ավետարանական տեքստին, և ոչ մի կապ չկա նրանց ու մարգարեների նկարների միջև:

Վաղ միջնադարի քրիստոնեական կառույցներում գերիշխում էր զարդանկարման երկու եղանակ. մեկը՝ ուսուցողական բնույթի, որտեղ պատկերը փոխարինում էր գրավոր խոսքին, իսկ մյուսը՝ խորհրդանշական (սիմվոլիկ), որտեղ պատկերվում էին «սրբեր ու այն դեպքերը, երբ Աստված հայտնվում էր մարդկանց»[26]: Էջմիածնի չորս մանրանկարները թույլ են տալիս նշմարել Ավետարանը խորհրդանշական ձևով նկարազարդելու միտում, մի ուղղություն, որը կապված է եկեղեցիների ու վկայարանների զարդանկարման երկրորդ եղանակի հետ: Այստեղ էլ, ինչպես և այդ կառույցներում, ջանացել են բացահայտ կերպով ներկայացնել աստվածահայտնության տեսարանները:

Ներկա համառոտ նկարագրության մեջ չենք կարող ծանրանալ այս մանրանկարների նախագաղափար օրինակի հարցի վրա: Այն, հավանաբար, բերվել է Պաղեստինից, որի հետ, նշված ժամանակաշրջանում, հայերը սերտ հարաբերությունների մեջ են եղել և դա այն երկիրն էր, որտեղ մշակվել է վկայարանների պատկերագրական նկարաշարը, աստվածահայտնության թեմաները ներկայացնելով իբրև կենտրոնական թեմա: VII դ. հայկական եկեղեցիների ավագ խորաններում աստվածահայտնության տեսիլների հաճախակի պատկերմամբ[27] կարող է բացատրվել այն նախապատվությունը, որ

26 և 29: *F. Macler*, L'Evangile arménien. Edition phototypique du manuscrit n 229 de la Bibliothèque d'Etchmiadzin. Paris, 1920, թերթ 7բ—8:

26 *A. Grabar*, Martyrium, էջ 334:

27 Հիշված երկու օրինակներից բացի (Լմբատ, Թալին), լուսապսակով ներկայացող Քրիստոսի նկարի մի բեկոր պահպանվել է Գոշի եկեղեցու ավագ խորանում (Дурново, նշվ. աշխ., էջ 11): Թալիշի եկեղեցում (Արուճ) ավագ խորանն զբաղեցնում է Քրիստոսը, որ կանգնած է և ձեռքին ունի հմայագիր: Նկարից մնացել է լոկ մարմնի ներքևի մասը, իսկ ձախ կողմում՝ հագուստի ծայրը և մի ոտք, որը թերևս պատկանած լինի մի հրեշտակի: Բեմի հյուսիսային պատի վրա երևում են վեց առաքյալներ: Լ. Ա. Դուռնովոն գտնում է, որ այս հորինվածքը պատկերում է Համբարձումը (նշվ. աշխ., էջ 12) և այն համեմատում Ռաբուլայի Ավետարանի հետ: Բայց եթե Քրիստոսի կողքին կանգնած ֆիգուրը հրեշտակ է, այդ դեպքում մենք կունենանք Դավիթ Գարեջայի եկեղեցու ավագ խորանի հորինվածքը հիշեցնող մի տեսարան, թեև այնտեղ Քրիստոսը ոչ թե կանգնած է, այլ նստած (տե՛ս Ч. Л. Амиранашвили, նշվ. աշխ., տախտակ 17—23:

տրվում է Ավետարանի նկարազարդման՝ գաղափարական միևնույն ուղղության պատկանող տիպին: Կանգ չենք առնում նաև մանրանկարների՝ կոթողային արվեստի հետ ունեցած գեղարվեստական առնչության հարցի վրա՝ ավագ խորանի կոնքին հիանալիորեն պատշաճող՝ Մոգերի երկրպագության տեսարանի կապակցությամբ: Ավելացնենք միայն, որ երկու Ավետարանները՝ Զաքարիայինն ու Աստվածածնինը համանման են և նախատեսված են եղել դեմ-դիմաց ներկայացվելու համար, կամ ձեռագրի երկու հանդիպակաց էջերում, և կամ ավագ խորանի երկու կողմերում, փոքր-ինչ նման Ավետման և Այցելության տեսարանների պատկերմանը: Մկրտության նկարի շրջանակի զարդանկարը կարելի է նմանեցնել կոթողային ստեղծագործություններին ոչ թե իրենց խորհրդանշական բովանդակությամբ, այլ սոսկ ձևով: Կիպրոսում, Կիտիի եկեղեցու վերջերս հայտնաբերված ավագ խորանի խճանկարի շրջանակը զարդարված է անոթներով ու թռչուններով կամ բադերով[28]: Նըշված այս համեմատությունները, սակայն, հնարավոր է ավելի հանգամանորեն ուսումնասիրել: Մեր ուշադրությունն առաջին հերթին հրավիրել ենք այն մանրանկարների վրա, որոնք պատկանում են վաղ քրիստոնեական արվեստի կարևոր ստեղծագործությունների թվին և որոնցում առկա է Ավետարանի նկարազարդման մի այնպիսի եղանակ, որից այլ նմուշներ մեզ չեն հասել:

---

[28] *A. H. S. Megaw*, „Early Byzantine Monuments in Cyprus in the Light of Recent Discoveries", Akten des XI Internationalen Byzantin-Kongresses, München, 1958 (Munich, 1960), *էջ 350*, *տախտակ* XLII, 2.

ԳՐԻԳՈՐ ԼՈՒՍԱՎՈՐՉԻ ԴԻՄԱՆԿԱՐՆԵՐԸ ԲՅՈՒԶԱՆԴԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Պատկերամարտի ճգնաժամի ավարտից հետո, երբ ձեռնարկվեց Կոստանդնուպոլսի սբ. Սոֆիայի տաճարի նկարազարդումը ֆիգուրային խճանկարներով, նրա երկու գմբեթների ներքին մասում պատկերվեցին մի շարք եպիսկոպոսների դիմանկարներ։ Այսպես, հյուսիսային գմբեթում սրբերից տեղ էին գրավել Աթանասը, Կյուրեղը, Իգնատ Թեոդորոսը, Հովհաննես Ոսկեբերանը, Գրիգոր Թոմատուրգը, հայրապետներ՝ Մեթոդին և Իգնատ Կրտսերը։ Իգնատ Թեոդորոսի, Հովհաննես Ոսկեբերանի և Իգնատ Կրտսերի դիմանկարները գտնվել են Ամերիկայի Բյուզանդագիտության ինստիտուտի ջանքերով։ Նույն ինստիտուտին հաջողվել է վերականգնել նաև Աթանասի դիմանկարի առանձին մասերը։ Այս գմբեթի մնացած, ինչպես նաև հարավային գմբեթի բոլոր դիմանկարները, 1847—49 թթ. վերանորոգման աշխատանքների հետևանքով իսպառ անհետացել են և նրանց մասին մենք գաղափար ենք կազմում միայն Ֆոսատիի նկարների Սալցենբերգի հրատարակության միջոցով[1]։ Հարավային գմբեթում եղել են սբ. Անթիմոս Նիկոմեդիացու, սբ. Բարսեղի, սբ. Գրիգոր Նազիանզացու, սբ. Դիոնիսիոս Արեոպագացու, սբ. Նիկողոսի և սբ. Գրիգոր Լուսավորչի դիմանկարները։ Վերջինիս տակ եղած հին հունարեն մակագրության աղավաղված պատճենն ասում է. ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΑΡΜΝΙΑΣ ԳՐԻԳՈՐԻՈՍ ՀԱՅ, որը մյուս համանման մակագրությունների հիման վրա կարելի է վերականգնել՝ ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΤΗΣ (կամ Ο ΤΗΣ) ΜΕΓΑΛΗΣ ΑΡΜΕΝΙΑΣ ԳՐԻԳՈՐԻՈՍ ՊԱՏՐԻԱՐՔ ՀԱՅՈՑ[2]։ Գրիգորը մյուս եպիսկոպոսների նման վարդապետական ըղգեստով է, դեմքով կանգնած դեպի նայողը, մի ձեռքով բռնել է Ավետարանը, իսկ մյուսով օրհնում է։

Այս դիմանկարների ոճը շատ նման է Գրիգոր Նազիանզացու քարոզների ձեռագրում արված եպիսկոպոսների դիմանկարներին, մի աշխատանք, որը արված էր Վասիլ I և կայսրուհի Եվդոկիայի պահանջով՝ 880—883 թվականներին։ Մինչդեռ հայտնի է, որ սբ. Սոֆիայի գմբեթների խճանկարները ստեղծվել են Վասիլի թագավորության վերջում։ Սրանով պարզվում են այն պատճառները, որոնք առիթ էին տվել Հայաստանի ազգային սրբին դնելու ուղղափառ եկեղեցու հայրերի և IX դարի երկու հայրապետների կողքին, որոնց անուններն արձանագրվում էին հունական տոնացույցում։

Ըստ երևույթին V դարի վերջում, կամ VI դարի սկզբին Կոստանդնուպոլսում կար մի եկեղեցի, որտեղ հայկական գաղութը հոգեհանգիստ էր մատուցում իր ազգային առաքյալի շիրմին, որի մասունքները, երբ կայսրության մայրաքաղաք էր հասցրել Զենոն արքան։ Բայց Գրիգոր Լուսավորչի Վարքը, որի կենսագիրը Ագաթանգեղոսն էր, Հայաստանից դուրս քիչ էր հայտնի։ 714 թ. արաբների եպիսկոպոս Գևորգը դժվարացավ

[1] *W. Salzenberg*, Altchristiche Baudenkmäler von Constantinopel vom V. bis XII. Jahrhundert, Berlin, 1854. *Cyril Mango*, Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul, Washington, 1962.

[2] *C. Mango*, op. cit. p. 50.

պատասխանել Գրիգոր Լուսավորչի կյանքին վերաբերող մի քանի հարցերի, որ մի ճըգնավոր հղել էր նրան։ Սակայն VIII դարում թարգմանվելով հունարեն՝ Ագաթանգեղոսի գիրքը իր տեղը գրավեց Հայսմավուրքներում՝ սեպտեմբերի 30-ի օրվա դիմաց։ IX դարում արդեն բոլոր կրթված մարդիկ գիտեին այդ տեքստը, որովհետև հայրապետ Նիկեփորը (806—815) բերում է մի հատված այն աղոթքից, որ ս. Գրիգորն արտասանել էր իր նահատակությունից առաջ։ Այս աղոթքից մի նախադասության մենք հանդիպում ենք Բութանիայի Մեդիկիոն վանքի վանահայր Նիկետասի պատկերապաշտության ծաղկաքաղում։ Չպետք է մոռանալ այն փաստը, որ այդ վանահայրը մահացել է 824 թվականին[3]։ Անկասկած նույն IX դարում էր, որ Ագաթանգեղոսի գրքի հունարեն թարգմանության համառոտ բովանդակությունը տեղ գտավ Վարք-սրբոցների մեջ, որովհետև մենք դրան հանդիպում ենք Պատմոսի Վարք-սրբոցի 266-ում, որն այժմ ավելի շատ վերագրվում է IX, քան թե X դարին[4]։ Մեզ հայտնի չէ, թե երբ է սբ. Գրիգորի պաշտամունքը հիմնվել Կոստանդնուպոլսում։ Ըստ Սիրմոնտի Վարք-սրբոցի, նրա տոնը նշվել է սուրբ Թեոդոսիոսի եկեղեցում, որը գտնվում էր Էրենի Տետրափիլի մոտ։ XII դարի մի ուրիշ Վարք-սրբոցում (Փարիզ gr 1594) նշվում է, որ այդ տոնը տոնվում էր սուրբ Ավերցիուս վանքում, հայրապետական պալատում, որտեղ սուրբ Գրիգորը ընդունվում էր որպես եկեղեցական պետ[5]։

Որքան էլ Գրիգոր Լուսավորչի պաշտամունքի հետ կապված այս վկայությունները ուշ շրջանին վերաբերվեն, անառարկելի է, որ IX դարում, երբ կատարվեցին սբ. Սոֆիայի խճանկարները, սբ. Գրիգորի անունը արդեն տեղ էր գրավել հունական տոնացույցում[6]։ Անշուշտ կար մի լուրջ պատճառ, որի հետևանքով նա նախընտրվել էր ավելի մեծ ու հայտնի սրբերից։ Այդ պատճառը ուղղակի բխում է այն լեգենդներից, որոնք Վասիլ I-ին կապում են Արշակունյաց դինաստիայի հետ[7]։ Մի կեղծ ծագումնաբանության մեջ, որը ըստ որոշ մասնագետների հնարել է Փոտ հայրապետը, նշվում է, որ Վասիլը Հայոց մեծ թագավոր Տրդատի ցեղից էր, այն Տրդատի, որը ապրում էր Գրիգորի նահատակության ժամանակ[8]։ Կոստանդին Ծիրանածինը հիշատակում է մի մարգարեություն, որը վերագրվում է Սահակ կաթողիկոսին՝ «նույնպես տոհմիցն Արշակունյաց», ըստ որի «Արշակունիների հետնորդներից մեկը պիտի տիրանա հռոմեական արքայական գավազանին[9]։ Այս հավակնոտ մարգարեության հայկական տարբերակում ասված է, որ «թագավորը կլինի Արշակունյաց տոհմից և հայրապետական գահը կըվերականգնի սուրբ Գրիգորի հետնորդներից մեկը»։ Հարկավոր է հիշատակել նաև մի այլ լեգենդ, որը տարածված է հայկական աղբյուրներում և վերաբերվում է սբ. Գրիգորի, սբ. Հռիփսիմեի և սբ. Գայանեի մասունքներին, որոնք իբր պահվում են Դափնեի պալատի սուրբ Երրորդության եկեղեցում։ Այս մասունքները իբր հայտնաբերվել են

---

3 *Garittle,* Documents, p. 403, № 1.

4 *Дмитриевский,* Описание литургических рукописей, Киев, 1895, I, ст. 10. *F. Dvornik,* The Idea of Apostolicity in Byzantium and the Legend of the Apostle Andrew, Cambridge, Mass. 1958, pp. 255—56. *C. Mango,* op. cit. p. 56, № 131.

5 *H. Delehaye,* Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanae... Propylaeum ad Acta Sanctorum Novembris, Bruxelle, 1902, pp. 89—94. Անտոն Նովգորոդացը, որը 1200 թ. այցելել է Կոստանդնուպոլիս, պատմում է, որ Գրիգորը թաղված է եղել Սոֆիայում։ B. De Khitrovo, Itineraires russes en Orient, Geneve, 1889, p. 96.

6 Նեապոլի վիմագիր օրացույցում Գրիգոր Լուսավորչի մասին հիշատակվում է սեպտեմբերի 30-ին և դեկտեմբերի 2-ին ու 3-ին։ Հմմտ. Peeters. Նշվ. աշխ. Analecta Bollandiana-ում, LX (1942), p. 91—130.

7 *Garabed Der Sahakhian,* Un document Armenien de la genealogie de Basile I-er, dans Byzantinische Zeitschrift, XX (1911), pp. 165—176. *N. Adontz,* L'age et l'origine de Basile I-er, dans Byzantion, 8 (1933), pp. 475—560, et 9 (1934), pp. 223—260, *G. Moravcsik,* Sagen und Legenden über Basileios I, dans Bumbarton Oaks Papers, 15 (1961), pp. 61—126.

8 *Vita Ignatii,* Migne, pg. 105, col 565D.

9 *Theophanes Continuatus,* ed. Bonn. p. 241.

Միքայել III, կայսրուհի Թեոդորիայի և Փոտ հայրապետի ներկայությամբ ու այս լուրն ավելի ուշ Աշոտ թագավորին հայտնել է Վասիլ I-ը[10]:

Թերևս անհետաքրքիր չէ հիշատակել այն ջերմ արտահայտությունները, որով Փոտը խոսում է Գրիգոր Լուսավորչի մասին, Զաքարիա կաթողիկոսին գրած նամակներում[11]: Օրինակ, աստվածաշնչի հունարեն թարգմանության մեջ հիշատակվում են առաքյալներին արժանի մի խումբ հետևորդներ՝ Բարսեղ Կեսարեցին, Գրիգոր Թոմատուրգը, Գրիգոր Աստվածաբանը, Գրիգոր Նյուսացին, Գրիգոր Լուսավորիչը (որը կրթություն է ստացել Կեսարիայում), Հովհաննես Ոսկեբերանը, Եպիփանը, Հուստինիանոսը և այլ իմաստուն եպիսկոպոսներ[12]: Այստեղ հանդիպում ենք համարյա այն բոլոր անուններին, որոնց հետ Գրիգոր Լուսավորիչը պատկերված է սբ. Սոֆիայում: Թող թույլ տրվի մտածել, որ Գրիգոր Լուսավորչի պատկերումը այս խմբում Փոտի ջանքերի արդյունքն է և նրա դիմանկարը արված է՝ հիշեցնելու համար Վասիլի արքայական ծագումը, քանի որ վերջինս իրր թե սերում էր Արշակունյաց այն տոհմից, որին և պատկանում էր Հայաստանի սուրբ առաքյալը:

Հետագայում, իհարկե, մոռացվեցին այն պատճառները, որոնք Գրիգոր Լուսավորչին ներկայացրել էին սուրբ Սոֆիայում: Բյուզանդական շատ ուրիշ հուշարձաններ հետևեցին մայր եկեղեցու այս օրինակին: Շնորհիվ Սիմեոն Մատենագրի Հայսմավուրքի ժողովրդականության, որտեղ սեղմ ձևով վերապատմված էր Ագաթանգեղոսի գիրքը, մեծ ճանաչում գտավ նաև սուրբ Գրիգորի կյանքը: Սալոնիկի Պանագիա քաղկեդոնական եկեղեցում, որը զարդարված է XI դարի որմնանկարներով, Գրիգոր Լուսավորիչը պատկերված է իր երեք անվանակիցների՝ Գրիգոր Նյուսացու, Գրիգոր Թոմատուրգի և Գրիգոր Ագրիգենտացու հետ՝ կենտրոնական աբսիդի վրա՝ Տիրամոր և երկու հրեշտակների տակ[13]: Փոցիսի սբ. Ղուկաս տաճարում, որը նույնպես XI դարի կառույց է, Գրիգորը պատկերված է կեսից, Ինիաս Թեոդորոսի և Կյուրեղ Ալեքսանդրացու հետ, այս անգամ արդեն հյուսիսային կամարներից մեկի վրա[14]: Կոստանդնուպոլսում XIV դարի մի մատուռում, որը կառուցված է ի հիշատակ Միքայել Գլաբա Տարգանիոտի, Թեոդորոս Պամակարիստոս (Ֆետիյ Ջամի) եկեղեցու հարավային կողմում, Գրիգորի դիմանկարը գրավում է հարավ-արևելյան խորանի կամարը: Ինչպես Սալոնիկում, այստեղ էլ նրա հետ են Գրիգոր Թոմատուրգը և Գրիգոր Ագրիգենտացին, որոնք պատկերված են հարավ-արևելյան կամարի վրա: Իսկ Գրիգոր Նյուսացու դիմանկարի առանձին մասերը պահպանվել են հյուսիս-արևելյան կամարի վրա[15]:

Բալկանյան երկրների նկարիչները նույնպես իրենց հերթին մեծ տեղ են հատկացրել Գրիգոր Լուսավորչին: Բուլղարիայում Զեմենի վանքում, որը նկարազարդված է XIV դարում, աբսիդի երկու կողմերում պատկերված են հետևյալ չորս եպիսկոպոսները՝ Գրիգոր Նազիանզացին, Գրիգոր Լուսավորիչը, Աթանաս Ալեքսանդրիացին և Գրիգոր Թոմատուրգը[16]: Ռումինիայում նման օրինակները շատ են: Բալինեշտիում, Արոնեստում, Կուրա Մոտրուլուիում և Հյուրեզում Գրիգոր Լուսավորիչը պատկերված է աբսիդի կիսաշրջանի վրա և մյուս եպիսկոպոսների նման ձեռքում բռնել է մի կիսա-

---

10 *Adontz*, op. cit. pp. 246—47. Peeters, op. cit pp. 120—21.

11 *Ed. Papadopoulos*, Kerameus dans православный ралестинский зборник. pp. 227, 228, 234, 240.

12 *Նույն տեղում, էջ 234, հայերեն տեքստը, էջ 136:*

13 *K., Papadopoulos*, Dte Wandmalereien des XI. Jahrhunderts in der kirche ΤΩΝΧΑΛΚΕΩΝ in Thessaloniki, dans Byzantina Vindobonensia, II, Graz-Köln, 1966, p. 28 et fig. 7 et 23.

14 *E. Diez* et *O. Demus*, Byzantine Mosaics in Greece. Daphni and Hosios Lucas, Cambridge, Mass., 1931, fig. 26, 28. *Շնորհակալություն եմ հայտնում Հունցեկոյին, որը տրամադրեց ինձ այս խճապատկերի չհրապարակված լուսանկարը:*

15 „Dumbarton Oaks Papers", 14 (1960), p. 216, et 17 (1963). p. 367.

16 *A. Grabar*, La peunture religieuse en Bulgarie, Paris, 1928, p. 187.

ոլոր թուղթ, որի վրա մակագրություն կա[17]։ Բալինեշտիում, օրինակ, այդ մակագրությունը մի հատված է խորհրդավոր աղոթքից, որ քահանաները արտասանում են Տրիմագիոնի երգի ժամանակ[18]։ Ըստ եկեղեցական գրականության հեղինակների և հունական եկեղեցու հայրերի շարքում գրաված տեղի, կարելի է հետևցնել, որ Գրիգոր Լուսավորիչը համարվել է նրանց համազոր։

Բնական է նաև, որ Գրիգորի դիմանկարը զարդարել են Վարք-սրբոցներն ու ձևավորված Հայսմավուրքները։ Նա միակ սուրբն էր, որի տոնը նշվում էր սեպտեմբերի 30-ին, սուրբ Հռիփսիմեի և Գայանեի հետ մեկտեղ, քանի որ այս սրբերի նահատակության մասին պատմվում էր Գրիգոր Լուսավորչի Վարքում։ Նման Հայսմավուրքներից ամենահինը Վասիլ Երկրորդի Հայսմավուրքն է։ Քանի որ այդ ձեռագրում տեղ էին գտել միայն բնական մահով մահացած սրբերը, Գրիգոր Լուսավորիչը պատկերված է մի ճոխ, սյունազարդ անդաստակի առջև, մի ձեռքով բռնել է ավետարանը, մյուսով՝ օրհնում է։ Հաջորդ դարում նրա դիմանկարը պատկերվում է ևս երկու Հայսմավուրքներում, սեպտեմբեր ամսվա մեջ։ Դրանցից մեկը Օքսֆորդի գրադարանինն է, որտեղ տվյալ ամսվա բոլոր սրբերը հավաքված են մանրանկարով արված մի էջի վրա, որը ծառայում է իբրև կազմ։ Գրիգորը այստեղ կանգնած օրհնում է և նրա ուղղագիծ դեմքը պատկերված է ներքևի շարքում։ Երկրորդը Վիեննայի Հայսմավուրքն է, որտեղ յուրաքանչյուր սրբի Վարքից առաջ պատկերված է նրա փոքրիկ դիմանկարը։ Գրիգոր Լուսավորչի դիմանկարը նույնպես գտնվում է իր Վարքի սկզբում՝ սեպտեմբերի 30-ի տեղում։ Վատիկանի պատարագային ավետարանի վերջում ամրացված Վարք-սրբոցի մեջ, որը առանձին նկարազարդված է, Գրիգորը պատկերված է գիրքը ձեռքին օրհնելիս։ Նրա դիմանկարին կարելի է հանդիպել նաև Օքսֆորդի XIV դարի մի ձեռագրում, որ իրականում նկարների հավաքածու է։ Այստեղ Քրիստոսի կյանքի կարևոր տեսարաններից հետո պատկերված են տարվա բոլոր սրբերը։ Սեպտեմբերի 30-ին համապատասխանող էջում կա մի եպիսկոպոս՝ երկու կույսերի հետ։ Ոչ մի պատմություն չի հետևում այս նկարին, բայց հաստատ կարելի է պնդել, որ մեր առջև Գրիգոր Լուսավորիչն է՝ սուրբ Հռիփսիմեի և Գայանեի հետ։ Հայտնի են ուրիշ օրինակներ ևս, որտեղ Գրիգորը պատկերված է այս երկու կույսերի հետ։ Օրինակ, Վասիլ II-ի Հայսմավուրքում Գրիգորի կյանքից հետո առանձին ծանոթություն կա կույսերի մասին։ Պատկերված է նաև նրանց նահատակության տեսարանը։ Դահիճը գլխատում է կույսերից մեկին, իսկ մյուսը կանգնած է աջ կողմում՝ ձեռքերը մեջքին կապած։ Վատիկանի պատարագային ավետարանի նկարիչը սեպտեմբերի 30-ի թերթում նույնպես պատկերել է երկու կույսերին։ Էջի մի կողմում Գրիգորի դիմանկարն է, իսկ մյուսում՝ երկու կույսերը՝ միանձնուհու զգեստով, ձեռքերին մի փոքրիկ խաչ՝ իրենց նահատակության խորհրդանիշը։

Հիշատակված օրինակներում Գրիգոր Լուսավորիչը պատկերված է եպիսկոպոսներին բնորոշ հատուկ ձևով՝ ավետարանը ձեռքին օրհնելիս։ Այս առումով զարմանալի է Բրիտանական թանգարանում պահվող XI դարի խիստ գեղեցիկ Հայսմավուրքը։ Այստեղ Գրիգորը պատկերված է լեռների մեջ։ Մի փոքր դեպի աջ հակված, նա ձեռքերով ցանկանում է փակել դեմքը, մինչդեռ նրա ետևում դահիճը արդեն մերկացրել է սուրը։ Այս տեսարանը չի համապատասխանում ոչ մատենագրության բնագրին, ոչ էլ նրա մյուս տարբերակներին, որովհետև Գրիգորը մահացել է միայնության մեջ, աշխարհիկ կյանքից քաշված, իբրև ճգնավոր։ Ըստ երևույթին նկարչին շփոթության մեջ է գցել Գրիգորի Վարքի վերնագիրը, որտեղ նա անվանված է բազմաչարչար։ Բայց նա բազմաչարչար է ոչ թե իր մահվան, այլ այն տառապանքների պատճառով, որ նա

---

[17] *I. D. Stefanescu*, L,evolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie, Paris, 1928, p. 98. Id. L'evolution de la peinture.... Nouvelles recherches, Paris, 1929, pp. 14, 48—49. Id., La peinture religieuse en Valachie et en Transyivanie, Paris, 1932. pp. 174, 183.

[18] Stefânescu, nouvelles recherches, p. 14.

կրել է Տրդատի հրամանով՝ Խորվիրապի մեջ նետվելուց առաջ։ Սակայն այս մանրանկարը միակ վկայությունը չէ այն անուշադրության, որ այս ձեռագրի նկարիչը, մի հմուտ պատկերագիր, տածել է տեքստի նկատմամբ։ Այս նույն տեսարանը նա կրկնել է նաև ուրիշ սրբերի համար, որոնք, սակայն, այլ մահ են ունեցել։ Օրինակ, սուրբ Անտոնիոսը, որը մահացել է իր եկեղեցու գավթում՝ գլխին ստացած մահակի հարվածից, կամ Նիկետաս Գոթը, որին ողջ այրել են։

Վերջին օրինակը, որի վրա ցանկանում եմ կանգ առնել (այն ամենևին էլ հավակնություն չունի սպառիչ լինելու), Բրիտանական Թանգարանի 1066 թ. Գիրք Սաղմոսացն է։ Ինչպես հայտնի է, սաղմոսագրքերը XI դարում հարստացան լուսանցքային նկարազարդումներով, որոնք պատկերում էին սրբերի դիմանկարները և նրանց կյանքի դրվագները։ Այս տիպի երկու մանրանկարով է ձևավորված 39 (40) սաղմոսի երրորդ տունը. «Նա ինձ դուրս հանեց դժբախտության փոսից և տիղմից։ Հետո նա ոտքերս դրեց ժայռի վրա և ամրացրեց քայլերս»։ Առաջին մանրանկարը, որը արված է եզրային լուսանցքի ներքևում, վերաբերում է Գրիգորի կյանքի լեգենդին։ Ըստ Ագաթանգեղոսի Պատմության, որը հետագայում վերապատմել է Սիմեոն Մետենագիրը, Հռիփսիմեի մահից հետո Տրդատը վարակվեց մի հիվանդությամբ, որի հետևանքով կորցրեց մարդկային դեմքը։ Նրա քույր Խոսրովդուխտը երեք անգամ երազում տեսավ, որ միայն Գրիգորը կարող է փրկել արքային։ Մարդիկ ուղարկեցին, որպեսզի վերջինիս հանեն Խորվիրապից, որտեղ նա նետված էր։ Մանրանկարում Գրիգորը հակադրության համար պատկերված է եպիսկոպոսական զգեստով և ձեռքերով կառչած այն պարանից, որ երկու հոգի քաշում են վեր։ Մյուս մանրանկարը կոնկրետ տեսարան չի պատկերում, բայց խորհրդանշում է Տրդատի դարձը։ Գրիգորը արքայի ձեռքից բռնած առաջնորդում է մի բազիլիկ եկեղեցի և ցույց տալիս Քրիստոսի պատկերը, որը զարդարում է դրան գմբեթը։ Թագուհին, որը թագավորի նման բյուզանդական արքունիքի զգեստով է, հետևում է նրանց։

Այս մանրանկարը, որը չի կրկնվել ավելի ուշ շրջանի սաղմոսագրքերում, հետաքրքիր է բազմաթիվ տեսանկյուններից։ Որքան էլ Գրիգոր Լուսավորչի Վարքը շնորհիվ մետենագիրների 1066 թ. հայտնի էր, քիչ հավանական է, որ այս Սաղմոսագրքի ձևավորողը անմիջականորեն ներշնչված լինի դրանից՝ նկարելու համար «տառապանքի փոսը»։ Եթե նա Գրիգորի կյանքի այս դրվագը նախընտրեր աստվածաշնչային հայտնի թեմաներից, ինչպես՝ Դանիելը առյուծների հետ նկարից, ուրեմն, անկասկած, ավելի հին ձեռագրերում տեսել է նույն բանը, որից և փոխ է առել դա, ինչպես և ուրիշ սրբերի վերաբերող պատկերներ։ Ուրեմն 1066 թ. առաջ գոյություն է ունեցել (հավանաբար հենց Ստուդիոսի վանքում, որտեղ Լոնդոնի Սաղմոսագիրքը արտագրվել է Թեոդորոս քահանայի կողմից) մի նկարազարդ Հայսմավուրք, որտեղ պատկերված են եղել սուրբ Գրիգորի կյանքի կարևոր դրվագները։ Այս տիպի մի քանի ձեռագրեր հասել են մեզ, ինչպես Աթոս լեռան Էսփիգմենու վանքի № 13 Հայսմավուրքը, որտեղ երկու էջում ամփոփված են սրբերի կյանքը պատկերող բազմաթիվ տեսարաններ։ Գրիգորի կյանքը պատկերող նման նկարների մի շարքից էլ երևի օգտվել է Լոնդոնի Սաղմոսագրքի ձևավորողը, անմիջականորեն վերցնելով այն նկարը, որը համապատասխանել է 39 (40) սաղմոսի երրորդ տանը։ Մենք չենք կարծում, որ Վասիլ II-ի Սաղմոսագրքի երկու մանրանկարները նույնպես ունեն իրենց պատմական նախորդները, որովհետև Գրիգորը և երկու կույսերը պատկերված են խիստ հասարակ, բազմիցս կրկնված են միևնույն ձեռագրերում, և մասնավորապես Գրիգորի կյանքին հատուկ ոչինչ չեն արտահայտում։ Ուրեմն Լոնդոնի Սաղմոսագրքի երկու տեսարանները մեզ հասած Գրիգորի ամենահին նկարների շարքն են։

Ըստ մեզ հասած VII դարի հայկական մի տեքստի, եկեղեցիներում պատկերել են «սուրբ Գրիգորին, իր աստվածահաճո վար-

քով և սուրբ բարքով». «երջանկահիշատակ և փառավորված սուրբ Գայանեին և Հռիփսիմեին՝ իրենց ուղեկիցներով...», բայց այս բոլոր հին նկարները անհետացել են։ Հայկական կոթողներում, որոնք վերաբերում են VII դարի կեսերին, հանդիպում են Գրիգորի և Տրդատի դիմաքանդակները, վերջինս կենդանու գլխով՝ այսինքն դարձից առաջ ունեցած տեսքով, բայց նրանց պատմականությունը քիչ հավանական է։ Միայն XIII դարում Անիում՝ Տիգրան Հոնենցի կառուցած սուրբ Գրիգոր եկեղեցում է, որ մենք հանդիպում ենք Գրիգոր Լուսավորչի կյանքը պատկերող նկարների։ Հետևաբար Լոնդոնի Սաղմոսագրքի մանրանկարները միայն բյուզանդական ամենահին օրինակները չեն։ Նրանք մոտ երկու դար ավելի հին են, անգամ այն ամենահին հայկական օրինակներից, որոնք պահպանվել և հայտնի են դարձել մինչև այսօր։

Ա Ղ Թ Ա Մ Ա Ր

ՊԱՏՄԱԿԱՆ ՎԿԱՅՈՒԹՅՈՒՆ

Սուրբ Խաչ եկեղեցին կանգնած է Վանա լճի Աղթամար փոքր կղզու վրա, պատմական Հայաստանի Վասպուրական հին նահանգում։

Լիճն ունի 1300 քառ. մղոն մակերես։ Հյուսիսից շրջապատված է Սիփանա լեռնաշղթայով, որի ձյունապատ գագաթի բարձրությունը մոտ 13,700 ոտնաչափ է։ Հարավ-արևմուտքից պատնեշվում է Նեմրութ սարի լեռնազանգվածով, որի հրաբխային հսկայական խառնը վեր է ածվել լճի։ Վան քաղաքը փռված է լճի հարավ-արևելյան ծովածոցի կորության վրա, աշտարակաձև վեր բարձրացող ապառաժի ստորոտում, ուրարտական հին միջնաբերդի շուրջ։ Ուրարտուի թագավորների կառուցած զանգվածային շինությունների մնացորդները դեռևս տեսանելի են. ապառաժի վրա փորագրված են սեպագիր բազմաթիվ արձանագրություններ։ Վանից դեպի արևելք ձգվում են Վարագա կրաքարային լեռնաշղթաները, իսկ հարավից լիճը եզերվում է Քուրդիստանի սարերով։

Հ. Ֆ. Լինչը Հայաստան է այցելել 1893—1894 թթ., ապա՝ 1898 թ. և թողել է երկրի ու նրա լեռների վերաբերյալ մեծագույն արժեք ներկայացնող մի նկարագրություն. «Չի կարելի մեծ գովեստով չխոսել տեղի գեղեցկության մասին... Լճից դեպի հյուսիս տարածվում է, ասես Վեզուվը կամ Էտնան հիշեցնող իտալական տիպի մի բնանկար՝ իր մանվածապատ շրջապատով, որը բնորոշ է ասիականին։ Ամբողջությամբ տեսանելի քրդական լեռների երկար պարսպապատնեշը հիշեցնում է նորվեգիական ծովափի ամենաբազմազան տեսարանները։ Քաղաքից և ընդարձակ ջրավազանի ծայրամասերից երևում է 4500 ոտնաչափ բարձրությամբ, դեպի վեր ձգվող գեղատեսիլ Վարագա կարճ ու սրածայր լեռնաշղթան, որը իրիկնամտին արտացոլում է մայրամուտի բազմատեսակ երանգները։ Լիճը, մի կողմից բավականաչափ ընդարձակ չէ, որպեսզի կարողանա այս տեսարանները ընդգրկել բոլոր հեռավորություններով։ Մյուս կողմից, համեմատաբար իր լայն տարածությամբ ընդգրկելով նրանց ստորոտը, նա ունի օվկիանոսի բոլոր հատկությունները՝ բաց ծովերի փոփոխական մակերեսները, ընդարձակությունն ու խորությունը[1]։

Լճի հարավային ափից մինչև Աղթամար կղզին համարյա երկու մղոն է։ «Նրա արևմտյան ծայրամասում, ջրի մակերևույթից մոտ 80 ոտնաչափ բարձրությամբ և մայրցամաքի վանական շենքերի դեմ-հանդիման, վեր է խոյանում կարծր ու գորշ, կրաքարային վեհամբարձ մի ապառաժ։ Այս ժայռակույտից դեպի արևելք գետինը ցածրանում է և հարթ տեղանքի հնարավորություն տալիս եկեղեցու և մենաստանի համար»[2]։

Կղզու պատմությունից շատ քիչ բան է հայտնի։

Աղթամար անունը (նաև Ախթամար) բացատրելու համար ժողովուրդը ստեղծել է մի պատմություն, որը հիշեցնում է հունական Հերոյի և Լեանդերի առասպելը։ Ասում են, թե ազնվական մի երիտասարդ սիրա-

հարված էր Թամար անունով մի գեղեցիկ աղջկա, որն ապրում էր կղզում։ Մայր ցամաքից, ամեն գիշեր, տղան լողալով գալիս էր նրա մոտ։ Սակայն, փոթորկոտ մի գիշեր, նա իզուր մաքառում է ամեհի ալիքների դեմ և խեղդվելիս հառաչում՝ «Ախ, Թամար»։ Դիմացի ափին անօգնական սպասող երիտասարդ աղջիկը վշտից մահանում է սիրեցյալի հետ միաժամանակ։ Այդ օրվանից էլ, ասում է ժողովուրդը, կղզին կոչվում է Ախթամար։

Վաղ միջնադարում կղզին պատկանում էր Ռշտունյաց ավատական տոհմին, որի կալվածքները տարածվում էին Վանա լճի հարավային ափերին։ Այն ծառայում էր իբրև պատսպարան արտաքին ներխուժումներից և, հավանաբար, ամրացվել է զորավար Թեոդորոս Ռշտունու կողմից (VII դ.)։ Սակայն, Աղթամարը հայտնի է դառնում հատկապես X դարում, երբ Գագիկ Արծրունին այն դարձնում է իր թագավորության գլխավոր նստավայրերից մեկը։

Արծրունիները, որոնք իրենց համարում էին Ասորեստանի Սենեքերիմ թագավորի սերունդը, Հայաստանի վաղ շրջանի պատմության մեջ մեծ դեր չեն խաղացել։ Նրանք հզորացան հատկապես արաբական տիրապետության վերջին շրջանում, երբ իրենց իշխանությունը տարածեցին Ռշտունիների վրա և աստիճանաբար գրավեցին նրանց կալվածքների մի մասը։ Արծրունիների սեփականությունը դարձավ Վասպուրականի նահանգը, այսինքն Վանա լճի արևելյան ամբողջ շրջանը, հարավից՝ Տիգրիսի վտակ Մեծ Զաբից սկսած, մինչև Արաքս գետը՝ հյուսիսում, և Ուրմիո լիճը՝ արևելքում։

Նրանց գլխավոր մրցակիցներն էին Բագրատունիները, որոնք արաբական խալիֆից ստացել էին Հայաստանի, Վրաստանի և կովկասյան երկրների իշխանաց իշխան տիտղոսը, իսկ հետագայում, արաբների և Բյուզանդիայի կողմից ճանաչվել որպես հայոց թագավորներ։

Օգտվելով Սմբատ թագավորի և Ատրպատականի արաբ էմիրի թշնամությունից, ինչպես նաև արաբների սիրաշահ քաղաքականությունից, 908 թ. Գագիկը Յուսուֆից ստացավ «Վասպուրականի թագավոր» տիտղոսը։ Յուսուֆը, «եդեալ թագ ի գլուխ նորա զուտ ոսկի բազմարուեստ յօրինմամբ, հիւսեալ մարգարտովք և մեծագնի ակամբք պատուականօք, զոր ոչ բաւեմ պատմել։ Եվ զգեցուցեալ ոսկեզարդ պատմուճան միանգամայն և գօտի սուսերաւ, հանդերձ ոսկեհուռն փալեալ զարդու, որ ի վեր քան զմիտս և զբան անցանէ պատմողաց։ Եվ հեծեալ յերիվարն քաջակազմ ոսկեհրաշ սարուցն փայլէր իբրև զարեգակն ի մէջ աստեղրաց. և բազմութիւնք զօրացն սպառազինեալ յաջմէ և յահեկէ՝ թնդմունք ծայթմանց և փայլատակմունք սուսերաց, գոչմունք փողոց և հնչմունք եղջերաց, վանգիւնք սրնգաց և հեշտալուր քնարանցն, տաւիղք հանդերձ դրօշիւք նշանաց առաջի և զկնի, և ի ձայնն ահեղ զհետ դղրդեալ բանակն արքունական զօրուն։ Եվ այսպիսի փառաւորութեամբ հաստատեալ տայ...»[3]։ Այնուհետև խալիֆը Գագիկին ուղարկեց երկրորդ թագը և արքայական թանկարժեք հագուստներ։

Ժամանակակից պատմիչ Թովմա Արծրունին փառաբանելով Գագիկի գործունեությունը, նրան ներկայացնում է որպես ձեռներեց իշխան, որի օրոք, չնայած ներքին պայքարին ու արաբների հաճախակի ներխուժումներին, Վասպուրականը բարգավաճեց։ Համաձայն պատմիչների Գագիկը վերանորոգեց և կառուցեց բազմաթիվ նոր շինություններ և ամրոցներ։ Նրա հղացումներից մեկն էր Վարագա լեռան գագաթից իջնող ստորգետնյա քարակերտ ջրախողովակը[4]։

Ուշադրության են արժանի այն եկեղեցիները, որոնք կառուցվել են Ամրական ժայռի ստորոտում, Գագիկի իշխանության տարիներին։ Դրանք խորհրդանշում էին Քրիստոսի չարչարանքի և հարության սուրբ վայրերը։ Գլխավոր եկեղեցին կառուցվել է ի հիշատակ սուրբ Սիոնի։ Խորանի աջ կողմում Գողգոթա մատուռն էր, նրանից վերև մեկ ուրիշը, որը հիշեցնում էր այն վերնատունը, ուր հավաքվում էին առաքյալները։ Խորանի ձախ կողմում կար մի այլ մատուռ՝ ի հիշատակ Քրիստոսի հարության, իսկ նրանից վերև մեկ ուրիշը՝ ի հիշատակ Քրիստոսի

համբարձման[5]։ Գագիկն իր կառուցած եկեղեցիներին նվիրեց թանկագին անոթներ, արծաթյա բուրվառներ, խաչեր և մասունքի գոհարազարդ տուփեր։

Ամենակարևոր շենքերը կառուցվել էին Ոստանում՝ Վանա լճի հարավային ափին և Աղթամար կղզու վրա։ Թովմա Արծրունին հիշատակում է պարտեզներով, այգիներով և ակնակիտ աղբյուրներով շրջապատված Ոստանի գեղեցկությունները[6]։ Քաղաքի ետևում,—գրում է նա, բարձրանում է Արտոսի բարձր սարը, որի վրա, նույնիսկ ամռանը, դալարում-փթթում են ծաղիկներն ու բույսերը։ Ձյունապատ գագաթներից հոսում են կարկաչուն առվակներ, որոնք ոռոգում են հողը և լիճը լցնում բազմատեսակ ձկներով։ Լիճն ու նրա ծփուն ջրերը դիտելու համար Գագիկը կառուցում է մի պալատ ու տաղավարներ, որոնք միանում էին գեղեցիկ փողոցներով։ Կառուցվում է նաև ամուր պարիսպներ, իսկ նրանցից վերև՝ հավաքույթների մի տաղավար, այն զարդարելով բազմազան գույներով և շողշողուն ոսկով։

Աղթամարի եկեղեցին և կղզու տարբեր կառույցները նկարագրվում են մեծագույն սիրով ու հպարտությամբ։ Կղզու շուրջ Գագիկը կառուցում է բարձր աշտարակներով ընդարձակ պարիսպ, որը նաև հաճելի զբոսավայր էր թագավորի, իր ընտանիքի և պալատականների համար[7]։ Կղզու ծայրից դեպի ծովը ձգվում էին երկու պարիսպ, որոնք միանում էին իրար և ջրերը փակելով ստեղծում նավահանգիստ։ Գագիկը ցանկանում էր Աղթամարը դարձնել համաժողովրդական պատսպարան։ Շինարարական աշխատանքներն ընթանում էին այնպիսի արագությամբ, որ հինգ տարում մի նոր քաղաք ստեղծվեց։ Ինքը՝ թագավորը, գրում է պատմիչը, բազմաթիվ արվեստավորների օգնությամբ լեռան ստորոտին զբոսավայրեր էր նախագծում։

Նա բացեց ճանապարհներ, հարթեց պարտեզներ ու այգիներ, տնկեց բազմաթիվ ծառեր, որոնք ոռոգվում էին սուրբ նախախնամության՝ քաղաքի կենտրոնում բխած մշտահոս աղբյուրով։ Արքայական դարպասի մոտ հավաքվում էին բազմաթիվ արհեստավորներ, որոնք եկել էին տարբեր տեղերից և միշտ պատրաստ էին իրագործելու թագավորի մտահղացումները։ Նրանցից մեկին՝ իմաստուն և բազմաշնորհ մի ճարտարապետի Գագիկը հրամայեց իր համար պալատ կառուցել։ Պալատը քառասուն կանգուն երկարությամբ, նույնքան լայնությամբ ու բարձրությամբ մի շինություն էր, որի պատերը կապարի ու պղնձի համաձուլվածքի նման ամուր էին։ Գլխավոր դահլիճը շրջապատված էր շքեղորեն զարդարված բազմաթիվ պատշգամբներով ու քառակուսի սենյակներով և բարձրանում էր հիմքից մինչև գագաթը՝ «թռչնի ուղղաձիգ թռիչքի նման», առանց սյունային հենարանների։ Երկնակամարը հիշեցնող բարձր գմբեթը զարդարված էր ոսկով և ճաճանչում էր լույսի նման։ «...յոր թէ նայել ոք կամիցի՝ իբր թագաւորի իմն պատիւ ածելով՝ նախ ի բաց առցէ զխոյր գլխոյն, և ապա տանջեալ զպարանոցն հազիւ թէ նշմարել կարիցէ զզանազան գեղոցն կերպագրութիւնս։ Եվ է կարգ շինուածոյ տաճարին ահեղ իմն և զարմանալի, և այնքան բարձրագոյն և անհաս է մտաց՝ զոր օրինակ թէ իմաստուն ոք այր ընդ մի կարգ խորանի միոջ զբաղում ժամս նայեսցի, որն արտաքս ելեալ ոչինչ յորոց նայեցաւն պատմել ումեք կարասցէ։ Վասն զի են ի նմա ոսկեզարդ կահոյք, յորս բազմեալ երևի արքայ նազելի ճոխութեամբ, շուրջ զիւրեաւ ունելով պատանեակս լուսատեսակս, սպասաւորս ուրախութեան, ընդ նմին և դասս գուսանաց և խաղս աղջկանց զարմանալոյ արժանիս. անդէն և սուսերամերկաց հոյլք և ըմբշամարտաց պատերազմունք. անդ և դասք առիւծոց ւայլոց գազանաց. և անդ երամք հաւուց զարդարեալք ի պէս պէս պաճուճանս. զոր եթէ զամենայնն որ ի նմա գործք ի թիւ ոք կամիցի արկանել՝ բազում աշխատութեան պէտք են անձինն և լսողաց»[8]։

Պալատը քաղաքի կենտրոնում բարձրանում էր ինչպես բլուր՝ համարյա նույն բարձրությամբ, ինչ կղզու մյուս ծայրի ժայռոտ հրվանդանը և երևում էր բոլոր կողմերից։ Կղզում Գագիկը կառուցեց նաև խանութներ,

պահեստներ ու այլ շենքեր՝ իր գանձերի և ամեն տեսակ զինամթերքների համար։

Այն ժամանակ, երբ Աղթամարում այդ աշխատանքներն էին տարվում, Գագիկը արշավանքի էր ելել ըմբոստ ցեղերի դեմ, որոնք հաստատվել էին Ասորեստանի սահմանի մոտ, Կոտոմ կոչված գյուղում։ Արծրունի թագավորը կործանեց նրանց ամրոցը և քարերը ծովի վրայով տեղափոխեց Աղթամար կղզի՝ եկեղեցի կառուցելու համար։

«Եվ քանզի ճարտարապետ արուեստին էր Մանուէլն[9], զոր ի վեր անդր ցուցաք, այր լի իմաստութեամբ և զօրաւոր ի գործս իւր՝ հրաշակերտէ զեկեղեցին զարմանագործ արուեստիւ. և զոր վերագոյնն ցուցաք կրօնաւորն ձեռն տայ նկարագրել զքարինսն ճշգրտագործ նմանահանութեամբ, սկսեալ յԱբրահամայ և ի Դաւթէ և մինչև ցտէր մեր Յիսուս Քրիստոս, զդասս մարգարէից և առաքելոց յօրինեալ ըստ իւրաքանչիւր հանդիսի զարմանագործ տեսլեամբ։ Սեղծագործեալ ջոգակրէ և ի կարգս եկեղեցւոյն զհոլովս երէոց և գերամս հավուց, միանգամայն և զդասս գազանաց, խոզից և առիւծուց, ցլուց և արջոց, ընդդէմ միմեանց զարդարեալս, զկենդանականին նոցա յուշառնելով զմարտ, որ է յոյժ ըղձալի իմաստնոց, ածեալ զթիկամբք եկեղեցւոյն և շրջապատ պարունակ մի պանծալի մանրամասն հատուածովք յօրինեալ, կերպագրեալ որթս խաղողաբերս այգեգործովք և գազանովք և սողնովք հանդերձ համակեալք, որոց և կերպարանքն այլ և այլ զանազանութեամբք ըստ իւրաքանչիւր մասին առեբերեն զտեսակս։

Իսկ ի չորից կողմանց ի վերայ գագաթան սրբութեանցն ճշգրտագործեալ զչորից աւետարանչացն պատկերս, որք և արժաւորապէս իսկ են պսակ ուրախութեան սրբոյ եկեղեցւոյ և վերագոյն քան զամենայն սուրբս։

Նկարագրեալ է տեառնագրելով և զվիրկչական պատկերս, որ վասն մեր զգեցաւ մարմին երևելով մարդ, և է ի կամարացս մարմին երևելով մարդ, և է ի կամարս

Նկարագրեալ է տեառնագրելով և զփրկչական պատկերս, որ վասն մեր զգեցաւ մարմին երևելով մարդ, և է ի կամարս արևմտական խորանին. նմանահան ճշգրտութեամբ յօրինեալ է ընդդէմ Փրկչին և փառազարդ պատկեր արքային Գագկայ, որ մեծապարծ հաւատով բարձրեալ ունի զեկեղեցին ի վերայ բազկացն, իբրև զսափորն ոսկի լի մանանայիւ և իբրև զտուփ մի ոսկի անուշահոտութեամբ լցեալ, կա առաջի տեառըն, կերպագրեալ այնպես, որպես թէ զթողութիւն խնդրեսցէ մեղաց։ Որ թէպէտ և մերս պատմութեանց իցեն բանք՝ սակայն թագաւորն ոչ վրիպի ի խնդրեալ պարգևացն, յուսացեալ առ հանդերձեալ հատուցմանն։

Դարձեալ և ի հարաւակողմ կուսէ խորանին ի վերայ դրան եկեղեցւոյն յօրինեալ է ի տեղի գահոյից, ի բարձանց ի խոնարհ կամարաձև աստիճանօք զէջսն ունելով, որպես զի իցէ տեղի աղօթից թագաւորին զուսպ և զերծ ի մարդկանէ, որով ի միտս իւր եկեալ անզբաղապես ընդ Աստուծոյ խօսեսցի։

Իսկ ի ներքուստ կողմանէ զսրբութիւն սրբութեանցն հրաշալիս իմն յօրինէ նկարապաճոյճ գեղովք, դրամբք արծաթապատօք և լի ոսկեհուռն զարդիւք, ոսկեպատ պատկերօք և ակամբ պատուականօք և մարգարտահիւս զարդիւք և պես-պես երևելի և պայծառ սպասիւք, զոր հրաշափառապէս եցոյց մեզ երկրորդ Երուսաղեմ, միանգամայն և դուռն վերին Սիոնի։

Աստանօր կատարին մարգարէութեանն նուագք, թէ «ուրախ լեր, անապատ ծարաւի՛», և դարձեալ՝ եթէ «ցնծասցէ երկիր, և ուրախ եղիցին կղզիք բազումք»։ Արդարև սա էր երբեմն անապատ ծարաւի, իսկ այժմ քաղաք մեծին Աստուծոյ գետահետեալ յերկուց մշտաբուղխ աղբերաց, ի սրբոյ աւազանէն և յանապական արենէ Որդւոյն Աստուծոյ՝ արբուցանէ զոգւով ծարաւիս։

Իսկ զօր նաւակատեաց սորա դասիւք եպիսկոպոսաց և իշխանաց շքեղացուցանելով տօն մեծ ուրախութեան կատարէ մեծապարծ պարծանօք յիշատակ ազգաց յազգս»[9]։

Աղթամարի սուրբ Խաչ եկեղեցու կառուցումը սովորաբար վերագրում են 915—921 թթ., թեև դա չի նշում Թովմա Արծրունին։ Տարեթվի վերաբերյալ այս տեղեկությունը վերցված է XVIII դարի վերջերին սկսված և XIX դարի սկզբներին ավարտված մի տեքստից, որտեղ տրված է Աղթամարի կաթողիկոսների ցուցակը։ Չնայած տեքստը լի է անճշտություններով, այնուամենայնիվ եկեղեցու կառուցման տարեթիվը, հավանաբար, ճիշտ է (դույն այն վերցված է արև-

մըտյան ճակատի երկար արձանագրությունից, որը մնացել է գավթի պատի ետևում)[10]։

Վասպուրականի փոքր, բայց հզոր թագավորությունը Գագիկ Արծրունու մահից (936) հետո հարատևեց հազիվ մեկ տարի։ Արտաքին պատերազմներից և ներքին խռովություններից քայքայված երկիրը չկարողացավ դիմադրել ասպատակողների ներխուժումներին։ Նրանք ավերեցին երկիրը՝ կոտորելով բնակիչներին և կործանելով այն ամենը, ինչ հանդիպում էր իրենց ճանապարհին։

Կործանման եզրին հասած Սենեքերիմ թագավորը ստիպված էր համաձայնության գալ բյուզանդացիների հետ, որոնք արդեն սկսել էին իրագործել հայկական բոլոր նահանգները նվաճելու իրենց ծրագիրը։ Նա 1021 թ. իր թագավորությունը թողեց Վասիլ II-ին, փոխարենն ստանալով Կապադովկիայի Սեբաստիա քաղաքն իր մերձակա երկրամասով, մինչև Եփրատ գետը։

Այդ ժամանակ տեղի ունեցավ մի իսկական տեղահանություն։ Թովմա Արծրունու շարունակողը պատմում է, թե 14 հազար մարդ, չհաշված կանանց ու երեխաներին, հետևեցին թագավորին։ Սակայն Բյուզանդիան նույնպես չկարողացավ երկար պահել իր նոր հողերը։ 1071 թ. Մանազկերտի ճակատամարտի պարտությունից հետո, Հայաստանում մեկընդմիշտ վերացավ բյուզանդական տիրապետությունը և երկիրն ընկավ թուրքերի իշխանության տակ։

Վասպուրականի նահանգում երկու ամրոց դեռևս մնացել էին հայերի ձեռքում։ Մեկը՝ Վանից հյուսիս ընկած Ամյուկի ամրոցն էր, մյուսը՝ Աղթամար կղզին, որոնց տիրում էր Արծրունիներից սերած իշխանը։

Աղթամարում էին պահվում հայկական եկեղեցու մասունքներից շատերը։ Դրանց մի մասը վերցված էր Անիից, որը Հայաստանի մայրաքաղաքն էր և այնտեղ էլ գտնվում էր եկեղեցու հոգևոր գերագույն առաջնորդի թեմը։ 1113 թ. Աղթամարի եպիսկոպոսությանը տրվեց կաթողիկոսական աստիճան, ստեղծելով մրցակից մի թեմ, որը լուրջ տարաձայնություններ առաջացրեց հայկական եկեղեցու կառավարման մեջ։

Այս նոր թեմի վաղ պատմության մասին շատ քիչ բան է հայտնի։ Միայն XIII դարի վերջերից սկսած որոշ տեղեկություններ կան, շնորհիվ գրիչների՝ ձեռագրում թողած հիշատակարանների։ Հատկապես XV—XVI դարերում Աղթամարի գրչատունը արդյունաշատ էր։ Պահպանվել են այդ ժամանակաշրջանում գրված մի շարք ձեռագրեր, որոնցից շատերը պատկերազարդ են[11]։

Ժամանակի ընթացքում կղզու շինություններին ավելանում են նորանոր կառույցներ։ 1223 թ. գլխավոր եկեղեցու հարավ-արևելյան կողմում կառուցվում է մի մատուռ՝ ի հիշատակ ս. Ստեփաննոսի[12]։ Մի քանի տարի անց, Զաքարիա I կաթողիկոսը ս. Խաչ եկեղեցու կողքին կառուցեց մի մեծ (ձմեռային) ժամատուն, իսկ արևմտյան մասում՝ մի ուրիշ կամարաձև մատուռ (ամառային), որի քարերը բերված էին Վանա լճի հյուսիսային ափից՝ Խլաթից[13]։ XVIII դարի վերջերին, ս. Խաչ եկեղեցու վրա նոր հավելումներ արվեցին, որոնց մասին կխոսենք ստորև։

Գագիկ թագավորը ճիշտ էր կողմնորոշվել, իր ամենակարևոր կառույցի համար ընտրելով Աղթամար կղզին, որովհետև չնայած այն բավական մոտ էր ցամաքին, այնուամենայնիվ հեռու էր ներխուժողներից և դրա շնորհիվ էլ խուսափեց այն տխուր ճակատագրից, որին ենթարկվեց ցամաքում կառուցված եկեղեցիների մեծ մասը։

Մենք չգիտենք, թե երբ կործանվեցին Գագիկի պալատն ու աշխարհիկ մյուս կառույցները։ Սակայն Գագիկի հիշատակը հավերժացնող այն եկեղեցին, որով նա այնքան հպարտանում էր, կանգուն է մինչև այժմ, չնայած լքված ու լուռ է այն օրվանից, երբ հայ ժողովուրդը տեղահանվեց այդ վայրից։ Եկեղեցու պատերն այլևս չեն արձագանքում համարյա մի ամբողջ հազարամյակ գոյատևած փառաբանման արարողությունների ձայնին ու մեղեդիներին։ Այնուամենայնիվ, զարմանալի ինչ-որ խորհրդով, կղզին դեռևս պահպանում է իր վեհաշուք անցյալի շունչը և այն մեծ տպավորություն է թողել նրանց վրա, ովքեր եղել են այնտեղ վերջին տարիներին։

Արևելքի գլխավոր ճանապարհներից հեռու գտնվելով, Աղթամար կղզին մինչև

XIX դարի առաջին կեսը այցելուներ չի ունեցել։ 1850 թ. ասորագետ Օստեն Լայարդը միջագետքից վերադառնալիս լինում է այնտեղ, և Աղթամարի՝ նրա նկարագրությունից հետո միայն արևմուտքի գիտնականներն առաջին անգամ իմացան եկեղեցու գոյության մասին[14]։

Կես դար անց անգլիացի գիտնական Հ. Ֆ. Բ. Լինչը այցելեց կղզի և ավեց եկեղեցու մանրամասն նկարագրությունը՝ մի քանի պատկերներով հանդերձ[15]։ Հուշարձանի հնագիտական ուսումնասիրությամբ առաջինը զբաղվեց Վալտեր Բախմանը, որը հրատարակեց գլխավոր եկեղեցու և նրան կից մատուռների հատակագծերը, ավեց քանդակների ու ներքնամասի ավելի հաջող վերարտադրությունները[16]։ Ի. Ստրժիգովսկին հայկական ճարտարապետության վերաբերյալ իր կարևոր աշխատությամբ և մեծ նըվիրվածությամբ հետազոտեց եկեղեցու քանդակներն ու ճարտարապետությունը[17]։ Այնուհետև հուշարձանը հիշատակվեց արևելյան քրիստոնեական արվեստի վերաբերյալ բոլոր գրքերում։ Այն տարիներին, երբ Աղթամարով հետաքրքրվում էին եվրոպացի գիտնականները, եկեղեցին նկարագրվեց նաև մի շարք հայկական գրքերում[18]։ Սրանցից ամենակարևորը Ե. Լալայանի հրատարակած մանրամասն նկարագրությունն է՝ եկեղեցու մոտավոր հատակագծով ու մի քանի լուսանկարներով[19]։

Վերջին տարիների ընթացքում եկեղեցու հարուստ քանդակազարդումը քննարկվել է մի շարք հոդվածներում, որոնցից հիշատակության են արժանի Ս. Սակիսյանի, Կոշ դը լա Ֆերտեի, Ռ. Բըրտոնի, Ջ. Դոնատի, Պ. Կորալեկի և իմ գրածները[20]։ Քանդակները քննարկված են նաև հայ թատրոնի պատմությանը նվիրված Գ. Գոյանի աշխատության մեջ[21]։

Այսպիսով, Աղթամարի եկեղեցին անհայտ հուշարձան չէ։ Սակայն ներկա աշխատությունը նրա առաջին ու մանրամասն ուսումնասիրությունն է ամբողջությամբ վերցրած՝ ներառյալ որմնանկարները, որոնք մինչև այժմ համարյա չէին հիշատակվում։

ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ

Սուրբ Խաչ եկեղեցին խճակրային շաղախի միջուկի վրա վարդագույն տուֆաքարի ագուցմամբ կառուցված մի փոքր շինություն է, որ ներքին չափումով ունի 14,8 մ երկարություն, և 11,5 մ լայնություն։ Հատակագիծը ներկայացնում է կոմպոզիցիոն այն տիպը, որը, որոշ տարբերություններով, օգտագործվում էր Հայաստանում, VII դարից և նույնիսկ ավելի վաղ ժամանակներից ըսկըսած։

Գմբեթով պսակված կենտրոնական ընդարձակ տարածությունը ներառված է չորս կիսաշրջանաձև, առանցքային աբսիդներով և երեք-քառորդ չափի գլանաձև, անկյունագծային չորս փոքր հենախորշերով։ Արևելյան որմնախորշերին միանում են երկու լրացուցիչ սենյակներ, որոնք երիզում են նույնահայաց աբսիդը, բայց չեն միանում նրան։

Երբ եկեղեցին գործում էր, աջակողմյան սենյակում պահվում էին իսկական խաչից մի մասունք, իսկ ձախակողմյանում՝ պատարագամատուցման անոթները։ Արևելյան և արևմտյան աբսիդները ավելի խորն են, քան մյուս երկուսը՝ շնորհիվ դրանց միջև ընկած կամարների և կենտրոնական տարածության հետ ունեցած փոխհարաբերության։ Աբսիդը և կամարը միանալով արևելյան կողմից, կազմում են աղոթարանը։ Այստեղ բարձրացված է բեմահարթակը, որի երկու կողմն ունեն չորսական աստիճաններ։ Արևմըտյան կողմից, աբսիդի և կամարի միջև ձգվում է մի նեղ որմնախորշ, որն այդ երկուսին անջատում է իրարից։ Հարավային աբսիդն ընդգրկում է թագավորական վերնատունը, որը հենված է մուտքի տանիքի կիսագմբեթի վրա։ Մինչև այժմ պահպանված այդ վերնատան քարե սյունաշարի հնգամատյա բացվածքը շքեղորեն դրվագված է նռնենու զարդամոտիվներով, իսկ կամարների հիմքերին քանդակված են եղան, խոյի, վագրի, արու եղջերուի, փղի և հորթի գլուխներ[22]։ Դեպի վերնատուն ձգվող արտաքին աստիճանաշարքը քանդվել է XIX դարում, եկեղեցու հարավային մուտքի առաջ զանգակատուն ավելացնելու պատճառով։

Գետնից 20,40 մետր բարձրություն ունեցող գմբեթը նստած է բարձր, շրջանաձև թմբուկի վրա, որը պահում են չորս առագաստներ։ Հակառակ սովորության, սրանք վայրէջքի որևէ կետում չեն նեղանում, որովհետև անկյունագծային որմնախորշերի կամարները հատվում են նրանց հիմքերի մեջ։ Որպես արդյունք՝ գմբեթի ծանրությունը բաշխվել է ութ կամարակալների կամ առանցքային աբսիդների ու անկյունագծային հենախորշերի վրա (նկ. 59)։

Եկեղեցին լավ է լուսավորված՝ թմբուկի մեջ բացված ութ, ինչպես և աբսիդների ու որմնախորշերի 16 լրացուցիչ լուսամուտների շնորհիվ։ Գլխավոր մուտքը բացված է արևմտյան աբսիդից։ Բացի այդ, եկեղեցին ունի նաև երկու ուրիշ մուտք՝ հարավային և հյուսիսային աբսիդներից։

Ինչպես հաճախ ենք հանդիպում հայկական ճարտարապետության մեջ, եկեղեցու արտաքինը միայն մասամբ է արտացոլում նրա ներքին կառուցվածքը։ Արևելյան ճակատը ուղղանկյուն է, որովհետև աբսիդը և օժանդակ սենյակները թաղված են հաստ պատերի մեջ, միայն խոր, սեպաձև որմնախորշերն են, որ բաժանում են կենտրոնական ու եզրային միավորները։ Մակերեսի միօրինակությունը խախտելու միջոցով է, որ այս որմնախորշերը դրսևորում են զարդանախշային մակերևույթը։ Արևմտյան ճակատը ավելի նեղ է արևելյանից և նույնպես ուղղանկյան ձև ունի։ Այստեղ որմնախորշերը արտահայտում են աբսիդի լայնությունը։ Հյուսիսային և հարավային ճակատների եզրագծերն առավել բազմազան են և ավելի լավ են արտահայտում եկեղեցու ներքին կառուցվածքը։ Կենտրոնական աբսիդը և հարավ-արևմտյան ու հյուսիս-արևմտյան որմնախորշերը շրջապատված են բազմանկյուն եզրագիծ ունեցող պատերով։ Արևելյան կողմի եզրային սենյակների արտաքին պատերը միանում են որմնախորշերին, որոնց եզրագծերն այստեղ ավելի պարզ են արտահայտված։ Ճակատներից դուրս եկող և նահանջող պատերը, տարբեր անկյունների վրա բաշխված իրենց հարթություններով և լուսաստվերի փոփոխական խաղերի շնորհիվ ավելի են գեղեցկացնում եկեղեցու արտաքին տեսքը (նկ. 2, 15, 31, 40)։

Գմբեթը կոնաձև է, որը բնորոշ է հայկական եկեղեցիներին։ Թմբուկը տասնվեց նիստանի բազմանկյունի է։ Անկյունագծային որմնախորշերը նույնպես պսակված են կոնաձև կամ կիսակոնաձև տանիքներով։ Դրսից՝ աբսիդների եռանկյունի սրածայր տանիքներն արտահայտում են եկեղեցու խաչաձև հատակագիծը։ Արևելյան մասում տանիքը ծածկում է թե աբսիդը թե եզրային սենյակները, այն մյուս ճակատների համեմատությամբ այնքան է ցածրանում, որ նրա քիվերը հասնում են մինչև որթազալարի վերին եզրը (նկ. 31)։

Համաձայն հարավային ճակատի որթազալարից ցած և Սամուելին ու Դավթին պատկերող քանդակներից վերև փորագրված արձանագրության (նկ. 23) գմբեթը փլվել ու վերակառուցվել է։ Փլվելուց մնացել է միայն գմբեթի վեղարը, որովհետև թմբուկը պահպանում է սկզբնական զարդանախշը՝ կոնաձև տանիքից անմիջապես ներքև գտնվող կենդանազարդ քանդակով հանդերձ (նկ. 30)։ Արձանագրությունը գրավել է երեք փոքր ուղղանկյուն քարերի մակերեսը և հավանաբար շարունակվել դեպի աջ՝ չորրորդը, որովհետև տողերն ընդհատվում են։ Այս մասից մինչև հարավային ճակատի եզրը երևում են շարվածքի խախտման ակնհայտ նշաններ, քանի որ քարերն ավելի փոքր են և ցույց են տալիս գործիքների այնպիսի հետքեր, որոնք չկան պատի մյուս քարերի վրա։ Հավանական է, որ վերանորոգումների ընթացքում արձանագրված չորրորդ քարը փոխարինվել է սովորական քարով։ Քարերը վնասվել են նաև արևից ու տեղումներից և արձանագրությունը դարձել է դժվարընթեռնելի։ Այն մասերը, որոնք կարելի է վերծանել, հետևյալներն են.

Հաղթական իշխանության...
խան և հայկական թվականության յոթ հար
յուր...
Անոս կաթողիկոսի Հայոց, ութերորդ տար
ում...
...ես վերանորոգեցի գմբեթը...

…հիմներից կառուցված…
Գագիկ թագավոր Հայոց, ով որ…
հիշյա առ տեր:

Պետք է ենթադրել, որ վերանորոգման թվականի մի մասը, իշխողի և կաթողիկոսի անվան սկզբնատառերը եղել են կորած քարի վրա։ Աղթամարի կաթողիկոսների ցուցակը մեզ թույլ է տալիս ամբողջացնել անհայտ անունը, որովհետև միայն Ստեփաննոսն է, որ համարվում է պահպանված «ԱՆՈՍ» վերջին չորս տառերին։ Ըստ սովորության տառերով տրված տարեթիվը հայկականն է և պահպանված միակ Զ տառը համապատասխանում է 700 թվականին։ Քրիստոնեական դարաշրջանի համապատասխան տարեթիվը ստանալու համար պետք է 700-ին ավելացնել 551 թիվը։ Եվ այդպիսով էլ՝ տվյալ դեպքում ստանում ենք 1251 թվականը։ Սակայն տասնավորներին և միավորներին համընկնելու համար պետք է հաջորդած լինի մեկ կամ երկու տառ ևս, այնպես որ մենք պետք է ենթադրենք 700—799-ի, այսինքն՝ 1251—1350 թթ. միջև ընկած ինչ-որ տարեթիվ։ Այս շրջանում ապրել են Ստեփաննոս անունով երկու կաթողիկոս՝ Ստեփաննոս Գ (1272—1296) և Ստեփաննոս Դ (1336—1346)։ Առաջինի կաթողիկոսության շրջանը, որի ընթացքում նա կառուցել էր ս. Ստեփաննոս եկեղեցին (1293), համընկնում է Պարսկաստանի մեծ խաների՝ Աբագայի, Արղունի և Ղազանի (1265—1304) տիրապետությունների ժամանակաշրջանին։ Նրանցից որևէ մեկը կարող էր կոչվել հաղթական խան, մինչդեռ այդ բառը հազիվ թե օգտագործվեր այն անզոր իշխանների նկատմամբ, որոնք գրավել էին գահը՝ Աբու Սայիդի մահվանը (1335) հաջորդած փոթորկոտ տարիներին։ Այսպիսով, հավանական է, որ արձանագրության մեջ հիշատակված կաթողիկոսը Ստեփաննոս Գ-ն էր։ Դա հաստատվում է մի ձեռագրում գտնված ծանոթագրությամբ։ Այդ ձեռագիրը ընդօրինակված է 1471 թ. Աղթամարում և ներկայացնում է թագավորի օծման ծիսական արարողությունը։ Գրիչը իր հիշատակարանում տալիս է Աղթամարի համառոտ պատմությունը և հաղորդում, որ Ստեփաննոս Գ-ն վերակառուցել է եկեղեցու գմբեթն ու տանիքը[23]։

Բացառությամբ դարերի ընթացքում կատարված այս վերակառուցումների և մանր վերանորոգումների, եկեղեցու հատակագիծն ու հիմնական կառուցվածքը մնացել են անփոփոխ։ Սակայն, դժբախտաբար, տարբեր ժամանակներում կառուցված հավելյալ շինությունները փոխել են եկեղեցու ընդհանուր տեսքը և նվազեցրել գեղեցկության ու ներդաշնակության այն տպավորությունը, որ թողնում էր նա դիտողի վրա։ Հյուսիս-արևելյան անկյան կամարավոր փոքրիկ մատուռը գուցե այն աղոթավայրերից մեկն է, որը, ինչպես նշված է վերը, կառուցել է Զաքարիա կաթողիկոսը (1296—1336)։ Մատուռն ու եկեղեցու հյուսիսային աբսիդը միացնող նախագավիթը ավելացվել են ավելի ուշ։ Նրա տանիքն ունի նույն բարձրությունը, ինչ եկեղեցին գոտևորող որթագալար զարդամոտիվը, իսկ ինքը՝ մատուռը, որոշ չափով ավելի բարձր է (նկ. 2)։

1763 թ. Թովմաս կաթողիկոսը[24] արևմըտյան մուտքի առաջ ավելացրել է մի մեծ գավիթ, որի լայնությունը հավասար է եկեղեցու՝ հյուսիսից հարավ ձգվող առանցքին, իսկ արևելյան ծայրը հպվում է արևմտյան աբսիդի պատերին։ Շենքը ծածկված է ցածր, կենտրոնական գմբեթով, ութ խաչաձև կամարներով, ունի մոտ երեք մետր բարձրություն։ Հարթ տանիքն իր բարձրությամբ հավասարվում է որթագալար զարդագոտուն։ XVIII դարի վերջերին կամ XIX դարի սկզբներին քանդվել է թագավորական վերնատան աստիճանաշարքը և հարավային մուտքի առաջ կառուցվել փոքրիկ աշտարակով մի զանգակատուն, որի առաջին հարկն ու կամարակալները հպված են եկեղեցու պատերին և ծածկում են քանդակների մի մասը։ Սակայն, հարավային մուտքի բարավորը դեռևս տեսանելի է (նկ. 15, 56)։

Աղթամարի եկեղեցու հենախորշա-ճառագայթային հատակագիծը հայկական եկեղեցական ճարտարապետության տարածված ձևերից է։ Այս նախագծի տարբերակները կարելի է գտնել նաև VII դ. մի շարք հայտ-

նի կոթողներում: Օրինակ, 618 թ. Վաղարշապատում կառուցված ս. Հռիփսիմեի երեքքառորդ չափի գլանաձև որմնախորշերը փոխարինվում են առանցքային աբսիդներով, սակայն ինչպես Արթիկի, այնպես էլ Աղթամարի ս. Խաչ եկեղեցու արևմտյան ծայրամասի անկյունային սենյակները վերացված են, իսկ աբսիդը երիզող որմնախորշերը, ըստ հատակագծի, ավելի փոքր և ուղղանկյունի են[25]:

Աղթամարի ս. Խաչ եկեղեցին այս կոթողներից հիմնականում տարբերվում է պատերի և հատկապես հյուսիսային ու հարավային ճակատների ձևավորմամբ:

Փոքրիկ որմնախորշերն արտաձգվում են դեպի դուրս: Լուսաստվերային կերպարանափոխումներով նահանջող հարթությունների բազմաձև եզրագիծը ուժեղացնում է էսթետիկական տպավորությունը և ավելի ընդարձակ մակերես ստեղծում քանդակազարդման համար:

ՔԱՆԴԱԿԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ

Նկարագրություն. Պատկերաքանդակը հայկական եկեղեցիների ճակատների վրա երևան է գալիս վաղ ժամանակներից, բայց սովորաբար թմբուկի, բարավորի և լուսամուտները եզերող կամարաքարերի վրա, ինչպիսին տեսնում ենք Պտղնիի, Քասախի, և Մրենի եկեղեցիներում, կամ էլ՝ զարդանախշված կամարների միջև, ինչպիսին կա Զվարթնոցում[26]: Ժամանակաշրջանի առումով՝ Աղթամարի եկեղեցին իր զարդաքանդակներով եզակի օրինակ է ոչ միայն Հայաստանի, այլև ամբողջ քրիստոնեական աշխարհի համար: Միայն մեկ դար հետո, ռոմանական ոճի շրջանում է, որ մենք գտնում ենք պատվերային և զարդանախշային քանդակագործության այդպիսի հարուստ բովանդակությամբ ուրիշ կոթողներ:

Զարդաքանդակը մասամբ ենթարկվել է ճարտարապետական ձևերին, որոնք ուրվագծում են գլխավոր տարրերը, սակայն պատերը հիմնականում օգտագործվել են որպես համահարթ մակերեսներ, որոնք, ըստ ցանկության, ծածկվել են տարբեր պատկերներով: Կենդանիների պատկերները բարձրաքանդակված են գմբեթի կոնաձև տանիքից անմիջապես ներքև (Նկ. 2, 15, 30, 40): Առյուծներ, աղվեսներ, շներ, նապաստակներ և մի ձի արագ շարժումով հետապնդում են իրար՝ երբեմն ընդմիջվելով դիմադարձող խմբերով, թռչուններով և մարդկային դիմանկարներով: Կիսաբոլորակների միջև զետեղված փոքրիկ, եռաբլթակ տերևներով հյուսված մի երիզ գոտևորում է գմբեթի թմբուկի հիմքը, իսկ մի երկրորդ ժապավեն փորագրված է աբսիդների ու որմնախորշերի տանիքների քիվերից ցած: Այստեղ, հիշյալ կենդանիներից բացի, կարելի է տեսնել նաև եղներ, հովազներ, քարայծեր և օձեր, որոնք տեղ-տեղ ընդհատվում են դիմադարձող կամ կռվող կենդանիներով, մարդկային դիմակներով և ոճավորված ծաղկազարդերով:

Մարդկային դիմակները դասավորված են արևմտյան աբսիդի քիվերից ներքև (Նկ. 16, 30, 40): Սրա հյուսիսային պատի վրա երևում են երկար վարսերով կանացի հինգ դիմակներ, ինչպես նաև տղամարդու հինգ դիմակներ, որոնցից չորսը մորուքով են, իսկ կենտրոնականը՝ անմորուս: Հարավային պատի վրա, կիսադեմով պատկերված և վզից անմիջապես կտրված երկու անմորուս գլուխ զետեղված է տղամարդկանց դիմակների մեջ: Առյուծները արևմտյան ծայրամասի այս երկու պատերի բարձակներն են կազմում: Նրանց կողքին, արևմտյան պատի վրա, կան կանացի երկու դիմակ, որոնք ավելի մեծ են մյուսներից: Ձախ կողմի դիմակն ունի սրբապսակ (Նկ. 30): Արևելյան աբսիդի հյուսիսային և հարավային պատերի վրա կենդանու քանդակ չկա, որովհետև այնտեղ տանիքը հավասարվում է որթագալարի մակարդակին:

Այս որթագալարը զրվագված է տարբեր տեսարաններով և դեմքերով, որոնց մասին մանրամասն կխոսենք հետագայում: Դա տեղադրված է կենդանական զարդամոտիվից մոտ մեկ մետր հեռավորության վրա և գոտևորում է կառույցի ճակատները: Արևմտյան և արևելյան ճակատների կենտրոնում դիրքով ավելի բարձր է զետեղված:

Մի ուրիշ զարդերից գոտեվորում է պատերի ներքևի մասը՝ գետնից մոտ երեք մետր բարձրության վրա: Այն բաղկացած է միահյուսված շրջանակներից և արմավենու տերևներից, որոնք յուրաքանչյուր շրջանակի մեջ ընդգրկում են խաղողի խոշոր ողկույզներ: Շրջանակների միջև, թե վերևից և թե ներքևից, տեղադրված են վայրի ծառի կոներ: Այս արտացցված երիզի վերին ու ներքին մակերեսներին փորագրված է մի պարզ արմավենագալար: Ութագալարների և արմավենագալարների միջև ընկած տարածությունները զբաղեցնում են կենդանիները, որոնց մի մասը քանդակված են ուռուցիկ, և մարդկային դիմանկարների հարուստ շարքը, որը կնկարագրենք մանրամասն: Բուսագալարների տարբեր զուգակցումներով նախշված կամավոր երիզները պսակում են եկեղեցու և թմբուկի լուսամուտները, ինչպես նաև արևմտյան ու արևելյան ճակատների եռանկյունաձև որմնախորշերը:

Արևմտյան ճակատ *(նկ. 3—14): Մատթեոս ավետարանիչը քանդակված է Աստվածաշունչը ձեռքին, ամբողջ հասակով, եռանկյունաձև տանիքի վերնաճակատի տակ (նկ. 3): Կենտրոնական լուսամուտի երկու կողքերին Գագիկ թագավորի և Քրիստոսի պատկերներն են (նկ. 5, 7—9): Գագիկը ձախ ձեռքով բռնել է եկեղեցու մոդելը, որը նա նվիրաբերում է Քրիստոսին: Չնայած քանդակի եղծված վիճակին, կարելի է նկատել, որ այդ մոդելը հուշարձանի ճշգրիտ նմանօրինակն է, որի վրա ցույց են տրված արևմտյան ճակատն իր երկու լուսամուտներով՝ մեկը մյուսից վերև, և երկու եռանկյունաձև որմնախորշերը (նկ. 5, 7): Գագիկը կրում է ծանր թիկնոց և երկար պարեգոտ, որից ներքև հազիվ կարելի է նշմարել տաբատի ծայրը: Երևում են նրա փափուկ կոշիկները: Պարեգոտը, առջևից՝ ծնկներից ցած, ճեղքված է ու շրջված քղանցքների տակից ցույց է տալիս աստառը, իսկ նեղ և ուղղաձիգ երիզների միջև նախշազարդված է համակենտրոն և միահյուսված շրջանակների շարքերով: Թիկնոցը կրծքի վրա ամրացված է ճարմանդով, որը վարդյակի ձև ունի: Եռակի երիզով եզերված այդ շքեղ կերպասի ձևավորումը կատարված է միահյուսված շրջանակներով, որոնք կազմված են երկու շարունակական ժապավենից: Յուրաքանչյուր շրջանակ պարփակում է մի թռչուն, որը թեքված է երբեմն աջ, երբեմն՝ ձախ: Շրջանակների միջև եղած շեղանկյունի տարածությունները զբաղեցնում են հինգ բլթականի տերևներ: Գագիկի թագը մասամբ ջարդված է, բայց մնում է շրջանաձև լայն երիզը, ամրացված կիսավարդենիկով, երկու կիսաշրջանաձև և թևանման մոտիվներով (նկ. 9): Շրջանաձև երիզի և կիսաշրջանաձև մոտիվի վրա բացված անցքերը, հավանաբար, ցույց են տալիս թանկարժեք քարերի տեղերը: Նրա լուսապսակի շուրջ, զույգ երիզների միջև, կա անցքերի մի այլ շարք:*

Քրիստոսը մի քիչ ավելի ցածր է Գագիկից, կանգնած է լրիվ հասակով, իսկ ձեռքին բռնած փակ գրքի վրա գրված է՝ «Ես եմ լույս աշխարհի» (ըստ Հովհաննու, 8. 12): Նրա լուսապսակը եզերված է փոքրիկ անցքերով: Խաչը փորագրված է ավելի բարձր, իսկ Քրիստոսի անունը քանդակված է նրա գլխից վերև: Քրիստոսի և Գագիկի միջև եղած տարածությունը զբաղեցնում են երկու հրեշտակներ, որոնց բռնած մեդալիոնի վրա խաչ է փորագրված: Ոլորված պարանի մոտիվով կազմված այս խաչն ունի ճառագայթող թևեր, որոնք վերջանում են փոքրիկ հանգույցներով: Խաչը եզերված է կիսաարմավենիկներով, իսկ ջրաշուշանի բողբոջները զբաղեցնում են թևերի միջև եղած տարածությունը: Եռանկյունաձև որմնախորշերի կողքերին փորագրված են երկու սերովբե, որոնց վեց թևերի վրա աչքեր են զետեղված: Ձախ կողմի սերովբեի ձեռքերը թաքնված են թևերի տակ, իսկ աջ կողմինն իր ձեռքերը բարձրացրել է աղոթողի դիրքով (նկ. 5, 61, 12): Վերևի լուսամուտից ներքև քանդակված երեք մեծ խաչերը ձևով տարբերվում են հրեշտակների բռնած խաչից (նկ. 5, 11, 12): Խաչաթևերի ծայրերը նույն չափով ճառագայթող չեն, ներքևի թևը մի քիչ ավելի երկար է մյուսներից և միայն սա է շրջապատված արմավենյակներով, որոնց վրա խաղողի ողկույզներ կան, բայց ջրաշուշանի բողբոջներ չկան: Եզրային խաչերն ունեն

շրջանակի մեջ առնված ձև, նրանց վերին անկյունների բաց տարածությունները գրավում են շեղակի դասավորված հինգ բլթականի տերևներ (նկ. 12)։ Կենտրոնական խաչի հորիզոնական թևերի վրա թառել են երկու փոքրիկ թռչուն։ Սրա աջ ու ձախ կողմերում, փոքր հեռավորության վրա, տեղադրված են առյուծի երկու ռելիեֆ գլուխներ։ Ներկայումս դրանք խիստ վնասված են (նկ. 5)։

Լուսամուտից վերև քանդակված որթագալարի կենտրոնական մասում, խաղողի ծանր ողկույզներով բեռնավորված ճյուղերը փաթաթված են նռնենուն։ Աջ ու ձախ կողմերին, համաչափ դիրքով կանգնած են երկու թռչուն (նկ. 3)։ Հորիզոնական երիզները դրվագված են մարդկանց ու գազանների կերպարանքներով (նկ. 13, 14)։ Ձախից աջ ընթանալով, հաջորդաբար կտեսնենք մարդու գլուխ՝ խաղողի ճյուղից վերև, մի մեծ եղջերու և այծյամ՝ նստած, խաղող ուտող մի արջ ու իր փոքրիկ, ծծկեր քոթոթը՝ սրունքների միջև, իսկ երկրորդ քոթոթը՝ շալակին, մի մարդ՝ դեպի աջ շրջված և ձեռքին մի մեծ դդում։

Աջակողմյան երիզը կես քարով ավելի բարձր է (նկ. 4, 14)։ Կարճ տաբատով մի մարդ կռվում է արջի հետ։ Գետնին նստած, երկար պարեգոտով մեկ ուրիշը բռնել է խաղողի ճյուղերը։ Երկու այծիկներ գլուխները խփում են իրար։ Սեղմ պարեգոտ հագած մի երիտասարդ ծնկաչոք նետ է արձակում արջի վրա, որը խոցվել է ուսից և գաղաղել։

Սեպաձև որմնախորշերը պսակող կամարները ծածկված են ոճավորված նռնենիներով (նկ. 5, 13, 14)։ Յուրաքանչյուր կողմի վրա, ծառերից մեկի արմատը զբաղեցնում է հորիզոնական կարճ երիզը, իսկ մրգերով և տերևներով ցողունը ոլորվում է դեպի վեր։ Ձախակողմյան կամարի վրա, ծառերի հանդիպման կետում, տեղադրված են դեմ-դիմաց կանգնած երկու թռչուն, իսկ աջի վրա՝ յոթ բլթականի տերև։ Այս կամարների վերին և ստորին մասերի վրա քանդակված են արմավենագալարներ, իսկ կենտրոնական լուսամուտը պսակող կամարը ձևավորված է դրանցից ավելի նախշազարդ արմավենագալարով (նկ. 5, 11)։ Սեպանման յուրաքանչյուր որմնախորշի ներքին կորությունը նույնպես զարդարված է արմավենու սրտաձև տերևներով (նկ. 13, 14)։

Հարավային ճակատ (նկ. 15—29)։ Այժմյան զանգակատան փոքր աշտարակի ետև, եռանկյունաձև տանիքի վերնաճակատի տակ փորագրված ավետարանիչի դիմաքանդակը մասամբ է երևում։ Հավանաբար այն ներկայացնում է ս. Ղուկասին (նկ. 16)։ Ավետարանական տեսարաններն ու առանձին դիմաքանդակները հաջորդում են իրար, առանց շեշտված բաժանումների։ Նորից ընկալելով ձախից դեպի աջ, նախ կտեսնենք մի շարք դեպքեր Հովնան մարգարեի պատմությունից, որով լցված է աբսիդի եզրային ամբողջ պատը (նկ. 17)։ Երեք մերկամարմին մարդ կանգնած են նավակում, որի առագաստը կախված է վարագույրի նման՝ թեթևակի կորությամբ կայմին կապված գերանից։ Մարդկանցից մեկը մերկ Հովնանին նետում է կետաձկան լայնաբաց երախը։ Ձուկը պառկած է մեջքի վրա, նավակի տակ։ Ծովը չի ներկայացված (նկ. 18)։

Հաջորդ հատվածի ներքին գոտում կետաձուկը տրված է առասպելական թևավոր ծովառյուծի նմանությամբ, իսկ նրանից ցած քանդակված է մի փոքր ձուկ։ Ձնայած հրեշը պատկերված է լայնաբաց երախով, այնուամենայնիվ նրանցից արտավիժվող Հովնանը չի պատկերված։ Մարգարեին տեսնում ենք ավելի հեռու, աջ կողմում, դդմածառի վրա և ոչ թե նրա տակ (նկ. 19)։ Վերին գոտում, Հովնանն արդեն հագնված է և իր խոսքն է ուղղում Նինվեի թագավորին, որը բազմած է երկու բարձերի վրա։ Ավելի աջ, չորս մեդալիոնների վրա ներկայացված են երեք մորուքավոր մարդիկ և մի անմորուս երիտասարդի կիսանդրի։ Երիտասարդը նայում է Հովնանին և թագավորին։ Մյուս երեքը ձեռքերը վշտահար պահել են իրենց դեմքերին։ Նրանցից վերև խմբավորված հաջորդ չորս մեդալիոնները (նկ. 17) կապ չունեն Հովնանի պատմության հետ։ Նշված արձանագրությունների համաձայն, առաջին երկուսը ներկայացնում են Ստեփաննոս Նախավկային և Զեփանիային, իսկ վերջինը (չորրորդը)՝

եղիային։ Երրորդ սուրբը երիտասարդ է և զինվորյալ սրբերի նման քղամիդ է հագած։

Իսահակի զոհաբերությունը ներկայացված է հարավ-արևմտյան որմնախորշի բազմանկյուն պատի ձախ կողմի վրա (նկ. 17, 22)։ Երկար պարեգոտ հագած Իսահակը ծնկի է գալիս ուղղանկյուն քարե խորանի առաջ, իսկ ձեռքերը կապված են կռնակին։ Աբրահամը բռնել է Իսահակի մազերից և պատրաստվում է մորթելու նրան։ Նա կտրուկ շարժումով գլուխը շրջել է դեպի վերևից հայտնված աստծո ձեռքը և ծառին կապած խոյը։ Աբրահամի և Իսահակի անունները փորագրված են նրանց գլխավերևում։

Որմնախորշին կից պատի վրա, զարդերիզով նախշված լուսամուտից ձախ, ամբողջ հասակով երևում է մի մեծ, լուսապսակված դիմապատկեր, որ բազարկված ձեռքերով բարձրացնում է քառակուսի ինչ-որ առարկա։ Չնայած նրա մասին արձանագրություն չկա, այնուամենայնիվ կարելի է կռահել, որ նա Մովսեսն է իր օրինատախտակներով (նկ. 17)։ Լուսամուտի ներքևի բաց տարածությունը զբաղեցնում են երկու դիմադարձող այծեր, որոնց առջևի ոտքերը ամուր սեղմված են արմավենուն, իսկ գլուխները ետ են շրջված (նկ. 17)։ Այս լուսամուտի աջ կողմին պատկերված մեծ հրեշտակը շրջված է դեպի գահին բազմած Քրիստոսը, որը ներկայացված է որմնախորշի և լուսամուտքի միջև՝ ցածր պատի վրա (նկ. 17, 20)։ Քրիստոսն օրհնում է և ծնկին է դրել մեծ խաչով դրոշմված մի գիրք։ Երկրաչափական մոտիվներով ծածկված գահն ունի նախշած բարձ, իսկ ետնամասը բացակայում է։ Գահի սյուները նույնպես գեղազարդված են երկրաչափական նախշերով, իսկ կամարը ծածկված է արմավենազալարով։ Քրիստոսի անվան մեծ սկզբնատառերը փորագրված են գլխավերևում։

Աբսիդի պատին, հրեշտակապետների միջև, քանդակված է ս. Կույսի և Որդու խումբը (նկ. 17, 21)։ Գալարակների վրայի արձանագրությունների համաձայն, ձախից Գաբրիել հրեշտակապետն է, աջից՝ Միքայելը։ Սուրբ Կույսի գահն ունի բարձր ետնամաս, վերևից՝ թեթևակի կորացած։ Կլոր հանգույցներով վերջավորված հենասյուները նույնպես զարդանախշված են երկրաչափական մոտիվներով։ Ոտնաթոռակը եզերված է փոքր ծակոտիներով։ Մանուկ Քրիստոսը նստած է մոր ձախ ծնկին և ձեռքին ունի մի փակ գալարակ։ Գահի վերևում կա «Մարիամ, Ածած (Աստվածածին)» արձանագրությունը։ Քրիստոսի անվան սկզբնատառերը նույնպես փորագրված են։

Այս խմբերից վերև ներկայացված չորս սրբերից միայն երկուսի մոտ արձանագրություններ կան. Հովել մարգարեն՝ երկրորդ մեդալում, և Նավում մարգարեն՝ չորրորդում (նկ. 17)։ Նավումի կողքի երիտասարդը, թվում է, խոսում է նրա հետ։ Այս մեդալիոնի միայն ստորին կեսն է փորագրված։

Զանգակատնից ձախ երևացող վերջին պատկերները ներկայացնում են նախ՝ ինչ-որ քարայծ, իսկ նրանից ներքև երկու դիմադարձող արծիվներ, որոնք կանգնած են ոճավորված ինչ-որ բույսի խոյակների վրա՝ կտուցներին օղակ (նկ. 17)[27]։ Մասամբ տեսանելի հարավային դռան բարավորին փորագրված է մի մեծ վարդյակ, երկու այնպիսի խաչերի միջև, որոնք նման են արևմտյան ճակատի խաչերին (նկ. 56)։ Ըստ Լալայանի, թագավորի վերնատան վրա բացվող դռան կողքերին կարելի է տեսնել նաև առյուծ ու վագր՝ գլուխները ցած թեքած, որպես հնազանդության նշան, իսկ նրանցից վերև՝ երկու սուրբ, եղջերու և արծիվ[28]։

Զանգակատնից աջ, հարավային ճակատի արևելյան կեսի վրա կատարված քանդակները կարելի է երկու խմբի բաժանել։ Մի մասը զբաղեցնում է աբսիդի բազմանկյուն պատերն ու հարավարևելյան որմնախորշը, մյուսը՝ արևելյան ծայրամասի եզրային պատը (նկ. 23)։ Առաջին հատվածում ներկայացված երկու սրբերը շրջապատված են իրական և երևակայական կենդանիներով։ Ձախից՝ երևում են ինչ-որ գառնանգղ (գրիֆոն), դեմ-դիմաց կանգնած երկուական արջ և նապաստակ, որոնք զետեղված են արջերի ոտքերի միջև (նկ. 28, 29)։ Անկյունային ուղղությամբ իրար նայող երկու սրբերը, ըստ արձանագրության, ճանաչվում են

որպես «Տեր սուրբ Սահակ, եղբայր Համազասպի՝ Քրիստոսի մարտիրոսներ ու վկաներ» և «Տեր սուրբ Համազասպ՝ իշխան Վասպուրականի»։

Արծրունիների տոհմի այս երկու սրբերը 786 թ. նահատակվեցին արաբների կողմից, որովհետև չուրացան քրիստոնեական հավատքը, և նրանց հիշատակն արձանագրված է հայկական «Յայսմաւուրքում»։ Սահակը կրում է պարեգոտու նմանվող մի երկար վերարկու, որը կրծքի վրա հատվում է շեղակի և գոտկատեղին ամրացված է մետաղե ծանր եռակախակալ գոտիով (նկ. 24)։ Վերարկուի քղանցքը ետ է շրջված ու ցույց է տալիս աստառը, իսկ նրա հասարակ ներքնահագուստը կարելի է տեսնել վզի եռանկյունաձև բացվածքում։ Վերարկուն նախշազարդված է համակենտրոն մանր շրջանակների շարքերով, որոնք իրարից բաժանվում են ուղղաձիգ և հորիզոնական զույգ գծերի միջոցով։ Համազասպը բռնել է մի փոքր խաչ (նկ. 25)։ Նրա վերարկուն նախշավորված է խաչազարդերով, բայց գոտի չունի։ Առջևից, ծնկներից ցած, ճեղքված է, իսկ շրջված քղանցքները ցույց են տալիս աստառը։ Վերարկուի տակից երևում է անդրավարտիքի ծայրը։ Գոտկատեղից վերև, վերարկուի առաջամասի վրա, հյուսված են պարզ նյութից կազմված քառակուսի կտորներ։ Վերարկուի ծայրերը ետ են շրջված և կազմում են նրա կրծածալերն ու նեղ օձիքը։ Երկու եղբայրներն էլ հագել են կաշվե փափուկ կոշիկներ։

Այս խմբերից վերև, երեք մեդալիոնների վրա ներկայացված սրբերից ոչ մեկը արձանագրություն չունի։ Որթագալարով երիզված լուսամուտներից մեկի վերևում, քառակուսի քարի վրա և առանց շրջանակի, քանդակված է Եղիա քահանայապետի կիսանդրին։ Նա շրջված է դեպի աջ և թվում է, թե աչքը սևեռել է Դավթի ու Գողիաթի կռվի տեսարանի վրա, որը ներկայացված է այս ճակատի արևելյան ծայրամասում (նկ. 23)։

Աջ ծայրամասում, ամբողջ հասակով և համարյա երկու մետր բարձրությամբ, կանգնած է հսկա Գողիաթը։ Նրա կողքին արձանագրված է անունը՝ «Գողիաթ այլամարդը» (նկ. 27)։ Ըստ Աստվածաշնչի, նա ունի «պղնձե սաղավարտ» և «հագած է հյուսածո զրահ» (1. Մամուել, 17.5)։ Նրա վերարկուն հարթ զրահից է, իսկ ուսերը ծածկված են շղթայազրահով։ Պարեգոտն իջնում է ծնկներից ցած և ոտքերին ունի կաշվե փափուկ, բարձր ճտկակոշիկներ։ Գողիաթը բարձրացրել է մեծ սուրը, ձախ ձեռքով բռնել է ուռուցիկ վահանը և հավանաբար նիզակը, որովհետև նա եկել էր «սրով, նիզակով ու գեղարդով» (1. Սամվել, 17. 45)։

Մերկասրունք և կարճ պարեգոտով Դավիթը կանգնել է Գողիաթի դեմ։ Նրա ուսից կախված է հովվական մախաղը, որի մեջ նա դրել էր «հեղեղատեն ընտրված գայլախազ քարեր»։ Նա բռնել է քարով պարսատիկը։ Թեև հետադարձ շարժումն ու հայացքի ուղղությունը պարզ ցույց են տալիս, որ նա պատրաստ է նետելու քարը։ Նրա գլխավերևում կարդում ենք «Դավիթ մարգարե» արձանագրությունը։ Մեդալիոնում զետեղված կիսանդրին «Սամվել մարգարեն» է, իսկ Դավթի ետև կանգնած է «Սավուղ, թագավոր Ի(սրայե)լի» (նկ. 23, 26)։ Սավուղն արևելյան իշխանի կերպարանք ունի։ Գլխին փաթթոց ունի։ Մետաղե եռակախակալ գոտին սեղմում է գոտկատեղը. վերարկուն նման է Սահակ իշխանի վերարկուին, բայց զարդարված է որթագալարների հորիզոնական երիզներով, տերևներով, և երկրաչափական պարզ մոտիվներով։ Դավթի և Գողիաթի միջև քնած եղջերուն և եղջերուից վերև փորագրված վարդյակները տվյալ տեսարանի հետ անմիջական կապ չունեն[29]։

Այս ճակատի որթագալարը ներհյուսված է տեսարանների շքեղ այլազանությամբ և առանձին կերպարանքներով, որոնք շարժվում են իրար հակադարձ ուղղությամբ (նկ. 15—17)։ Երիտասարդ հովիվն ուսերին խոյ է տանում։ Արջը հարձակվում է մարդու վրա, որը ընկել է, բայց փորձում է աջ ոտքով ետ պահել գազանին ու միաժամանակ խոցել երկու մեծ դանակով։ Որթատունկի ճյուղերի արանքում երևում է մարդկային երկու գլուխ։ Կիսածնկաչոք, կամ կիսանըստած մորուքավոր մի մարդ զարմացած ձեռքերը վեր է բարձրացրել։ Արմավենու շուրջ

երևում է երկու թռչուն։ Ինչ-որ մարդ կանգնել է հավանաբար ինչ-որ կենդանու դեմ, որը քանդակում չի երևում (նկ. 17, 16)։ Այնուհետև, երևում է խաղող ուտող մի արջ։ Գետնին նստած մորուքավոր մարդը բռնել է խաղողի ճյուղերը։ Նրա կողքին երևում է ինչ-որ թռչուն։ Ձեռքին պարսատիկ և մահակ բռնած մի այլ մարդ դիմադրում է առյուծին։ Երկու աքաղաղ կանգնել են դեմ առ դեմ։ Մայր եղջերուն նայում է իր ձագին։ Մի ծունկը գետնին հենած երիտասարդը պայքարում է ցլի դեմ՝ նրա եղջյուրներից պինդ բռնած։ Երկու մարդ ըմբշամարտում են՝ ձախ կողմինը բռնել է հակառակորդի մորուքից ու ձախ ոտքից, իսկ մի շուն վազում է նրանց ոտքերի միջով։ Որթաճյուղերի արանքում երևում են ինչ-որ թռչուն և մարդկային գլուխ։

Զանգակատունը ծածկել է որթագալարի կենտրոնական հատվածի տեսարանը։ Աջ ծայրամասում կարելի է տեսնել երկու մարդ, իսկ նրանցից հեռու, ճակատի արևելյան կեսի երկայնքով՝ հետևյալ կոմպոզիցիաները (նկ. 23)։ Մի մարդ չոքել և ձախ ուսին է բարձրացնում կողովը։ Որթաճյուղերից վերև երևում են՝ մարդկային գլուխ և մի տղա, որ ականջներից բռնած քարշ է տալիս արջին։ Ծնկաչոք մի մարդ նիզակով վիրավորում է արջին։ Ապա, որթաճյուղերից վերև, երևում է մորուքավոր մի նոր գլուխ։ Ինչ-որ սֆինքս նստած է մրգառատ արմավենու կողքին։ Թռչունը խաղող է կտցահարում։ Մի մարդ, որի բռնած մահակից նապաստակ է կախված, նայում է խաղող ուտող մի ուրիշ նապաստակի։ Ինչ-որ տղա, թվում է, խաղող ուտող թռչունի վրա քար է նետում։ Աղվեսը խաղող է ուտում, իսկ աջ կողմից նրան են մոտենում ինչ-որ երիտասարդ և վազող շունը։

Բարձրաքանդակված կամ կլոր քանդակված կենդանիներից և կենդանիների գլուխներից մի քանիսը խիստ վնասված են, իսկ մի մասը՝ համարյա ամբողջությամբ ջարդված։ Նորից ընթանալով ձախից աջ, մենք կտեսնենք (նկ. 15—17) գլխից ջարդված թռչուն, վազող արու եղջերու, մարդկային գլխով թռչուն, արծիվ՝ լրիվ դեմքով, գլխից ջարդված արծիվ (թե՞ սիրամարգ)։ Այս ճակատի արևելյան կիսամասում երևում է միայն մարդկային գլուխ, մոշահավ և առյուծի գլուխ (նկ. 23)։

Արևելյան ճակատ *(նկ. 31—39)։ Ինչպես մյուս, այնպես էլ այս ճակատի վերնամասին պատկերված է մի ավետարանիչ, որը օրհնում է ձեռքին բռնած խաչագրոշմ գրքով (նկ. 31)։ Արձանագրությունը չի երևում, բայց քանի որ մարդը անմորուք է, ուստի կարելի է ենթադրել, որ սուրբ Հովհաննեսն է։ Կենտրոնական լուսամուտից վերև, մեդալիոնի վրա ներկայացված է Ադամի կիսանդրին՝ ծեր մարդու տեսքով և ուսերին իջած երկար մազերով (նկ. 31, 34, 39)։ Նրա անունը փորագրված է մեդալիոնի ներսում, իսկ կողքին կարդում ենք՝ «եւ գոչեաց Ադամ անուանս ամենայն անասնոց և գազանաց» («Գիրք Ծննդոց», 2.20)։*

Այս ճակատի ներքևի մասերում համաչափորեն տեղաբաշխված են առանձին կերպարանքներ և մեդալիոնների մեջ առնըված դիմապատկերներ (նկ. 31)։ Ձախ կողմի վրա տեսնում ենք. նախ, Հովհաննես Մկրտչին, որի անունը փորագրված է արտացցված քարի վրա (նկ. 32)։ Նրանից բարձր և մի քիչ դեպի աջ կանգնել է Գրիգոր Լուսավորիչը եպիսկոպոսական տարազով և ձեռքին՝ խաչագրոշմ գիրք։ Մեդալիոնի մեջ ներկայացված երիտասարդ սրբի անունը արձանագրված չէ։ Սուրբ Գրիգորի ոտքերից ներքև, դեպի աջ տեղադրված է առյուծի մի ֆիգուր։ Խորաքանդակված խաչն ավելացված է հետագայում։ Կից արձանագրությունը հայտնում է, որ դա փորագրված է ինչ-որ Կիրակոսի համար, 1721 թվականին։

Ճակատի աջ ծայրամասում՝ Եղիա մարգարեն կանգնել է համարյա նույն դիրքով, ինչ Հովհաննես Մկրտիչը։ Նրա անունը նույնպես փորագրված է արտացցված քարի վրա (նկ. 33)։ Նրա առաջ ծնկի եկած կինը պետք է լինի Սարեպտայի այրին, որի որդուն բուժել է նա (1. Թագավորաց 17)։ Գրիգոր Լուսավորչի դիրքով կանգնած սուրբը մնում է անհայտ, բայց հավանաբար նա ս. Թովմասն է, որ ներկայացված է առաքյալներին հատուկ դասական տարազով և ձախ ձեռ-

քում բոնել է մի փոքրիկ բաց գալարակ։ Նա զգալիորեն ավելի փոքր է մյուսներից։ Երկու կիսանդրիները նույնպես մնում են անհայտ։ Մորուքավոր սուրբը քանդակված է ուղղանկյունաձև թերթաքարի վրա, իսկ երիտասարդը՝ մեդալիոնի մեջ։

Կենտրոնական լուսամուտի երկու կողմերին ներկայացված է մեկական դիմապատկեր։ Ձախից երևում է մի մարդ՝ առաքյալներին հատուկ դասական տարազով, աջից՝ մի եպիսկոպոս, ձեռքին գիրք, որի վրա շողափայլ թևերով խաչ է դրոշմված (նկ. 31, 34, 35)։ Նրանից ավելի ներքև երևում են՝ մի առյուծ, որը նայում է եռանկյունաձև որմնախորշի ձախ կողմին քանդակված առյուծին, մի ընձառյուծ և դեպի աջ շրջված մի եղջերու (նկ. 34, 36)։

Որթագալարի կենտրոնական հատվածը նստած է հենց կամարների վրա, որոնք պըսակում են սեպաձև որմնախորշերը (նկ. 37, 39)։ Լուսապսակված մի մարդ գինու բաժակը ձեռքին նստել է բարձի վրա, իսկ կողքին կանգնել են երկու սպասավոր։ Աջ կողմինը մատուցում է միրգ (գուցե բաժա՞կ), ունի երկար անդրավարտիք և ծանր վերարկու, որը գոտկատեղից ամուր սեղմված է եռակախակալ գոհարազարդ գոտիով։ Վերարկուի վերին ծայրերը ետ են շրջված ու կազմում են կրծածալերն ու նեղ օձիքը։ Գոտկատեղից ցած, վերարկուի քղանցքներից մեկը նույնպես ետ է շրջված։ Ձախ կողմի մարդը կանգնել է նստողի մոտ և միրգ է քաղում։ Նրա երկար պարեգոտը գոտկատեղից սեղմըված է եռակախակալ գոհարազարդ գոտիով։ Նրան մոտ կանգնել է մի ահարկու առյուծ։

Գալարակի եզրային երկու հատվածները տարբերվում են միմյանցից։ Աջից տեսնում ենք սովորական որթագալարը։ Առաջին շրջադարձի մոտ նստած է մի մարդ։ Հաջորդ շրջադարձում մի ուրիշը՝ բահը ձեռքին փոս է փորում (նկ. 31)։

Ճակատից ձախ, կամարի մոտի շրջադարձը համարյա անվնաս է և ցույց է տալիս մի մարդու, որը մահակով զինված հետապնդում է նապաստակին (նկ. 38)։ Ձախ ծայրամասում երևում է նաև գալարակի մի փոքր հատված, բայց միջանկյալ տարածության մեջ որթատունկը փոխարինված է նետաձիգ հեծյալով, որի գլուխն ուղղված է դեպի վերին քարը։ Մոնղոլի ակնհայտ դիմագծերով այս հեծյալը կրում է մի մեծ սաղավարտ, որը ծածկում է ականջները։ Պարեգոտը շեղությամբ խաչաձևվում է ձախից աջ։ Նա զինված է աղեղով և շրջված է նետահարելու եռնի ոտքերի վրա ծառս եղած արջին։ Այս հատվածի և գալարակի միջև սեպանման խրված ուղղաձիգ ու նեղ քարը թաքցնում է արջի եռնի մասը։

Այս մակերեսի վրա երևում են խախտման ակնհայտ նշաններ և, ինչքան որ հնարավոր է որոշել նախքան կոթողն ուղղակի քննության ենթարկելը, թվում է, թե հեծյալն ու արջը փոխարինել են որթագալարի ջարդված հատվածին։ Այս եզրակացությունը հիմնըված է հետևյալ ապացույցների վրա։

Դա միակ տեղն է, որտեղ քանդակի մի մասը մեկ քարի բարձրությունից դուրս է գալիս։ Ձախ ծայրամասում՝ որթատունկի փոքրիկ հատվածը ոչ մի նշանակություն չէր ունենա, եթե շարունակական գալարակի մաս չկազմեր։ Ձիու և հատկապես հեծյալի քանդակման ոճը տարբերվում է Աղթամարի եկեղեցու մյուս բոլոր քանդակների ոճից։ Մոնղոլ հեծյալի տիպը, նրա զգեստն ու դիրքը հիշեցնում են մի քանի ուրիշ քանդակներ, որոնք կատարվել են Հայաստանի հյուսիսային նահանգներում, XIV դարի սկզբներին, մոնղոլական տիրապետության ժամանակաշրջանում[30]։ Նմանեցումը մոնղոլական տիպերին երևում է նաև այն ձեռագրերում, որոնք նկարազարդվել են Վանա շրջակայքում, XIV դարում, և շատ հավանական է թվում, որ հեծյալի և արջի խումբը փոխարինել է գալարակի վնասված մասին՝ մոտավորապես նույն այդ ժամանակաշրջանում։

Ճակատի երկու կողմերին, որթագալարից ներքև, կլոր քանդակված մի շարք կենդանիների ֆիգուրներ այնքան շատ են վնասված, որ դժվար է ճանաչել դրանց։ Ագամի մեդալիոնի երկու կողմերին երևում է առյուծի երկու գլուխ (նկ. 31, 37)։

Ինչպես արևմտյան, այնպես էլ այս

ճակատի վրա եռանկյունաձև որմնախորշերը պսակող կամարները ծածկված են նռնենիներով, իսկ շքեղ մի որթագալար զարդարում է կենտրոնական լուսամուտի վերին կամարը (նկ. 31, 34, 37)։ Այս բոլոր կամարների վերին և ստորին մասերի վրա նույնպես փորագրված են արմավենազալարներ։

Հյուսիսային ճակատ (նկ. 40—55)։ Փոքր մատուռի գավիթի տանիքը հավասարվում է արմավենու քանդակի մակարդակին, իսկ տանիքի վրա այժմ աճող խոտն ու մացառները տեղ-տեղ թաքցնում են քանդակի ամենացածր գոտին։

Արձանագրության համաձայն[31], ճակատի վերնամասում ամբողջ հասակով քանդակված ֆիգուրը սուրբ Մարկոսն է։ Նրա դեմքն ու աջ թևի մի մասը ջարդված են (նկ. 41)։ Ընթանալով ձախից աջ՝ այս ճակատի տեսարաններն ու դեմքերը հետևյալներն են։ Սամսոնը սպանում է Փղշտացուն (Գիրք Դատաւորաց, 15.15)։ Սամսոնի հասակը համարյա նույնն է, ինչ հարավային ճակատին պատկերված Գողիաթինը։ Նա մերկասրունք է, կարճ պարեգոտի վրա հագել է թիկնոց, որը ամրացված է լայն, շեղակի գոտերիզով և ետևի կողմից կախ է ընկած (նկ. 42)։ Բռնել է Փղշտացու մազերից, իսկ աջ ձեռքով բարձրացնում է իշու ծնոտը։ Անունը փորագրված է կողքին։ Ծնկների վրա ընկած Փղշտացին փորձում է ճարպիկ շարժումով շեղել հարվածը։ Նա ունի երկար պարեգոտ, որը զարդարված է փոքր շրջանակների շարքերով։ Այս խմբին հաջորդում են կողք-կողքի կանգնած և լուսապսակված երկու ֆիգուր։ Առաջինը հագնված է դասական ձևով և ձեռքին բռնել է փակ գալարակ։ Երկրորդը, որ զգալիորեն բարձր է առաջինից, հագել է կլոր զարդասեղով կրծքին ամրացված թիկնոց։ Նա բռնել է մի երկար գալարակ, որի վրա փորագրված է անունը՝ Եզեկիել մարգարե։ Այս խմբից վեր տեղադրված երեք մեդալիոնները կից արձանագրություններ չունեն, իսկ երրորդ դիմաքանդակը համարյա ամբողջությամբ ջարդված է։

Հարակից պատի վրա տեսնում ենք երկու կռվող աքաղաղ, իսկ սրանցից ներքև՝ առյուծին սպանող մի մարդ (նկ. 43)։ Վերջինս մերկ է, եթե չհաշվենք ուսին ամրացված կերպասը, որը հազիվ է ծածկում զիստերը։ Դաշույնի շեղակի հարվածով փորձում է գլխատել առյուծին, որը հանգիստ նստել է նրա առաջ։

Այս խումբը հավանաբար ներկայացնում է առյուծին սպանող Սամսոնին։ Ամենաստորին գոտում ներկայացված հուշկապարիկը այժմ մասամբ ծածկված է խոտով և միայն գլուխն ու պոչի ծայրն են երևում։

Որմնախորշի եզրային պատին ներկայացված են մի շարք կենդանիներ՝ սիրամարգ, որոնք, խոտով ծածկված լինելով, մասամբ են երևում (նկ. 41)։

Հյուսիսային աբսիդի եզրային պատուհանի տակ, դեպի աջ, տեսնում ենք շրջված գլուխներով երկու ոչխար, իսկ ավելի ներքև՝ ամբողջ հասակով կանգնած երկու դիմաքանդակ (նկ. 41, 46)։ Արձանագրության համաձայն, ձախ կողմի մարդը Եզեկիան է, հրեաների թագավորը, որը վերացրեց կռապաշտությունը (Բ. Գիրք Թագաւորաց, 18)։ Նա ներկայացված է արևելյան իշխանի նման, գլխին կրում է մեծ փաթթոց, որի ծայրերը հասնում են մինչև ուսերը։ Շքեղորեն ասեղնագործված վերարկուն նըմանվում է Համազասպ իշխանի վերարկուին (նկ. 44, 25)։ Դեմքը մաշված է։ Ըստ արձանագրության՝ նրա կողքին կանգնածը Եսայի մարգարեն է։ Նա զգալիորեն ավելի բարձր է Եզեկիայից (նկ. 45)։

Մեղսագործության պատմությունը ներկայացված է աբսիդի ճակատային պատի վրա (նկ. 46)։ Կենաց ծառի երկու կողմերին կանգնած Ադամն ու Եվան պատրաստ են պտուղը համտեսելու (նկ. 47)։ Նրանց գլուխներից վեր, մեծ տառերով փորագրված են անունները։ Լուսամուտից աջ, երևում է Եվայի և օձի խիստ վնասված խումբը (նկ. 48)։ Եվան ծնկի է իջել, բարձրացրել ձեռքերը և թվում է, թե լսում է օձին կամ խոսում նրա հետ։ Օձը կանգնած է չորս կարճ ոտքերի վրա, մարմինը մասամբ փաթաթել է մի ծառի, որը նախորդ տեսարանում պատկերված ծառի մեծությունն ունի։

Ներքևի ճյուղերից մի քանի ոստ ջարդված է։ Եվայի անունը փորագրված է գլխից վեր։

Աբսիդի աջ ճակատի և հարակից մեկուսացած պատի վրա ներկայացված են երեք ռազմիկ սրբեր՝ Թեոդորոսը, Սարգիսը և Գևորգը (նկ. 49, 50)։ Երեքն էլ ունեն լուսապսակ, գլխաբաց են, հագած են զինվորական դասական զգեստ, զրահավորված են պարեգոտով և աջ ուսերին ամրացված կարճ թիկնոց ունեն։ Յուրաքանչյուրը բռնել է խաչաձև ծայրով երկար նիզակ, որով հարվածում են ձիու ոտնատակ արած կենդանուն կամ մարդուն։ Սուրբ Թեոդորոսը սպանում է վիշապին (նկ. 50)։ Սուրբ Սարգիսը սպանում է Հովազին (որը այս նկարում չի երևում)։ Սուրբ Գևորգը սպանում է ձեռքերն ու ոտքերը կապված մի մարդու (նկ. 49)։

Ձիավոր սրբերից վերև ներկայացված են մեդալիոնի մեջ առնված երեք դիմապատկերներ, որոնցից առաջինը սուրբ Կիրակոսն է, երկրորդը՝ երիտասարդ սուրբը, անհայտ է, իսկ երրորդը Ովսեե մարգարեն է (նկ. 49, 50)։

Առաջին գոտում, հյուսիս-արևմտյան որմնախորշի բազմանկյուն պատերի վրա, մեդալիոնի մեջ տեսնում ենք մորուքավոր մի սրբի դիմաքանդակ։

Երկրորդ գոտում, շրջված գլուխներով և մեջք-մեջքի տված երկու առյուծ դիտում են իրենցից վերև վազող աղվեսին։ Աջ կողմից, արջը խաղող է ուտում (նկ. 49, 51)։

Ամենացածր գոտում, կարճ թիկնոցով մի երիտասարդ նիզակով վիրավորում է առյուծին, որը ծառս է եղել ետևի ոտքերի վրա ու թաթերից մեկը դրել հենաքարին։ Աջ կողմից, առյուծը հարձակվում է ցլի վրա (նկ. 49, 51)։ Այս նույն որմնախորշի վրա, լուսամուտից քիչ հեռու, երևում է մի չորքոտանի, իսկ նրանից ներքև, Դավիթն է՝ առյուծին սպանելիս (նկ. 52)։ Դավիթն ունի մարմնին պինդ կպած պարեգոտ, ոտաբոբիկ է, ծունկը գետնին հենած, պատռում է առյուծի երախը, որը հանգիստ կանգնել է նրա դիմաց։ Կարդում ենք արձանագրությունը՝ «Դավիթ մարգարե»։

Դանիելի և երրայեցի երեք պատանիների պատմությունը զբաղեցնում է հյուսիսային պատի արևմտյան ծայրամասը (Դանիել 3.20—23, 6.16—23, նկ. 49)։ Եբրայեցի երեք պատանիները կանգնած են ամբողջ հասակով, ձեռքերը բարձրացրած՝ աղոթելու դիրքում։ Հրավառ հնոցը չի ներկայացված։ Նրանք ունեն կարճ բաճկոններ և պարսկական անդրավարտիքներ (անաքսիրիդներ)։ Նրանց անունները՝ Անանիա, Միքայել և Ազարիա փորագրված են գլուխներից վերև։ Առյուծների որջում Դանիելը կանգնել է նույն դիրքով, ինչ երեք երրայեցիները։ Նրա պարեգոտը մի քիչ ավելի կարճ է, բայց կրում է զարդասեղով կրծքին ամրացրած մեծ վերարկու։ Գլխից վեր փորագրված է անունը։ Առյուծները կանգնել են առջևի ոտքերի վրա, մարմինները դեպի վեր ձգել և լիզում են Դանիելի ոտքերը։ Ձախ կողմի առյուծից վերև, տեսնում ենք երկու կիսված դիմապատկերներ, ինչ-որ հրեշտակ բռնել է մորուքավորի գլխի մազերից։ Խումբը առնըծված է Բելի և Վիշապի պարականոն (ապոկրիֆ) գրույցի համաձայն։ Ըստ այս պատմության, երբ Դանիելը նետվեց առյուծների գուբը, Ամբակում մարգարեին հայտնվեց ինչ-որ հրեշտակ, որը նրան հրամայեց իր հետ վերցնել հենց նոր պատրաստած ճաշը, «ամուր բռնեց նրա գլխի մազերից և տարավ հասցրեց Բաբելոն՝ գբի եզրին»[32]։ Դանիելից աջ, մեդալիոնի դիմաքանդակը ներկայացնում է Ամոս մարգարեին։

Որթազալարի ձախ հատվածը խիստ վնասված է և նրանից միայն մի քանի շրջադարձ է մնացել (նկ. 40)։ Հյուսիս-արևելյան որմնախորշից վերև երևում է մի մարդ, որը բահով հող է փորում (նկ. 40, 46)։

Հյուսիսային աբսիդի եզրային պատի վրա կարճ անդրավարտիքով երկու մարդ ոտքով խփում են իրար, մեկ ուրիշը պարատիկը ձեռքին հետևում է խաղող կտցահարող մեծ թռչունին։ Նրան հաջորդում է նստած, խաղող ուտող խոյը (նկ. 41, 55)։ Անկյան մյուս երեսին, ճակատային պատի վրա, տեսնում ենք խաղող կտցահարող խոշոր թռչուն, ապա մի մարդ՝ ուսին և ձախ ձեռքին կողովներ բռնած, այնուհետև մի ուրիշը, որ դաշունահարում է իրեն խեղդել փորձող

արջին և, վերջապես, խաղող կտցահարող մի թռչուն (նկ. 41, 53)։

Աջ պատի և հարակից մեկուսացած պատի վրա ներկայացված են դեմ առ դեմ կանգնած երկու թռչուն, նրանց կողքին՝ իրար դիմադրող երկու այծ, որոնք կանգնել են ետևի ոտքերի վրա, այնուհետև մի քանի շրջադարձից հետո, ետևի ոտքերի վրա կանգնած և խաղող ուտող ինչ-որ կենդանի, ապա, որթատունկի ճյուղերից վեր՝ մարդկային մի գլուխ և դեպի ձախ վազող ինչ-որ չորքոտանի (նկ. 41)։

Հյուսիս-արևմտյան որմնախորշի բազմանկյուն պատերի վրա՝ ինչ-որ մեկը բահով փորում է հողը, իսկ ձեռքին երկու մեծ անոթ բռնած մի կին մոտենում է նրան։ Կնոջ կողքին կան երկու թռչուն, որոնցից երկրորդի գլխավերևում քանդակված է մի մեծ դդում։ Որթատունկի ճյուղերը բաժանվում են միմյանցից՝ ցույց տալու համար մորուքավոր մի մեծ գլուխ և դասավորված են այնպիսի ձևով, որ մարդու մարմինն ու ձգված թևերը ներկայացնելու տպավորություն են թողնում (նկ. 54)։ Պատի ծայրին քանդակված է մի մարդ, որը բռնել է որթատունկի ճյուղերը և դիտում է ետևի ոտքերին կանգնած արջին։ Իսկ աջ կողմից, դեպի այս արջն է վազում մի մարդ՝ իր շան հետ (նկ. 40)։

Բարձրաքանդակ կամ կլոր փորագրված կենդանիներից միայն քչերն են ճանաչելի, որովհետև ամբողջությամբ չեն պահպանվել։ Կենտրոնական լուսամուտից աջ, կարելի է տեսնել երեք ձուկ, մեկը մյուսից վերև, այնուհետև՝ արու եղջերուի գլուխ, մի մեծ թռչուն և առյուծի գլուխ (նկ. 41)։

ՊԱՏԿԵՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ՈՃԸ

Եկեղեցու չորս ճակատներին պատկերված կոմպոզիցիաներն ու առանձին քանդակներն առաջին հայացքից կարող են այնպիսի տպավորություն թողնել, թե ընտրված են պատահականորեն, բայց ավելի լուրջ դիտարկումը ցույց է տալիս, որ դրանք, հիմնականում, հատուկ նշանակություն ունեցող ծրագրի բաղկացուցիչ մասերն են։

Արևելյան ճակատի վրա որոշակի երևում է Ադամի կիսանդրին, այսինքն՝ Հին կտակարանի այլաբանական բացատրության համաձայն, Քրիստոսի առաջին դիմանկարը. ըստ որում, մարդկության հոր դիմային տիպարը նպատակադրված կերպով ձևավորված է Քրիստոսի դեմքի նմանությամբ։ Մեդալի կողքին արձանագրված «Եվ կոչեաց Ադամ անուանս ամենայն անասնոց և գազանաց» նախադասությունը տրվում է բարձրաքանդակ կամ խորաքանդակ բազմաթիվ կենդանիների համար, որպես բացատրություն։ Բացի այդ, Եդեմական պարտեզի ակնարկումը մեզ հիշեցնում է, որ ինքը՝ եկեղեցին, Դրախտի պատկերն է։ Այստեղ դրախտի պատկերացումը տրվում է այլ ձևով, քան այն, որին հաճախ ենք հանդիպում վաղ քրիստոնեական եկեղեցիների խճապատկերներում[33]։ Ծառերով ու ծաղիկներով լի պարտեզը վերացված է, մնում են միայն կենդանիները, ինչպես հնադարյան մի շարք փղոսկրաքանդակների վրա։

Մեր նախահայրերի հանցանքով կորած դրախտը նորից ձեռք կբերվի Քրիստոսի մարդեղացման միջոցով, իսկ մարգարեներից վերջինն ու Քրիստոսի նախավկան՝ Հովհաննես Մկրտիչը, այս նույն ճակատի վրա ներկայացված է վկայող մարդու հատկանշական դիրքով։ Բայց Հովհաննեսը «Եղիան է, որ պիտի գար» և «արդեն եկել է» (Ըստ Մատթեոսի 11.14, 17.11—13)։ Հետևաբար, Եղիան նրա դիմաց կանգնել է նույն դիրքով և նույն դիմաձևով ու համազգեստով։ Մարգարեի առաջ ծնկի եկած Սարեպտայի այրու ցուցադրմամբ ավելանում է մի նշանակություն ևս, որովհետև Տիրոջ կողմից Սիդոն ուղարկված Եղիան նույնացվում է Քրիստոսի հետ, իսկ Սարեպտայի այրին հեթանոսների եկեղեցու ներկայացուցիչն է, որ ընդունեց Քրիստոսին, մինչդեռ Սինագոգը հրաժարվեց նրան ճանաչելուց։

Այս այլաբանական մեկնաբանությունը հիմնված է Հիսուսի հետևյալ խոսքերի վրա. «Շատ որբևայրիներ կային Եղիայի օրերը Իսրայելի մեջ... բայց Եղիա անոնցմէ մեկուն չղրկուեցաւ, հապա միայն սիդոնացւոց

«Սարեփթա քաղաքին մեջ որբևայրի կնոջ մը» (ըստ Ղուկասու 4.25—26)։

Արևելյան այս ճակատի մյուս դիմապատկերները կապված են Հայաստանում քրիստոնեության ընդունելու և տարածելու հետ։ Նրանցից մեկն է միայն որոշակիացված արձանագրության միջոցով։ Նա սուրբ Գրիգոր Լուսավորիչն է, որը Տրդատ թագավորին դավանափոխելով, Հայաստանում որպես պաշտոնական կրոն հաստատեց քրիստոնեությունը, Կոնստանդին կայսեր քրիստոնյա դառնալուց մի քանի տարի առաջ։

Կենտրոնական լուսամուտի կողքերին ներկայացված երկու սրբերը սովորաբար ընդունվում են որպես Թադեոս և Բարթուղիմեոս առաքյալները, որոնք առաջինը Ավետարանը բերին Հայաստան։ Ձախից, առաքյալների դասական ավանդական համազգեստով պատկերված սուրբը հավանաբար Թադեոսն է, որը քրիստոնեություն քարոզեց Հայաստանի հարավային շրջաններում։ Նրա առասպելական պատմությունը որոշակի կապեր է ցույց տալիս Արծրունիների ընտանիքի հետ։

Ըստ Թովմա Արծրունու, երբ Թադեոսն այցելեց Եդեսիայի Աբգար թագավորին՝ «...Մեծ իշխանն Արծրունեաց խուրան... առաջին ի Քրիստոս հաւատացեալ եղև և մկրտեալ ի ձեռաց Թադեոսի առաքելոյ...»[34]։

Լուսամուտի աջ կողմի սուրբը եպիսկոպոսական տարազով է, հետևաբար Բարթուղիմեոս առաքյալի հետ նրա նմանեցումը վիճելի է։ Իմ կարծիքով նա Հակոբն է, Նիսիբիսի եպիսկոպոսը, մի սուրբ, որը մեծ հարգանք է վայելում հայկական եկեղեցու կողմից, և, ըստ հայկական ավանդության, Գրիգոր Լուսավորիչի եղբոր տղաներից է։ Նիսիբիս գնալիս, սուրբ Հակոբը անցել է Վասպուրականով և հրաշքով աղբյուր է ցայտեցրել։ Նրա աճյունը պահպանվել է իրեն նվիրված վանքում, որը կառուցվել է հրաշքի վայրում՝ Էնծաքյարում, Վանա լճի հարավային ափին[35]։

Սեպաձև որմնախորշից քիչ հեռու, եպիսկոպոսի աջ կողմում պատկերված սրբին կարելի է նույնացնել Թովմաս առաքյալի հետ, Արծրունիների և այս վայրերի հետ նրա ունեցած հատուկ կապերի պատճառով։ «Թովմասի վարքը» պարականոն (ապոկրիֆ) զրույցի համաձայն, երբ նրա աճյունը բերվեց Հայաստան, Արծրունի իշխաններն արժանավայել ընդունեցին։ Նրանք կառուցեցին մի եկեղեցի, որտեղ պահպանվեց աճյունը[36]։

Այս աստվածավախ իշխանների արժանավոր ժառանգորդ Գագիկ թագավորը կառուցում է մի եկեղեցի, որը նվիրում է Քրիստոսին «հպարտ հավաքով», ձեռքին բռնելով այն՝ «որպես ոսկեզօծ անոթ լցված մանանայով, և որպես ոսկեզօծ տուփ բույրերով լցված»։ Հրեշտակների բռնած խաչը և ավելի բարձր փորագրված խաչերը մեզ հիշեցնում են, որ այս եկեղեցին նվիրաբերված է սուրբ Խաչին։

Հարավային և հյուսիսային ճակատների վրա քանդակված կոմպոզիցիաները լուսաբանում են Հին կտակարանից վերցրած դեպքեր։ Սրանցից մի քանիսը՝ Հովնանի պատմությունը, Իսահակի զոհաբերությունը, Դավթի կռիվը Գողիաթի դեմ, երեք մանուկները հնոցում, Դանիելն առյուծների գբում, պատկանում են քրիստոնեական առաջին դարերի տեսարանների շարքին, որը ոգեշնչված է «Հոգիների հավատամքով» (Կոմենդացիո անիմի), այսինքն՝ մեռյալների հոգիները աստծու ողորմության հանձնող աղոթքներով։

Աստվածային փրկության վերաբերյալ այս օրինակների նպատակն էր, անկասկած, ցույց տալ, որ, հին օրերի արդար մարդկանց նման, Գագիկ թագավորը, «որը թողություն է հայցում իր մեղքերի համար», կստանա իր որոնած վարձատրությունը

Աստվածային օգնության այս միտքը շեշտվում է նաև ուրիշ տեսարաններում կամ առանձին պատկերների մեջ։ Օրինակ, հենց Տիրոջ կողմից տրված ուժի շնորհիվ Սամսոնը սպանեց Փղշտացուն և առյուծին, իսկ Դավիթը՝ առյուծին։ Կռապաշտությունը վերացնող Եղեկիան ներկայացվում է որպես աստվածավախ թագավորի նախատիպը։ Ասորեստանցիների դեմ կռվելիս նրան օգ-

նում էր «Տիրոջ հրեշտակը», որը սպանեց «չորս տասնյակ հարյուր և հինգ հազար», իսկ երբ նա հիվանդացավ, նրա աղոթքը լսելի եղավ։ Նրա կողքին կանգնած է Եսայի մարգարեն, որի միջոցով Եզեկիան ընդունեց այն նշանը, թե Տերը կբուժի նրան («Գիրք թագավորաց», II, 18—20)։

Ավետարանային տեսարաններ չեն պատկերված, սակայն մի շարք առանձին քանդակապատկերներ արտահայտում են Հին և Նոր կտակարանների զուգահեռությունը։ Գահին նստած Քրիստոսը և սուրբ Կույսը հարավային ճակատում զբաղեցնում են համարյա միևնույն տեղը, ինչ Ադամն ու Եվան՝ հյուսիսային ճակատում։ Այսպիսով, փրկությունը հակադրվում է անկմանը, ուրվահետև Քրիստոսը «նոր Ադամն է», իսկ Մարիամը՝ մարմնացման միջոցը, «երկրորդ Եվան է»։

Ջար ուժերին հաղթող հեծյալ սրբերը՝ Թեոդորոսը, Սարգիսը և Գևորգը բիբլիական հերոսների զուգահեռներն են։

Հանուն հավատքի, Բաբելոնի թագավորից մահն ընդունելու պատրաստ եբրայեցի երեք մանուկները և Դանիելը կարող են համարվել «երկու Արծրունի իշխանների՝ Քրիստոսի մարտիրոսների և վկաների» հեռավոր նախատիպերը, որոնք նահատակվեցին մահմեդական իշխանների կողմից։

Այս երկու մարտիրոսների նկատմամբ ցուցաբերված նախապատվությունն առաջին պլանի վրա է դնում պատկերաքանդակը ոչ միայն Արծրունիների տոհմի պատմության հետ կապելու միտումները, այլև հիշեցնում է Արծրունիների՝ որպես հավատքի իսկական պաշտպանների, կատարած դերը։ Հայաստանում արաբական երկարամյա տիրապետությունը և կրոնական հալածանքները, որոնք լուրջ վտանգ էին ներկայացնում այս կիսանկախ ժամանակաշրջանում, իրական կերպարանք տվեցին այդ բոլոր պատկերացումներին։

Մի շարք օրինակներում մենք կարող ենք տեսնել, թե ինչու որոշ մեդալիոնային դիմապատկերներ այնքան մոտ են տեղադրվել յուրահատուկ տեսարաններին։ Այսպես, օրինակ, որը Դավթին է օծել, երևում է նրանից վերև, իսկ ավելի ձախ տեսնում ենք Սամուելի ուսուցչի՝ Եղիայի կիսանդրին։ Հնարավոր է, որ Սոփոնիան Հովնանի խմբից վերև է ներկայացվել այն պատճառով, որ նա է կանխագուշակել Նինվեի կործանումը (2.13)։

Բայց ուրիշ օրինակներում սկզբունքը չի պարզվում՝ նրան կից արձանագրություն չլինելու հետևանքով։ Եկեղեցու ճակատներին քանդակված են տարբեր մարգարեների և սրբերի դիմապատկերներ այնպես, ինչպես դրանք պատկերված են հայկական և ուրիշ եկեղեցիների խճապատկերներում կամ որմնանկարներում։ Ներքին ձևավորման մի մասն արտաքին պատերի վրա տեղափոխելու այս սովորույթը նորություն չէ։

VI դարում, Հյուսիսային Հայաստանում՝ Պտղնիում կառուցված եկեղեցու մի լուսամուտի կամարաքարի քանդակները (երկու հրեշտակների բռնած մեդալիոնը՝ Քրիստոսի պատկերով, որի կողքին կան սրբերի կիսանդրիներով ուրիշ մեդալիոններ) խորանի շուրջը, կամարի վրա կատարված սովորական զարդագրվագի կրկնությունն են[37]։ Աղթամարի մեդալիոնային դիմապատկերները, վերջին հաշվով, ծագել են այսպիսի նախանմուշներից։

Աղթամարի զարդագրվագային հյուսվածքը ինքնատիպ ստեղծագործություն է։ Բաղկացուցիչ մասերից մի քանիսը սկիզբ են առնում վաղ քրիստոնեական շրջանից, բայց կապվելով ուրիշ տարրերի հետ ստացել են նոր նշանակություն։

Եկեղեցին Դրախտի արտապատկերն է, իսկ պատկերաքանդակները բացահայտում են Փրկության գաղափարը, որը իրականացվել է Քրիստոսի մարմնացման միջոցով և քրիստոնեական աշխարհի հիմնադրմամբ։

Եկեղեցու չորս ճակատների վրա գերիշխող դիրքով պատկերաքանդակված ավետարանիչներն աշխարհի չորս ծագերում տարածել են այն Ավետարանը, որը քարոզվել է Հայաստանում նույնպես՝ առաքյալներից մեկի կողմից, իսկ քրիստոնեությունը ամուր հաստատվեց երկրում, շնորհիվ Գրի-

կոր Լուսավորչի։ Վասպուրականի իշխանական տունը (Արծրունիները) ուշագրավ դեր է կատարել եկեղեցու վաղ պատմության մեջ։ Նրանց ժառանգները շարունակեցին մնալ հավատի ճշմարիտ պաշտպաններ, այդ պատճառով էլ նրանք, իրենց ժողովրդի հետ միասին, կստանան այն օգնությունն ու պաշտպանությունը, որոնք աստծո կողմից շնորհվել են Հին կտակարանի արդար մարդկանց և Քրիստոսի ծառաներին։

VIII դ. II կեսի պատմիչը՝ Ղևոնդը, հայտնում է, որ արաբները կործանեցին «մեր Տիրոջ ու Փրկչի և նրա առաքյալների ճշմարիտ մարմնացման պատկերաքանդակները», ուր էլ որ հանդիպեցին նրանց։ Մահմեդականների տիրապետության այս ժամանակաշրջանում կրոնական արվեստն անկում ապրեց, իսկ երբ երկիրն ազատվեց դրանից, բնական է, որ արվեստագետներն իրենց աշխատանքների համար որպես նախատիպ պետք է վերցնեին այն գործերը, որոնք ստեղծվել էին արաբական տիրապետությունից առաջ՝ VII դարի կեսին։ Սրանով է բացատրվում, մեծ մասամբ, միջնադարյան այս քանդակներում վաղ տիպարների օգտագործումը։ Աղթամարում պատկերված թեմաներից մի քանիսը կարելի է տեսնել խաչքարերի և հին եկեղեցիների պատկերազարդված խոյակների վրա։ Օրինակ՝ Իսահակի զոհաբերությունը, Դանիելը առյուծների գբում, երեք եբրայեցի մանուկները բորբոքված կրակի հնոցում[38]։ Անզեն ձեռքերով առյուծին սպանող Սամսոնը, Հաբակուկ մարգարեին օդի միջով թռցնող հրեշտակը՝ որպես բաղկացուցիչ մաս Դանիելը առյուծների գբում կոմպոզիցիայի, փորագրված են VII դարում Վրաստանում կառուցված Աթենի-Սիոնի եկեղեցու ճակատին։ Այս պատկերաքանդակներին հետևող հայերեն արձանագրությունները վկայում են, որ դրանք հայ քանդակագործի աշխատանքներ են[39]։

Հին տիպարների վերակենդանացումը ցույց է տրված նաև ուրիշ կոմպոզիցիաներում, որոնց հայկական հին նմուշները չեն պահպանվել կամ առայժմ անհայտ են մնում։ Մի քանի տեսարաններ ներկայացնում են Հովնանի պատմությունը, որտեղ Հովնանն ու նավավարները մերկ են, այսինքն այնպես, ինչպես պատկերված են քրիստոնեական սարկոֆագների վրա, մինչդեռ քրիստոնյա Արևելքում ժամանակակից և ավելի հին հուշարձանները նրանց հագուստով են ներկայացրել։ Մեր քանդակագործը պահպանել է նույնիսկ հատկանշական մի մանրամասնություն, որը, վերջին հաշվով, վերցված է հրեական անկանոն գրքից։ Ըստ այդ տեքստի «ձկան փորի բարձր ջերմությունը ոչնչացրել էր Հովնանի հագուստները և գլուխը դարձրել ճաղատ»[40]։ Հետևաբար, ծով ձգվելիս Հովնանն ունեցել է իր լրիվ մազերը, բայց արտավիժվելուց հետո ամբողջովին դարձել է ճաղատ։ Հովնանի՝ կետ ձկան փորից արտավիժվելու և դդմենու ներքո հանգստանալու երկու դեպքերը քանդակված են և միայն մեկ անգամ է պատկերված լայնաբաց բերանով հրեշի առաջ պառկած։ Բայց Աղթամարի քանդակագործը զարգացրել է Նինվեում Հովնանի քարոզելու պատմությունը, ըստ որում, մեդալիոններում ներկայացված մարդկանց շարժումները հիշեցնում են թագավորի հրամանը՝ «Եվ մարդիկ ու անասուններ քուրձ հագնեին ու բոլոր ուժով աստծո աղաղակեին» (Հովնան 3.8)։ Սա նոր մեկնաբանություն է, և շատ ավելի վառ ու կենդանի, քան քաղաքի դարբասների առաջ մարդկանց սովորական ամբոխումը, ինչպիսին պատկերված է բյուզանդական մի շարք ձեռագրերում[41]։

Ընդունված պատկերագրական տիպարներից ավելի հետաքրքիր մի շեղում երևում է Եվայի և օձի կոմպոզիցիայում, որն իր զուգահեռը չունի քրիստոնեական արվեստում։

Օձունի տաճարի տաղանդավոր արվեստագետի նման, որը միայն երկու դար հետո փորագրեց Եվայի դիմաքանդակը (գետնին պառկած և, հավանաբար, Օձին լսելու դիրքում), Աղթամարի քանդակագործը ստեղծել է յուրահատուկ մի կոմպոզիցիա, որը շատ ավելի տպավորիչ է, քան ծառի կողքին կանգնած Եվայի սովորական տիպարը։ Եվայի փորձությունը լուսաբանելիս, արվեստագետները դեմ էին առնում օձի

ներկայացման խնդրին, պետք էր տալ այնպես, որ նա և ուղիղ կանգնած լիներ, և նրման՝ իր բնական արտաքինին: Ընդունված սովորական լուծմամբ՝ օձը փաթաթվում է ծառի կոճղին: Բյուզանդական օկտատևկը (ութնամատյան) ցույց է տալիս ուղտի նման սապատով, օձաձև մի տարօրինակ կենդանի, որը, անկասկած, վերցված է հրեական առասպելից[42]: Աղթամարի քանդակը օձին պատկերում է չորս ոտքի վրա, բայց քանի որ այդ ոտքերը շատ կարճ են, ուստի սողունի բնական կերպարանքը չի ձևախեղվում:

Նոր կտակարանի պատկերաքանդակներից մի քանիսը նույնպես հիմնված են հին նախատիպերի վրա: Ղպտական արվեստում հաճախ ներկայացված ռազմիկ սրբերը նույնքան հաճախակի և ավելի վաղ ժամանակից են երևում հայկական և վրացական հուշարձաններում, ըստ որում, հավանաբար, ղպտական ազդեցությունից անկախ, որովհետև սպետ սատծո դեմքն ավելի հարազատ էր և ավելի նշանակություն ուներ Փոքր Ասիայում: Այս հեթանոս աստվածներից մի քանիսը ներկայացված են օձին նիզակահարելիս: Դիտեցեք, օրինակ, մթա I դ. Կիլիկիայի Իսիդիա քաղաքից մեզ հասած հունական դրամները[43]: Թշնամուն ոտնակոխ անող կամ սպանող ձիավորի տեսարանը չափազանց շատ է օգտագործված տարբեր կոնտեքստներում: Օրինակ, հրեական կամ քրիստոնեական հմայակներով պաշտպանված Սողոմոնը ձի հեծած նիզակահարում է գետնին տապալված ինչ-որ կնոջ: Բյուզանդական դրամների վրա պատկերված հաղթական կայսեր ձին ոտնակոխ է անում բարբարոսին, որը երբեմն փոխարինվում է օձով[44]:

Ռազմիկ սրբերին ներկայացնելու համար, բնականաբար, օգտագործվեցին թըշնամու կամ չար ուժի դեմ տարված այս տիպի հաղթանակները: Մայրաքաղաք Դվինի շրջակայքում հայտնաբերված VI դ. խոյակի մի բեկորի վրա ունենք այսպիսի օրինակ: Խոյակի մի կողմում պատկերված է գալարված օձին ոտնակոխ ձիավոր, իսկ մյուս կողմում՝ խաչից վերև, Քրիստոսի մեդալիոնը[45]: Անիում գտնված մի քարի վրա պատկերված են իրար դեմ կանգնած երկու ձիավորներ, որոնք նիզակահարում են օձերին[46]: VII դարում կառուցված Լմբաթի եկեղեցու որմնանկարում, խորանի երկու կողմերին, պատկերված են սրբերը[47]:

Աղթամարի քանդակագործը երկու գըլխավոր զինվոր սրբերին՝ Թեոդորոսին և Գևորգին, միացրել է հայ մարտիրոս Սարգըսին և կամ Սերգյուսին, որը, ըստ ազգային ավանդության, բոլոր չարիքների դեմ պայքարող բարու պաշտպանը դարձավ, որովհետև հենց մեռնելուց առաջ նա խնդրել էր աստծուն, որ պաշտպանի բոլոր նրանց, ովքեր կոգեկոչեն իր անունը: «Շնորհ բեր բոլոր նրանց, ովքեր հավատում են քեզ և իմ անունն են ոգեկոչում բարեխոսության և իրենց մեղքերի թողության համար, և փըրկիր նրանց մարմինն ու հոգին բոլոր վտանգներից և սատանաների հալածանքներից, առողջություն տուր հիվանդներին, հաղթանակ՝ կռվողներին, ազատություն՝ գերիներին, բանտարկյալներին և ստրուկներին, և այլն»[48]: Ըստ ավանդության, Թեոդորոսը պատկերված է օձին նիզակահարելիս: Օձին սպանելու մասին Գևորգի առասպելը ավելի ուշ ժամանակի արդյունք է: Գևորգին ցույց են տալիս մի մարդու ոտնակոխ անելիս, որը մի շարք հուշարձաններում պատկերված է որպես Դիոկղետիանոս կայսրը[49]:

Միայն մեկ կոմպոզիցիայի մեջ է, որ շեղում է նկատվում ինչպես ընդունված տիպարներից, այնպես էլ բիբլիական տեքստից: Երկու ձեռքով առյուծի երախը պատռելու փոխարեն «Նա ու ճեղքելու պես նրան ճեղքեց, ու ձեռքին մեջ բան չկար» («Գիրք Դատավորաց», 14.6): Սամսոնը փորձում է կենդանուն գլխատել դանակով, իսկ կորյունը, որը պիտի մոնչալով նրա դեմ ելներ, այստեղ խաղաղ նստած է Սամսոնի առաջ:

Տեղ-տեղ աշխարհիկ տարրերը միահյուսվում են կրոնական տեսարաններին: Երևակայական կենդանիները, օրինակ՝ հուշկապարիկը կամ պասկուճը, և կռվող կամ հակադրվող կենդանիների խմբերը չեն կարող ընդգրկվել դրախտային պարտեզում, իսկ

այն մարդը, որ աստծին է նիզակահարում, ոչ մի կապ չունի բիբլիական միջադեպի հետ։ Բայց աշխարհիկ տարրերի ներխուժման ամենաակնառու տեղը եկեղեցու վերին մասը գոտևորող կենդանիների շարքն է։ Այս խաղողը չունի այն խորհրդանշական իմաստը, որ կա քրիստոնեական ուրիշ կոթողների վրա։ Արևելյան ճակատի գալարակի կենտրոնում նստած, միրգ ուտող ու խմող մարդը, այնուհետև՝ որսորդները, ըմբշամարտիկները և հողի մշակները առօրյա կյանքի ծանոթ էպիզոդներ են ներկայացնում։

Այս տեսարաններից մի քանիսը հիշեցնում են Գագիկ թագավորի աղթամարյան պալատի պատկերազարդումները, որոնց մասին խոսվել է արդեն և որոնք պատկերում էին գահին նստած զվարճացող իշխանին՝ երիտասարդ մարդկանցով, երաժիշտների ու պարողների խմբերով, ըմբշամարտիկներով և մերկացրած սրեր բռնած մարդկանցով, այլևայլ կենդանիներով ու թռչուններով շրջապատված։ Այս թեմաները պատկանում են իրանական և մահմեդական պալատների զարդանախշման տիպական խմբին։ Սասանյաններից մնացած օրինակները հայտնի են հատուկենտ մնացորդներով։ Կտեսիփոնում գտնված որմնանկարները ընդգրկում են պարուհիներ, նվագողներ և տարբեր կենդանիներ, որոնց մի մասը վազում է պատկերի տերևազարդ ֆոնի վրա[50]։ Բիշապուրում, Շապուհ Առաջինի պալատի գավթում նույնպես տեսնում ենք նվագողներ, պարուհիներ ու վարձակներ[51]։ Բազմաթիվ ու բազմազան տեսարաններ, որոնց մի մասը շրջապատում է իշխանի կենտրոնական պատկերաքանդակը, դեռևս պահպանված են Օմայյադի խալիֆների պալատներում ու որսորդական դղյակներում, ինչպիսին է Կասր էլ Հայիր էլ Ղարբին Սիրիայում կամ Կուզայիր Ամրայը և Խիրբեթ էլ Մաֆջարը՝ Հորդանանում[52]։ Բաղդադից հյուսիս, Սամառայում, Աբբասյան իշխանների մայրաքաղաքից վերցված նկարների մնացորդները ցույց են տալիս որսորդական տեսարաններ, պարողներ և ականթային գալարակներ՝ կենդանական ու մարդկային դիմաքանդակներով[53]։ Ատրպատականի խալիֆի և էմիրի պալատներն այցելած Գագիկ թագավորը երևի տեսել էր նման օրինակներ և դրանցից էլ ներշնչվելով կազմել զարդանախշման ընդհանուր ուրվագիծ և օգտագործել իր պալատում ու եկեղեցու մի մասի վրա։

Արևելյան ճակատի որթաքանդակի կենտրոնական հատվածը պահպանում է խրախճանքային տեսարանի գլխավոր տարրերը, որոնք հայտնի էին սկսած սասանյան և հետսասանյան շրջանի արծաթե ափսեների փորագրություններից[54], մինչև մահմեդական արվեստի հետագա օրինակները՝ փղոսկրյա, մետաղյա, կերամիկայի, մետաքսի վրա դաջված պատկերներից և թագավորի համար գրված ձեռագրերի սկզբնաթերթերից։ Սովորաբար այդ կոմպոզիցիաների մաս կազմող երաժիշտներն ու պարողները հասկանալի պատճառով Աղթամարի եկեղեցում ընդգրկված չեն, բայց գլխավոր դեմքերը կան՝ ծալապատիկ նստած և գինու բաժակը (մահմեդական արվեստագետների նախասիրած անկոթ թասի փոխարեն) ձեռքին թագավորը, նրա կողքին կանգնած, ազնվականի համազգեստով (պարեգոտով կամ վերարկուով, որը ամրացված է գոտկատեղին՝ կախակալավոր մետաղե գոտիով) երկու համահարզ (նկ. 39)։ Չնայած այստեղ պատկերված թագը տարբերվում է արևմտյան ճակատի վրա ներկայացված Գագիկի թագից, այնուամենայնիվ հավանական է, որ սա նույնպես նպատակ ուներ ներկայացնելու թագավորին։

Եկեղեցու մյուս ճակատների տեսարանները թագավորական որսարշավ չեն ներկայացնում, այլ, մեծ մասամբ, գյուղական տեսարաններ, ինչպես ասել ենք նախորդ նկարագրության մեջ. միակ հեծյալ պատկերաքանդակը, այսինքն՝ արջի վրա նետաձգող ձիավորը, ավելացված է հետագայում։ Մարդկանց մեծ մասը կարճ պարեգոտ հագած գյուղացիներ են, իսկ էպիզոդները՝ նրանց առօրյա կյանքի տեսարաններ։ Նրանք որսում են թռչուններ և նապաստակներ, ըմբշամարտում են միմյանց հետ, կամ զբաղված են ավելի խաղաղ գործով՝ խաղողաքաղով կամ հողի մշակությամբ։ Նրանք ողջ կարողությամբ պաշտպանվում են վայրի գազաններից, մեծ դանակներով դաշու-

նաՀարում են արջերին և օգտագործում պար-
սատիկ կամ մաՀակ՝ նույնիսկ առյուծներին
դիմագրելիս։ Գյուղացիներից երկար պարե-
գոտներով տարբերակվող աղնվականները
կամ մեծաՀասակ մարդիկ Հանգստանում են
այգիներում կամ նետ ու աղեղով արջ են
որսում։
Որթաքանդակի մեջ պատկերված գյու-
ղական այս էպիզոդները, վերջին Հաշվով,
վերցված են այն օրինակներից, որոնք մեծ
չափով օգտագործվում էին ինչպես Հռոմեա-
կան և վաղ քրիստոնեական, այնպես էլ՝ սա-
սանյան շրջանի արվեստում[55]։ Սասանյաննե-
սանյան շրջանի արվեստում կամ, որ շատ ավելի Հավա-
րի արվեստից կամ, որ շատ ավելի Հավա-
նական է, Սիրիայի վաղ քրիստոնեական
օրինակներից սկիզբ առած այս կոմպոզի-
ցիաները մուտք գործեցին մաՀմեդական ար-
վեստ և օգտագործվեցին VIII դարի օմեյա-
դական պալատների զարդանախշման Հա-
մար։ Ջերիկոյի մոտ, Խիրբետ էլ Մաֆջարի
Հատուկտոր ծեփանկարների մեջ կարելի է
ճանաչել Աղթամարում ներկայացված թե-
մաներից շատերը՝ այգեկութ, որսորդության
և Հովվական տեսարաններ, եռևի ոտքերի
վրա կանգնած խաղող ուտող մի արջ, մարդ-
կանց վրա Հարձակվող առյուծներ և իրենց
որսը Հալածող գազաններ[56]։ Այսպիսի պատ-
կերացումները Հայերին վաղուց ծանոթ էին,
և արաբական տիրապետությունից առաջ
կատարված այս կարգի մի քանի օրինակ
դեռևս պաՀպանված է։ Մայրաքաղաք Դվի-
նում գտնված և մեծ մասով կոտրված մի
բարավոր զարդաքանդակված է այգեկութի
տեսարանով[57]։ Սալ քարերի վրա քանդակ-
ված որթագալարների մեջ մարդկային դեմ-
քեր և կենդանիներ են տեղադրված, քարեր,
որոնք Հետագայում օգտագործվեցին Ներսես
III կաթողիկոսի (641—661) Զվարթնոցը կա-
ռուցելիս։ Այս քարերից մեկի վրա պատկեր-
ված է մի մարդ, որ դիմագրում է եռևի ոտ-
քերի վրա կանգնած առյուծին[58]։ Աղթամա-
րի որթագալարի ոճն ավելի մոտ է վաղ
քրիստոնեական և Հատկապես Հին Հայկա-
կան օրինակների ոճին, քան մաՀմեդական
Հուշարձաններից որևէ մեկին։
Աղթամարում մարդկային գլուխներ կա-
րելի է տեսնել ոչ միայն որթաճյուղերի մեջ,
այլև քիվերի տակ, կենդանական գոտեզըր-
վագներում։ Բացի այդ, արևմտյան աբսիդի
Հյուսիսային և Հարավային պատերի վրա,
քիվից ներքև, երևում է արական և իգական
գլուխների երկու անընդմեջ շարք (նկ. 16,
40)։ ԴիմաՀայաց այս գլուխները, բացառու-
թյամբ երկուսի, Հնարավոր է որ դիմակներ
են։ Սակայն, առաջարկվող այն տեսությու-
նը, թե դրանք ժամանակի Հայկական թատ-
րոնում օգտագործված իսկական դիմակների
ընդօրինակումներ են՝ ընդունելի չէ, որովՀե-
տև այդ տեսությունը Հիմնված է տեքստերի
սխալ մեկնաբանության վրա[59]։ Մոտիվն ու-
նի իրանական ծագում։ ԴիմաՀայացով վերց-
ված գլուխներն օգտագործվել են Միջագետ-
քի անապատում գտնվող Հաթրայի պարթե-
վական պալատը զարդարելու Համար։ Նման
գլուխներ վերջերս Հայտնաբերվել են Հա-
մադանում՝ Հին Էկբատանում, և ԹեՀրանից
Հարավ, Իրանի սուրբ քաղաքում՝ Կումում[60]։
Մի շարք գիտնականների կարծիքով,
Հնարավոր է, որ դրանք դասական շրջանում
արդեն վեր են ածվել զարդանախշային մո-
տիվի։ Բուլղարիայի Պանագուրիշտե վայրում
գտնված ինչ-որ ոսկե սրվակ զարդանախշ-
ված է նեգրական տիպի գլուխներ ընդգրկող
երեք շրջանակով[61]։ Ղպտական մի շարք մե-
տաքսյա գործվածքներ զարդարված են գը-
լուխների շարքով, որպիսին, ավելի ուշ շըր-
ջանում, մենք տեսնում ենք Հայաստանում՝
Դվինում և Անիում գտնված XII և XIII դա-
րերի կերամիկայում[62]։
Ինչպես տեսանք խրախճանքի տեսարա-
նը շրջառող որթաքանդակի գլխավոր տար-
րերը Հիշեցնում են սասանյան և օմեյադա-
կան պալատների զարդագրվագը։ Հնարա-
վոր էր բազմաթիվ նմանություններ գտնել
նաև աբբասյան արվեստի Հետ, եթե Սամա-
ռայի զարդանկարների մեծ մասը պաՀպան-
ված լիներ։ Համենայնդեպս, այս կապը
Հատկապես Հետաքրքիր է դառնում նրանով,
որ Աղթամարում պալատական թեման օգ-
տագործված է եկեղեցում։
Գրական աղբյուրներից և պաՀպանված
Հուշարձաններից մեզ Հայտնի է, որ աշխար-
Հիկ թեմաներ երբեմն պատկերվում էին ինչ-
պես վաղ-քրիստոնեական եկեղեցիների պա-

տերին, այնպես էլ սալահատակային խճապատկերների վրա։ Օրինակ, Հռոմի ս. Կոստանցայի գմբեթի հիմքը երիզված է Նեղոս գետի բնանկարով։ Եգիպտոսում՝ Բավիտի մատուռներից մեկի պատերի վրա նկարված է եղնիկի և առյուծի որս[63]։ Պատմում են, թե պատկերամարտության շրջանում Բյուզանդիայի կայսրերը ձիարշավի և որսորդական տեսարաններ են ավելացրել ծառերի, բույսերի և թռչունների նկարների կողքին, բայց 843 թվականից՝ պատկերապաշտության հաղթանակից հետո, բյուզանդական եկեղեցիներից այդպիսի տեսարաններն անհետանում են, իսկ աշխարհիկ թեմաները, օրինակ՝ սրբարանի պահպանակների վրա փորագրված կենդանիները, ստանում են զուտ զարդանախշային բնույթ[64]։ Սրանով են բնութագրվում նաև վաղ շրջանի օրինակները, չհաշված, գուցե, այն նմուշները կամ թեմաները, որոնք օգտագործվում էին պատկերամարտ կայսրերի կողմից. ըստ որում, մոտիվները կամ տեսարանները հատուկ նշանակություն չունեին և իշխանի գործունեության հետ կապված պատկերագրական ծրագրի մաս չէին կազմում։

Այն, որ Աղթամարում, կրոնական տեսարանների հետ միասին, կարելի էր զարգացնել և ակնառու տեղում զետեղել ու իրագործել այդպիսի աշխարհիկ ծրագիր՝ արդյունք էր այն բանի, որ եկեղեցին պալատին մոտ կառուցված թագավորական մատուռն էր և ուներ թագավորին վերապահված վերնատուն։ Աղթամարը թագավորական եկեղեցուն հարմարեցված կրոնական և աշխարհիկ թեմաների կապակցման ամենահին օրինակն է։ Սակայն տարբեր երկրներում և ավելի ուշ շրջանում կառուցված երկու հուշակոթող ցույց են տալիս, որ դա եզակի երևույթ չէ։ XI դարում, Կիևում կառուցված ս. Սոֆիա եկեղեցու թագավորական բեմի սանդուղքների եզրային պատերի որմնանկարները ցույց են տալիս կայսրուհու ներկայությամբ կատարվող ձիարշավային տեսարաններ, լարախաղացներ, պարողներ, երաժիշտներ, որսորդական պատկերներ. մենամարտող մարդիկ ու գազաններ[65]։ Այս կոմպոզիցիաները կապված են բյուզանդական արքայական պատկերագրության հետ և ցույց են տալիս, որ Կիևյան Ռուսիայի արվեստը կրում է բյուզանդական արվեստի ազդեցությունը։ Դրանք պատկերված էին իշխանի համար վերապահված շենքին մոտիկ և տեսանելի էին միայն նրան ու իր համհարզներին։ Սակայն Պալերմոյում, Կապելլա Պալատինայի աշխարհիկ թեմաները հենց եկեղեցի են ներմուծված։ Եկեղեցին կառուցված է Ռոժե II-ի կողմից՝ 1132—1140 թթ. և զարդանաշխված է իր և իր հաջորդի՝ Վիլյամ I-ի ժամանակ։ Եկեղեցու պատերը ըղբաղեցնող խճապատկերները ներկայացնում են Հին ու Նոր կտակարաններից վերցված տեսարանների մի մեծ ցիկլ, սրբերի և մարգարեների մի ամբողջ շարք, որոնց հիմքը կազմում են բյուզանդական նախատիպը։ Հավանաբար, մահմեդական արվեստագետների կողմից արևելյան ոճով նկարված առաստաղի շքեղ զարդանախշերը պատկերում են խրախճանքի տեսարաններ[66]։ Ծալապատիկ նստած, ձեռքին գինու թաս և սովորաբար օգնականներով շրջապատված ու գլխի փաթթոցով մի մարդ ներկայացված է մի քանի անգամ։ Կան նաև երաժիշտներ, պարողներ, որսորդներ, առօրյա կյանքի ծանոթ տեսարաններ և իրական ու երևակայական բազմազան կենդանիներ։

Արաբների հետ շփման մեջ գտնվող և նրանց արվեստին ծանոթ իշխանների կառուցած Աղթամարի և Կապելլա Պալատինայի այս երկու պալատական եկեղեցիների զարդանախշման մեջ ներմուծվել են պալատական ցիկլի տեսարաններ։

Հետաքրքիր է հիշեցնել նույնանման օգտագործման մի այլ օրինակ մի այնպիսի եկեղեցում, որը թագավորական կառույցում չէր, բայց գտնվում էր արաբական աշխարհում։ Հին Կահիրեում ղպտական ս. Բարբարա եկեղեցու մատուռներից մեկի համար որպես պատկերապատվանդան օգտագործված է փայտե մի մեծ տախտակ, որի վրա փորագրված զարդանախշերը ներկայացնում են զանազան տեսարաններ[67]։ Դրանցից մի քանիսը ծաղկանախշ գալարների մեջ ցույց են տալիս մենամարտող կամ միմյանց դիմագրավող կենդանիների ծանոթ խմբերը։ Մի

մասը պատկերում է բազեապաններ, գազանների դեմ կռվող ինչ-որ ձիավոր կամ կանգնած որսորդներ։ Մեծ սալերից մեկի վրա տեսնում ենք մի երաժիշտ՝ նստած և երկու մարդկանցով շրջապատված, ապա՝ բաժակը ձեռքին ու նստած մի ուրիշ մարդ, որին, թվում է, սպասարկում են երկու մատուցող։ X դարի վերջերին կատարված այս քանդակները զղտի քանդակագործների աշխատանքներ են, բայց դրանք, ըստ ոճի և թեմայի, ակնհայտ նմանություններ ունեն փորագրված փայտե այն տախտակների հետ, որոնք կան ֆատիմային շրջանի եգիպտական խալիֆի պալատում։ Սուրբ Բարբարայի սրբարանի պահպանակի զարդանախշերը չնայած պալատական ցիկլից են ոգեշնչված, բայց կարող են համեմատվել առասպելական տեսարանների և կենդանական պատկերների հետ, որոնք բյուզանդական եկեղեցիներում օգտագործվում էին միայն զարդանկարային նպատակների համար։ Համեմայնդեպս, Կապելլա Պալատինան և Աղթամարը միմյանց ավելի մոտ են և՛ մըտահղացմամբ և՛ նպատակով։

Սիցիլիական եկեղեցու բարձր առաստաղին նկարված և ներքևից աղոտ երևացող աշխարհիկ թեմաներում չեն բացառվել պարողները, երաժիշտները և կենցաղային տեսարանները։ Սակայն նկարազարդումները չեն կենտրոնանում իշխանի պատկերի շուրջ և, հետևաբար, նրանց կապը թագավորական հիմնադրի հետ այնպես պարզ չի երևում, ինչպես Աղթամարի եկեղեցում։ Այստեղ Գագիկն ուզում էր ցույց տալ ոչ միայն կրոնական ծրագրով շեշտված իր նախնիների և դիմային մեծ քանդակով արտահայտված իր դերը, որպես քրիստոնեական հավատքի ճշմարիտ պաշտպանների, այլև ցանկանում էր երևալ նաև խաղաղության հաճույքը վայելողի և ժողովրդի համար հողի առատություն ստեղծողի իր աշխարհիկ դերում։

Մենք արդեն նշել ենք, որ ավելի վաղ դարերի հայկական եկեղեցիների քանդակազարդումը կատարվում էր հատուկ մասերում, հատկապես դռների և պատուհանների շուրջ, իսկ երբեմն էլ՝ ամբողջ եկեղեցին գոտևորվում էր համատարած կամարաշարքով։ Աղթամարում զարդաքանդակը տարածվում է եկեղեցու բոլոր մասերի վրա և ընդգրկում դիմաքանդակագործության մի ընդարձակ եզրազարդ։

Այս մեթոդը բնորոշ է Միջին Արևելքի արվեստին, սկսած շատ վաղ ժամանակներից մինչև միջին և նույնիսկ հաջորդող դարերը։ Ներշնչման անմիջական աղբյուրը, անկասկած, հանդիսացել են օմեյյադական ու աբբասյան հուշակոթողներն իրենց շքեղ զարդաքանդակված ճակատներով։ Կարելի է նույնիսկ նմանություններ նշել մի շարք առանձնահատկությունների մեջ։ Օրինակ, Խիրբետ էլ Մաֆջարում կաքավները, գազելները, ոչխարները և այլ կենդանազարդեր երիզում են լողարանի և նախասենյակի գմբեթների հիմքերը[68], ճիշտ այնպես, ինչպես Աղթամարում կենդանիները քանդակված են եկեղեցու կտուրներից ցած, և գմբեթի կոնաձև տանիքից ներքև։ Սակայն, կան և զգալի տարբերություններ Աղթամարի և մահմեդական հուշակոթողների միջև։ Եթե վերջինիս մեջ օգտագործելի տարածությունը զբաղեցնում են որմնանկարները կամ քանդակները, ապա Աղթամարում անօգտագործելի են մընացել մեծ տարածություններ, իսկ զարդաքանդակի բաղկացուցիչ մասերը պարզորոշ կերպով անջատված են իրարից։ Բայց այդ, ամբողջությամբ վերցրած, ավելի շատ ուշադրություն է նվիրված այն բանի վրա, որ զարդաքանդակը համապատասխանի ճարտարապետական նախագծին։ Լուսամուտների և եռանկյունաձև որմնախորշերի կողքերին համաչափորեն տեղադրված դիմաքանդակներն ու մեծ խաչերը կազմում են արևմըտյան ճակատի ամենահաջող կոմպոզիցիան։ Արևելյան ճակատին կարելի է նկատել երկու ծայրապատերի կոմպոզիցիան հավասարակշռելու որոշակի ձգտում, չնայած աջից ավելացված երկրորդ կիսանդրին թեթևակի խախտել է խմբավորման ներդաշնակությունը։

Դուրս եկող արմիղներով և որմնախորշերի բազմանիստ շրջագծերով բնորոշվող հարավային և հյուսիսային ճակատները ավելի մեծ խնդիրներ էին ներկայացնում։

Հյուսիսային աբսիդի ճակատային պատը (հարավայինը այժմ ծածկված է զանգակատնով) նույնպես նկատի է առնված որպես ամբողջական միավոր, և Ծննդոց Գրքի երկու տեսարանները զուգորդվում են կենտրոնական լուսամուտը: Սակայն այլ տեղերում քանդակագործները քիչ ուշադրություն են նվիրել դուրս ելող և ներս ընկնող հատվածներին, և այս պատերն օգտագործել են այնպես, կարծես թե դրանք միասնական մակերես են ներկայացնում: Այդպիսի մի օրինակ է հրեշտակների միջև ներկայացված ս. Կույսի խումբը. ըստ որում, հրեշտակներից մեկը սեղմված է պատի ձախ կողմի նեղ տարածության մեջ, մինչդեռ մյուսը կանգնած է քիչ հեռու, բազմանկյուն որմնախորշի մյուս երեսի վրա (Նկ. 21): Մակերեսի ձևի նկատմամբ այս անուշադրությունը դառնում է է՛լ ավելի շեշտված, երբ դիմապատկերը քանդակվում է անկյուն կազմող քարի երկու երեսների վրա: Այսպիսին է, օրինակ, հյուսիսային ճակատի՝ մեջքով իրար կպած առյուծների կամ անմիջապես սրանց ներքևում տեղադրված, եռակի ոտքերի վրա կանգնած առյուծի քանդակը (Նկ. 49): Որթազալարից վերև և մեծ մասամբ երրորդ քարի ուղղությամբ փորագրված մեդալիոնները կազմում են եզրազարդերի վերին շրջագիծը, բայց, յուրաքանչյուր եզրազարդում դիմապատկերները նույն չափի չեն: Այնտեղ, ուր մեկը մյուսից վերև երկու տեսարան է ներկայացված, ինչպես, օրինակ, Հովնանի պատմության մեջ (Նկ. 19), բնական է, որ դիմապատկերները շատ ավելի փոքր են. իսկ երբ դիմապատկերից անմիջապես վերև մեդալիոն կամ ուրիշ զարդանախշ չկա, դիմապատկերը դառնում է ավելի բարձր, քան իր կողքինները, հավանաբար՝ եզրազարդի ամբողջական բարձրությունը պահպանելու համար: Միայն Գողիաթը, և մի փոքր էլ Սամսոնը, արտամղվում են դեպի չորրորդ քարաշարքը, շեշտելու համար այն փաստը, որ նրանցից մեկը հսկա է, մյուսը՝ ուժեղ մարդ: Սակայն կան և այնպիսի դեպքեր, երբ չափերի տարբերությունները չեն կարող բացատրվել և դրա ամենազարմանալի օրինակը կարելի է համարել արևմտյան ճակատի վրա փորագրված Քրիստոսի դիմապատկերը, որը փոքր է Գագիկի դիմապատկերից (Նկ. 5): Դա ակներևաբար սխալ է, մի սխալ, որը կարող էր տեղի ունենալ այն պատճառով, որ բոլոր դիմապատկերները փորագրվում էին տեղադրվելուց առաջ: Գուցե չափերի այս անհավասարությունն ավելի քիչ ակնառու դարձնելու համար է, որ աջ կողմի Սերովբեն դրված է Քրիստոսի հետ միևնույն բարձրության վրա, իսկ ձախ կողմինը՝ Գագիկի բարձրությամբ:

Աղթամարում աշխատել են տարբեր կարողությունների տեր մի քանի քանդակագործներ: Բայց անհատական տարբերություններից ավելի շեշտված է այն գիծը, որն ընդհանուր է ամբողջ աշխատանքի համար: Դիմաքանդակները ֆոնից անջատվում են բավականաչափ մեծ ռելիեֆությամբ, բայց մակերեսի մշակում համարյա չի նկատվում: Խոր ակոսներն ու մակերեսային փորվածքները ուրվագծում են հագուստների առանձնահատկությունները և ծալքերը: Մարմինները երևում են երեք-քառորդ կամ դիմահայաց տեսքով, իսկ ծանրությունը հավասարապես բաշխված է երկու ոտքերի վրա: Ոտքերը տեղադրված են պրոֆիլով կամ համաչափորեն դարձված են դեպի դուրս, իսկ երբեմն նույն մարդու մի ոտքը պրոֆիլով է տրված, մյուսը՝ առաջամասից թեթևակի կրճատված: Շարժում քիչ կա նույնիսկ այնտեղ, որտեղ գործողություն է կատարվում: Այս պատկերաշարքի մեջ, Սամսոնի հարվածի դեմ Փղշտացու ձեռքի շարժումն է միայն, որ ցուցաբերում է ռեալիստական մոտեցում: Հագուստները ներկայացված են ընդհանուր գծերով: Իրար ծածկող ծալքերը խիստ հարթեցված տեսք ունեն: Դրանք փորագրված են երկար, անընդմեջ գծերով, որոնք համարյա ուրվագծում են սրունքի ձևը: Այլ տեղերում ծալքերի միջև եղած տարածությունը ծածկված է կոր գծերի շարունակական հերթականությամբ, որը ստեղծում է գեղեցիկ զարդանախշի տպավորություն: Չնայած ոճավորմանը և կեցվածքների հավասարակշռությանը, դիմապատկերներից շատերը օժտված են մեծ կենսունակությամբ, որը մասամբ արդյունք է մշակման համար-

ձակության, մասամբ էլ՝ նրանց մեծ, նշաձև աչքերով դեմքերի խիստ արտահայտություն։

Այս քանդակների և մեզ հայտնի ժամանակակից մահմեդական քանդակների փորագրությունների մի քանի օրինակների ոճի միջև շատ քիչ կապ կա։ Աղթամարի անմիջական նախորդները VII դարի հայկական բարձրաքանդակներն են, որոնցից մի քանիսը, օրինակ՝ կոթողների վրա փորագրված գահանիստ ս. Կույսն ու Որդին, կամ Դանիելի կողքին առջևի ոտքերի վրա կանգնած երկու առյուծները, շեշտված ընդհանրություններ ունեն Աղթամարի պատկերաքանդակների հետ[69]։ Արաբական տիրապետության երկու դարերի ընթացքում, վանքերի առանձնության մեջ արտադրված նախշազարդ ձեռագրերից ու պատարագային առարկաներից բացի, կրոնական արվեստը դատապարտվել էր անշարժության և զարգացում չապրեց։ Իսկ երբ նորից սկսվեց եկեղեցիների կառուցումն ու քանդակազարդումը, քանդակագործները, բնականաբար, նախ դիմում էին հին նմուշներին, ճիշտ այնպես, ինչպես ճարտարապետները։ Բացի այդ, կասկածից վեր է, որ Բյուզանդական կայսրությունից կրոնական առարկաների մեծ ներհոսում է կատարվել։ Հնարավոր է, որ Աղթամարի քանդակագործներից ոմանք, որոնք, ինչպես ասում են, տարբեր տեղերից էին եկել, մինչև Աղթամար գալը աշխատել էին նաև հարևան երկրներում, որտեղ գեղարվեստական կյանքը այնքան էլ խաթարված չէր։ Այդ է պատճառը, որ, չնայած զգալի տարբերություններին, այս քանդակների մեջ կարելի է նկատել ժամանակակից բյուզանդական արվեստի որոշ իմացություն։ Օրինակ, դիմաքանդակի փոքր-ինչ ավելի շեշտված արտահայտությունը, դասական պատմուճանի ընդհանուր ուրվագծման ավելի սերտ նմանեցումը և հագուստների հարթ ու ծալված մասերը տարբերակելու ձգտումը՝ միատեսակ զուգահեռ գծերով դրանք ծածկելու փոխարեն։

Աղթամարի եկեղեցու մոդելը Քրիստոսին ընծայող Գագիկի պատկերագրական տիպը նույնպես թելադրում է բյուզանդական նախանմուշների կամ նրանցից ընդօրինակված գործերի իմացությունը, որովհետև, չնայած այդ տիպը պատկանում է շատ հին շրջանի, բայց լայնորեն սկսեց օգտագործվել IX դարից հետո[70]։ Հայկական հին կոթողների վրա կարելի է տեսնել կտիտորական տարբեր տեսակի դիմաքանդակներ։ VI դ. Պտղնու եկեղեցու հիմնադիր Մանվել Ամատունին ներկայացված է առյուծին ըսպանելիս, մի կոմպոզիցիա, որը փոխառնված է սասանյան իշխանների դիմանկարներից։ Հաջորդ դարում Մրենի եկեղեցու վրա կտիտորները հարգամատույց կեցվածքով շարժվում են դեպի Քրիստոսի կենտրոնական դիմապատկերը, որի երկու կողմերին կանգնած են սրբեր. պատկերագրական մի նմուշ, որը կարելի է տեսնել վաղ շրջանի քրիստոնեական եկեղեցիների խորանների խճապատկերների վրա, որտեղ կտիտոր-հիմնադիրը սրբերի միջոցով ներկայացվում է Քրիստոսին կամ ս. Կույսին։ Հայաստանում, Աղթամարից սկսած, համարյա անփոփոխ տեսնում ենք, որ կտիտորը ձեռքին ունի եկեղեցու մոդելը[71]։

Գագիկի այս պատկերի մասին Արծրունի պատմիչը ասում է, որ «դա նրա ճշմարիտ նմանությունն է»։ Պատմության ուրիշ էջերում Գագիկը նկարագրված է որպես բարձրահասակ մարդ, գեղեցիկ արտաքինով, սև, կամարաձև հոնքերով, սև ու գանգուր մազերով, որոնք թանձր հյուսքերով իջնում են ճակատի վրա[72]։ Դեմքը, իսկապես, չնայած պատկերի վնասված վիճակին, հատկանշական է իր կենսունակությամբ և զգացվում է, որ այստեղ որոշ առումով դիմապատկերման փորձ է կատարվել։ Համենայնդեպս կարող ենք վստահ ասել, որ նրա հագուստի մանրամասները ճշգրտությամբ են վերարտադրված։ Դա մեծ նշանակություն ունի, որովհետև Վասպուրականի թագավորները դրամ չեն դրվագել, այդ պատճառով էլ Գագիկի դիմաքանդակը մեզ հասած միակ վավերագիրն է, որ ներկայացնում է նրա կերպարանքը։

Գագիկի թագը, հավանաբար, Յուսուֆ էմիրի նվիրածն է, որը, ինչպես նախապես նկարագրել ենք, պատրաստված էր զուտ ոսկուց, ուներ բարդ կառուցվածք և զար-

դարված էր գոհարներով և թանկարժեք այլ քարերով (նկ. 7, 9)։ Չնայած բարձրաքանդակի խիստ վնասված վիճակին, տեսնում ենք, որ թագը իր մոտիվներով հիշեցնում է սասանյան թագերի նմուշները։ Սասանյան թագի խիստ պարզեցրած ձևը կարելի է տեսնել օմեյադյան երկու նմուշների վրա։ Կազր էլ Հայիր էլ Ղարբիի պալատի ճակատի կենտրոնում պատկերված իշխանի գլխազարդը ներկայացնում է շրջանաձև երիզով ինչ-որ գդակ, որից բարձրացող երկու թևերը գոտևորում են մի մեծ ակնաքար։ Մշատի պալատի գծապատկերներից մեկը ներկայացնում է մի մարդ, որն ունի նույն տիպի թագ։ Լենինգրադում, Էրմիտաժի թանգարանում պահվող հետսասանյան շրջանի արծաթե ափսեի վրա ներկայացված իշխանի թագն ունի նույն ընդհանուր գծերը (արմավենու տերևի ձևով մի զույգ թև բարձրանում է կիսաշրջանաձև մոտիվի կողքերից, իսկ կենտրոնական մոտիվը շրջապատված է մահիկով)[73]։

Աբբասյան խալիֆները թագ չէին կրում։ Նրանց գլազարդն ուներ կլոր գդակի ձև, երկու ժապավենանման երիզներով, որոնք կախվում էին կողքերից։ Այսպիսի օրինակներ կարելի է տեսնել Մութավաքքիլի արծաթե դրամների (241 թ., մթ. 855 թ.) և Գագիկի ժամանակակից էլ Մուկտադիրի (908—932 թթ.) մեդալիոնի վրա դրոշմված դիմանկարներում[74]։ Բայց այս շրջանում մահմեդական ուրիշ իշխաններ երբեմն ներկայացված են թևավոր թագով։ Արևելյան Իրանում, Նիշապուր քաղաքում հայտնաբերված արծաթե մեդալի վրա, երկու համհարզների միջև նստած թագավորը կրում է այնպիսի թագ, որն «ունի ճակատը շրջապատող երկու շարք ակնաշար, ձախ կողմից կապված է ժապավեն, իսկ մահիկի յուրաքանչյուր կողմին կցված է կիսաարմավենյակ և ակնաքար»[75]։ Ադուդ էլ Դավլահ բույիդական իշխանի թագի թևերն ավելի ակնառու են, իսկ նրա դիմանկարը դրոշմված է Ֆարսում ձուլված (359 թ., մթ. 970 թ.) ոսկե մեդալի երկու կողմերին։ Ակնաշար երիզով ուրվագծված լայն թևերը գոտևորում են կենտրոնական վարդյակն ու մահիկը[76]։

Չնայած աբբասյան խալիֆներն այդպիսի թագեր չէին կրում, այնուամենայնիվ նշված օրինակները ապացուցում են, որ սասանյան թագանմուշի հեռավոր ժառանգը հանդիսացող թևավոր թագը դեռևս գտնվում էր օգտագործման մեջ IX—X դարերում, և, հետևաբար, մենք իրավացի կլինենք, եթե ընդունենք, որ Աղթամարի բարձրաքանդակի վրա ներկայացված Գագիկի թագը Յուսուֆ էմիրից ստացված իսկական թագի նմանօրինակն է։

Շքեղ ասեղնագործությամբ կամ հյուսքերով ներկայացված նրա պարեգոտն ու վերարկուն (նկ. 7) հավանաբար այն նույն թագավորական զգեստներն են, որոնք նվիրաբերվել էին Գագիկին իր թագադրության ժամանակ, չնայած Արծրունի պատմիչը հիշատակում է միայն պարեգոտը։ Միահյուսված շրջանակների ընդհանուր գծագիրը, վերջին հաշվով, վերցրած է սասանյան զգեստներից, իսկ շրջանակների մեջ ներփակված թռչունները հիշեցնում են այնպիսիք, որոնք ներկայացված են Թակ-ի-Բուստանի բարձրաքանդակների վրա։

Երկու Արծրունի և արևելյան իշխանների նմանությամբ պատկերված Սավուղի և Եղեկիայի զգեստները, ինչպես նաև Սամսոնի սպանած Փղշտացու պարեգոտը կարող են ճիշտ պատկերացում տալ ժամանակին Հայաստանում օգտագործված հագուստների մասին (նկ. 24—26, 42, 44)։ Մենք գիտենք, որ Հայաստանն ուներ բարձր զարգացած տեքստիլ արդյունաբերություն։ Արաբ պատմիչները հաճախ են հիշատակում հայկական կարպետները, բրդյա ու մետաքսյա գործվածքները, որոնք մեծ արժեք էին ներկայացնում և հատկապես այնպիսիք, որոնք ներկվում էին որդան կարմիրով («կրմըզով»)։ Որպես այդ գործվածքների լավ որակի և գնահատման փաստ, կարելի է հիշատակել, օրինակ, 317 թ. էլ Մուկտադիրի պալատում բյուզանդական դեսպանի ընդունելության նկարագրությունը։ Ցանկանալով հյուրի վրա մեծ տպավորություն թողնել, խալիֆը իր պալատում կախել էր 38000 վարագույր, որոնցից 12000-ը՝ ոսկեզօծ։ Շքեղության այս ցուցադրումը նկարագրող ա-

բար հեղինակը հիշատակել է տարբեր կերպասներ պատրաստող երկրների անունները, որոնց թվում Հայաստանինը՝ առաջինների շարքում[77]։ Հայ պատմիչները նույնպես հիշատակում են իրենց երկրում պատրաստվող գործվածքների տարբեր տեսակները, իշխանների հագած կամ նվեր ստացած շքեղ զգեստները, հայ կանանց տարբեր թելմաններով հյուսած ոսկեզարդ գործերը[78]։

Այսպիսով, եթե Գագիկի վերարկուն, ամենայն հավանականությամբ, Յուսուֆ էմիրի ուղարկած նվերն է, ապա մյուս հագուստները կարող են պատկերացում տալ ոչ միայն Հայաստանում պատրաստված գործվածքների ձևավորումների, այլև X դարում օգտագործված հագուստների ոճի մասին։ Հայ ազնվականները հետևում էին արաբական նորաձևության, բայց մեզ չի հաջողվել հայկական տարազներից շատերի և IX—X դարերի մահմեդական մի շարք հայտնի տարազանմուշների միջև ճշգրիտ զուգահեռներ գտնել։ Ինչպես Սահակ Արծրունի իշխանը, այնպես էլ Սավուղը կրում են մի տեսակ երկար վերարկու, որը շեղակի խաչաձևվում է դեպի աջ և գոտկատեղի վրա ամրացված է եռակախակալ գոտու միջոցով, որը, հավանաբար, պատրաստված է կաշվից և կոճազարդված է մետաղյա սկավառակներով (նկ. 24, 26)։ Սահակի պարեգոտը վզի բացվածքի վրա հարթ է, իսկ Սավուղինի օձիքը ասեղնագործված է։ Այս բարձրաքանդակներում ցույց տրված գոտու նմուշը հավանաբար կենտրոնական ասիական ծագում ունի։

Սկսած VI դարի վերջերից, այն լայնորեն տարածվեց ուրիշ ժողովուրդների մեջ ևս։ Այսպիսի օրինակներ կարող ենք տեսնել Թակ-ի-Բուստանում և մի քանի արծաթե ափսեների վրա, որոնք, հավանաբար, հասել են սասանյան շրջանից, ինչպես նաև Վրաստանում, Ջվարիում VII դարի սկզբներին կառուցված ս. Խաչ եկեղեցու արևելյան ճակատին ինչ-որ իշխանի պատկերաքանդակի վրա, և, վերջապես IX ու հաջորդ դարերի մահմեդական արվեստում[79]։

IX դարում, Նիշապուրի որմնանկարներում ներկայացված որսորդների գոտիների կախակալները խմբավորված են առաջամասում և ավելի երկար են, քան Աղթամարինը. սակայն 836 թ. Աբբասյանների կողմից կառուցված և 892 թ. լքված Սամառայի պալատի որմնանկարներում տեսնում ենք գոտու միևնույն նմուշը, որ կա Աղթամարում[80]։

Մյուս Արծրունի իշխանի՝ Համազասպի, ինչպես նաև Եզեկիայի զգեստը Գագիկի պարեգոտի նման ճեղքված է առաջից, ծնկներից ցած, բայց ունի վերարկուի կրծածալեր (նկ. 25, 44)։ Կենտրոնական ասիական ծագում ունեցող կրծածալված վերարկուի նմուշը օգտագործվեց նաև արաբների կողմից, բայց մինչև այժմ հայտնի բոլոր օրինակներում, ինչպես չինական Թուրքեստանի նկարներում, այնպես էլ մահմեդական հուշակոթողներում ցուցադրված այս տիպի վերարկուն միշտ գոտիով է ներկայացված, իսկ կրծածալը պատրաստված է նույն կտորից, ինչ վերարկուինը, փոխանակ նրանից տարբերվելու, ինչպիսին այդ տեսնում ենք Աղթամարում[81]։ Կենտրոնական ասիական և մահմեդական վերարկուի այս նմուշը կարելի է տեսնել Աղթամարում՝ որթազարդի մեջ, նստած թագավորի աջ կողմի պատկերաքանդակի վրա։ Նրա ընկերը կրում է հասարակ պարեգոտ, որը նույնպես գոտկատեղի շուրջ ամրացված է եռակախակալ գոտիով (նկ. 39)։

Քիվերի տակ փորագրված կամ որթազարդի մեջ առնված կենդանիներից շատերը, ինչպես նաև ներքևում նրանց հաջորդող խոշոր կենդանիների մի մասը, բավականաչափ բնական են պատկերված։ Լավ է արտահայտված ցուլի շարժումը և նրա պոզերից բռնած տղան։ Այդպիսին է նաև եղնիկի ու նրա ձագի քանդակը (նկ. 17)։ Վազող կենդանիները երբեմն պատկերված են «թռիչքային վազքի» դիրքով, բայց տեսնում ենք նաև այլ դիրքեր։ Այս կենդանիների դեմքերը աչքի են ընկնում մեծ արտահայտությամբ, օրինակ արջինը, որն անհագորեն խաղող է խժռում (նկ. 51)։ Այս բնական ձևերին զուգընթաց, և հատկապես ճակատների ներքին մասերի վրա, տեսնում ենք տարբեր դիրքերով պատկերված առասպելական կռվող կենդանիներ, մեջքով իրար հենված, մարտնչող գազաններ, միահյուսված վզերով թռչուններ՝ փաստորեն այն ամենը,

ինչ ցույց են տալիս միջնադարյան մոտիվներից շատերը, որոնք անցել էին սասանյան արվեստին ու տարածվել Ասիա, Բյուզանդիոն, հարևան մյուս երկրները, մինչև հեռու արևմուտք, Եվրոպա։

Այն, որ սասանյան արվեստը Աղթամարի համար սկզբնաղբյուր է հանդիսացել, երևում է անհատական պատկերաձևերից շատերում և յուրահատուկ մանրամասներում, ինչպիսիք են, երիզավորված պոչերով, թևերով ու վզերով թռչունները, և կամ արմավենյակները, որոնք ներկայացնում են այս թռչունների թևերի կամ չորքոտանիների սրունքների վերին մասերը (Նկ. 28, 29)։ Մակերեսների զարդանախշային մանրամասն մշակումը և ոճավորման որակը մատնանշում են հյուսվածքների նմանեցումը, սակայն նրանց անմիջական նախատիպերը, հավանաբար, չեն բխում սասանյան նմուշներից։ Ճիշտ է, սասանյան հյուսվածքների և որմնանկարների մեջ տարբեր կենդանիների վզերի կամ թևերի վրա կարելի է տեսնել ուլունքավոր, ասեղնագործ երիզներ, բայց դրանք չեն շրջապատում մարմինը, ինչպես գառնանդղին և եղջերավոր գլխով թռչնին։ Այնուամենայնիվ, մահմեդական հյուսվածքներում հանդիպում ենք զուգահեռ օրինակների, որոնք ծագել են սասանյան արվեստից։ Մաաստրիխտում, ս. Սերվատիուսի գանձարանում պահպանված և կուֆական արձանագրություններով զարդարված մետաքսակտորի ուլունքավոր երիզը հյուսված է առյուծի կրծքին և անցնում է վզի կողքերով[82]։ Հետևաբար, դրանց ներշնչման անմիջական ակունքները պետք է փնտրել ժամանակակից գործվածքների մեջ և ոչ թե դարերի հնություն ունեցող օրինակներում։

Գիտությանը հայտնի ներկա տվյալներով դժվար է որոշել՝ այդ գործվածքները մահմեդական, թե հայկական ծագում ունեն։ Մենք շատ ապացույցներ ունենք այն մասին, որ սասանյան թագավորների սովորությանը հետևելով, արաբները Հայաստանի իշխաններին և այլ բարձրաստիճան անձանց նվիրում էին մահմեդական գործվածքներ։ Հայտնի է, որ դրանց տարբեր տեսակներից մի քանիսը զարդարված էին դիմապատկերներով և հյուսվում կամ ասեղնագործվում էին Հայաստանում։

Սրանցից մի քանի բեկոր գտնվել է Դվինի և Անիի պեղումների ժամանակ[83]։ Ավելի մեծ և ավելի նուրբ մի բեկոր պահպանված է Երևանի Մատենադարանի հայկական հին ձեռագրերից մեկի կազմի վրա[84]։ Այս գործվածքի շքեղ գծագիրը բաղկացած է բոլորակներից, որոնք պարզեցված ձևով ոլորված ծառի կողքերին իրար կցող թռչուններ են ներառում։ Բոլորակների լայն երիզները, իրենց հերթին, նախշված են չորս զույգ դիմագրավող սիրամարգերով, որոնք իրարից բաժանված են ծաղկամոտիվներով։ Լայն ու մեծ ծառի կոներով շրջապատված ուլունքավոր սկավառակները զբաղեցնում են բոլորակների միջև եղած շեղանկյունի տարածությունները։

Մեր այս ուսումնասիրության տեսակետից այնքան էլ կարևոր չէ՝ դրանք տեղակա՞ն արտադրություն են, թե՞ դրսից ներմուծված։ Նույնպես և այն փաստը, որ այսպիսի գործվածքներ Հայաստանում ոչ միայն հայտնի էին, այլև ազդել են Աղթամարի մի շարք կենդանական քանդակների ոճի վրա։

Աղթամարի քանդակագործները երբեմն ձևափոխել են իրենց ընդօրինակած պատկերները։ Հովնանի պատմության մեջ (Նկ. 19) կետ ձկան երկրորդ պատկերը վերցված է պարսկական «սենմուրվ»-ից կամ ծովաձիուց, որը հաճախ էր վերարտադրվում մահմեդական կամ բյուզանդական գործվածքների վրա։ Կորացրած թևով, արմավենազարդ սրունքով և կլորացրած հոդակապով ներկայացված կենդանու առաջամասը ճշմարտացիորեն պատկերում է այս առասպելական գազանի վիզը, բայց նրա հետնամասը, փոխանակ սիրամարգի պոչի ձևով վերջանալու, ներկայացնում է ձկան գալարված պոչ, որը հար և նման է վաղ քրիստոնեական շրջանի սարկոֆագների վրա պատկերված ծովային հրեշի պոչին։ Սասանյան և հետսասանյան արվեստում ներկայացված կենդանու ոտքերի շուրջը երբեմն ժապավեններ են կապված, իսկ Աղթամարի քանդակագործը դրանց փոխարեն մի

տեղ ներկայացրել է այն գնդակները, որոնք բաղնների ոտքերին էին ամրացվում բաղնպանների կողմից (նկ. 29)։ Զուտ երևակայությունը այստեղ միահյուսված է ճշգրիտ մանրամասնության հետ։

Բույսերի տեսակներից հիմնականում ներկայացված է որթատունկը, արմավենին և նռնենին։ Եկեղեցին զոտևորող որթագալարը պատկերված է բավական ազատ ու բնական։ Տերևները նման են վարդյակների, բայց խաղողի ծանր ողկույզներով կախ ընկած ճյուղերը պահպանում են իրենց պլաստիկական ձևը՝ առանց կանոնավոր դասավորվածության։ Գալարակի գծագրի համապատասխան, նրանք փակվում են ու կորանում կամ տարածվում են երկու կամ երեք պատկերաքանդակներից վերև։ Երբեմն անջատվում են իրարից, ընդգրկելու համար մի այլ փոքր խումբ կամ միահյուսված ճյուղերով ինչ-որ ցողուն։ Որթատունկը երբեմն փոխարինվում է նռնենիով կամ արմավենիով։ Այսպիսի այլազանությունը քանդակին տալիս է կենդանի շունչ և միաժամանակ տարբերում այն զպտական կամ մահմեդական կանոնավոր, իսկ հաճախ էլ՝ միապաղաղ կրկնողությամբ բնորոշվող գալարակներից։

Լուսամուտների կամարներով տարածվող գալարակները ցույց են տրված մեծ բազմազանությամբ։ Կամարների ու գալարակների վերին ու ներքին երիզների վրա փորագրված և կորությունները կանոնավորապես ծածկող ոլորաձև ցողուններից բացի, միևնույն մոտիվը երկու անգամից ավելի չի կրկնվում։ Օգտագործվել են հետևյալ համակցությունները՝ միահյուսված ցողուններով ուղղաձիգ, լրիվ արմավենյակներ (նկ. 30). միահյուսված շրջանակներով լրիվ արմավենյակներ (նկ. 41, ներքևի լուսամուտ, և նկ. 32). ոլորաձև մի ցողուն համարյա ուղղաձիգ կիսաարմավենյակներով, որոնք կամարի պսակի մոտ միանալով կազմում են լրիվ արմավենյակ. առանց ցողունի կիսաարմավենյակներ, որոնք կեռմանաձև մոտիվ են կազմում և եռանկյունի բացվածքներում ունեն ավելի փոքր տերևներ (նկ. 41, Թմբուկի երկու լուսամուտները). ոլորաձև ցողուն կիսաարմավենյակներով, որոնք կըրկնակի կորություն են կազմում և ունեն կոնաձև ծիլ (նկ. 11). միահյուսված ու ոլորաձև ցողուններ, որոնք ունեն շրջանակների մեջ փոխադարձաբար տեղադրված լրիվ արմավենյակներ և խաղողի ողկույզներ (նկ. 17). ոլորաձև ցողունի (նկ. 34) կամ ուղղաձիգ ցողունի (նկ. 33) կողքերին իրար փոխարինող կիսաարմավենյակներ ու խաղողի ողկույզներ։ Ավելի ներքև եկեղեցին զոտևորող լայն եզրազարդը զարդանախշված է ճեղքված արմավենյակներով, որոնք ներփակում են խաղողի ողկույզներ։ Այս ճեղքված արմավենյակները զետեղված են երկու ոլորաձև ցողուններից կազմված շըրջանակների մեջ, որոնց միջև մայրու կոներ կան։ Թմբուկի լուսամուտներից մեկի կամարին ներկայացված թռչունների շարքը փոխարինում է տերևազարդին։ Բազմազանության նկատմամբ այս շեշտված հետաքըրքրությունը բնորոշ է հայկական ճարտարապետությանը։ Ավելի հին կոթողներում, օրինակ՝ Պտղնիում, լուսամուտները պսակող յուրաքանչյուր կամարի վրա տեսնում ենք յուրատիպ մոտիվներ։

Սեպաձև որմնախորշերի վերին կամարները զարդանախշված են նռնենիներով։ Դա անսովոր մտահղացում է, եթե հաշվի առնենք, որ ծառը հեշտությամբ չի կարելի համարեցնել նեղ ու կորացած մակերեսի վրա, և, բացի այդ, այդպիսի մակերեսի համար սովորական փորձը միշտ ընտրել է տերևի մոտիվը կամ եզրաչափական զարդը։

Աղթամարում ծառաբունը միանգամից թեքվում է այն անկյան տակ, որը կազմված է կամարից և հորիզոնական երիզից, իսկ գլխավոր և ետադարձ ճյուղի կողքերին համաչափորեն իրար հաջորդող տերևների ու մրգերի ընդհանուր գծագիրը հիշեցնում է այն սխեման, որը կիրառվել է փոքր մակերեսներից մեկի վրա (նկ. 13, 14, 37, 39— մմտ. նկ. 33-ի հետ)։ Փոխադարձաբար խաղողի տերևներ կամ ողկույզներ կրող ուղղաձիգ ցողունից բաղկացած կամ ծաղկամանից արտաձգվող երևակայական զանազան նախշերի հաջորդականությունից հյուսված ծառի կամ ծառանման մոտիվի այս

պարզեցրած մշակումը նեղ երիզների վրա, տեսնում ենք այլ վայրերում ևս, օրինակ՝ Երուսաղեմում, Օմարի մզկիթի պղնձե սկավառակների վրա, որոնք ծածկում են խարըսխագերանները կամ ճակատաքարերը, այնուհետև Խիրբետ էլ Մաֆջարում՝ բաղնիքի ճաղերին[85]։

Հայաստանում հանդիպում ենք ավելի հին նմուշների։ VII դարում կառուցված Թալինի եկեղեցու ճակատների կամարները նախշված են նռնենիներով։ Ուղղաձիգ ցողունի երկու կողմերից շեղակի արտաձգվում են փոքր ճյուղեր, որոնցից յուրաքանչյուրի ծայրը մրգով է վերջանում, իսկ ցողունի արմատը թեթևակի կլորացրած է[86]։ Աղթամարի ծառերի կոնաձև հիմքը կարելի է տեսնել նաև Բիշապուրի կիսաշրջանաձև ծեփազարդի վրա, որը նախշված է Աղթամարի նռնենիներին նմանվող և լայն տերևով վերջավորվող ոլորաճյուղով։ Պալմիրայում նույնպես կարելի է գտնել կոնաձև հիմքի ավելի հին և բնական նմուշ[87]։

Աղթամարի կամարային բոլոր զարդանախշերում, չնայած գոգավոր ֆոնից առաջացող ստվերներին, մոտիվները հստակ երևում են։ Արմավենյակը հանդիսանում է գլխավոր տարրը, իսկ վերոհիշյալ բոլոր տարբերակների սկզբնաաղբյուրը կարելի է գտնել սասանյան արվեստում, որի ավելի հին ձևերի վրա հիմնված ոճը առաջին անգամ զարգացել և այնուհետև լայնորեն տարածվել է հաջորդ դարերում։

Սակայն, եթե IX և X դարերի արբասյան արվեստում արմավենյակն ու որթատունկը կորցրին իրենց սկզբնական հատկանիշը, ապա Աղթամարում այդ հին ձևերը պահպանվեցին։ Առանձին տարրերի կամ հորինվածքների ավելի մեծ բնականության շնորհիվ, Աղթամարի որթանախշերը հիմնովին տարբերվում են մահմեդական տերևազարդերից և ավելի նման են այն տեսակներին, որոնք բնորոշ են այդ ժամանակաշրջանի բյուզանդական արվեստին։ Այնուամենայնիվ, կարիք չունենք ենթադրելու, թե դրանք անմիջականորեն կապված են բյուզանդականի հետ։ Երկու դեպքում էլ, մի կողմից՝ ուշ դասական ավանդության վերակենդանացման, մյուս կողմից՝ բնական ձևերի նկատմամբ ավելի մեծ հետաքրքրության պատճառով, տեղի չունեցավ այն ծայրահեղ պարզեցումը, որը ուրիշ տեղերում ծնեց զուտ աբստրակցիաներ։

Տարբեր թեմաների կամ զարդանախշային մոտիվների ծագումը հայտնաբերելու և ներշնչման անմիջական նախատիպերը կամ սկզբնաղբյուրները գտնելու փորձով ես չեմ ցանկանում այն տպավորությունը թողնել, թե իբր Աղթամարի քանդակագործները ներկայացրել են օտարամուտ ու զանազան տարրերի վրա հիմնված ինչ-որ հարադրություն։ Անկասկած, հայկական արվեստում հնարավոր էր գտնել ավելի մեծ թվով զուգահեռ օրինակներ, եթե կոթողների մի մասը ավերված չլիներ։ Բացի այդ, նույնիսկ այն տարրերը, որոնք, վերջին հաշվով, սկիզբ են առել ուրիշ աղբյուրներից, ձևափոխված են ազգային գեղարվեստի ազգային ձգտումների համաձայն, իսկ արդյունքը եղել է ինքնատիպ այս հուշարձանի ծնունդը, կոթող, որը մահմեդական կառույցներից տարբերվում է այն չափով, ինչ չափով ժամանակակից և ավելի հին քրիստոնեական եկեղեցիներից։

ՈՐՄՆԱՆԿԱՐՆԵՐԸ

Նկարագրություն. Եկեղեցու ներքին պատերը զբաղեցնող որմնանկարները քիչ ուշադրություն են գրավել։ Հին հրատարակություններում ի միջի այլոց նշվում են մի քանի ավետարանական տեսարաններ։ Մինչև այժմ, միակ հայտնի վավերագրերը նրանք էին, որ վերարտադրում էին հարավային աբսիդի ընդհանուր տեսքն ու արևմտյան աբսիդի երեք կոմպոզիցիաները[88]։ Իսկ այժմ, նոր ու մանրամասն լուսանկարման շնորհիվ, առաջին անգամ հնարավորություն է ստեղծվել ուսումնասիրելու եկեղեցու պատկերազարդումն ամբողջությամբ վերցրած։

Որմնանկարները կատարվել են քանդակագործության զուգընթաց։ Բավական է առանձին դիմապատկերները դնել համապատասխան բարձրաքանդակների հետ միա-

տեղ, որպեսզի իսկույն բացահայտվեն նրանց ոճական սերտ ընդհանրությունները։ Եթե եպիսկոպոսների դիմանկարներից որևէ մեկը համեմատենք, օրինակ, արևելյան ճակատի վրա քանդակված եպիսկոպոսների հետ (նկ. 34, 35, 60,) ապա կտեսնենք միևնույն հատատակազմ ճակատային դիմապատկերները, որոնք ներկայացված են համարձակ դիմագծումով, ձևերի միևնույն ոճավորմամբ, ցածր ու լայն ճակատով և նշաձև աչքերով, բեղի ու մորուքի միևնույն մշակմամբ։ Գլխից վերև, հորիզոնական ուղղությամբ թևը կտրուկ շարժումով եռ տարած ավետման հրեշտակը սերտ նմանություն ունի հարավային ճակատին քանդակված և Քրիստոսի մոտ կանգնած հրեշտակի հետ, իսկ ս. Կույսի գահը համարյա այն գահն է, որը քանդակված է սույն ճակատի վրա (նկ. 17, 21, 63)։ Այս և զուգահեռ այլ օրինակները չեն կարող կասկած հարուցել այն մասին, որ որմնանկարներն ու քանդակները նույն գեղարվեստական դպրոցի գործեր են։

Հակառակ որոշ գիտնականների կարծիքի, այժմ հաստատված է, որ սրբազան թեմաների պատկերումը Հայաստանում պաշտոնապես երբեք չի արգելվել և եկեղեցինները շատ հաճախ գեղազարդվել են Նոր կտակարանի լայն ցիկլով[89]։

Խճանկարների ու որմնանկարների մնացորդները հաստատում են այն ամենը, ինչ հաղորդում են գրական ու պատմական աղբյուրները։ Օրինակներից մի քանիսն ունեն VII դարի ծագում։ Այսպես, Լմբատի եկեղեցու խորանին դեռևս կարելի է տեսնել գահին բազմած Քրիստոսին, շրջապատված Եզեկիելի տեսիլքի անիվներով և «կենդանի արարածներով», որոնցից յուրաքանչյուրն ունի չորս գլուխ՝ մարդու, առյուծի, եզան և արծվի։ Խորանի կողքերին պատկերված է երկու առաքյալ[90]։ Եզեկիելի տեսիլքից մնացած հատվածներ կարելի է տեսնել նաև Թալինի եկեղեցու խորանի վրա։ Թալիշի եկեղեցու խորանի կոնքին պատկերված է ձեռքին երկար գալարակ բռնած Քրիստոսը, իսկ բեմի եզրային պատերի վրա՝ առաքյալները։ 930 թ. կառուցված Տաթևի եկեղեցու խորանում նորից ենք տեսնում Քրիստոսին, իսկ Հարություն մեռելոց հորինվածքը կոմպոզիցիան զբաղեցնում է նրա արևմտյան պատը։ Սակայն միայն Աղթամարում է, որ որմնանկարները պահպանվել են համարյա ամբողջությամբ, իսկ այս ամբողջական անսամբլի նշանակությունն ավելի է մեծանում, երբ հաշվի ենք առնում Բյուզանդական կայսրության մեջ և հարևան երկրներում այս շրջանից մեզ հասած հուշարձանների սակավությունը։ XI դարից առաջ կառուցված և իր ամբողջ հարդարանքով պահպանված եկեղեցի գոյություն չունի, եթե չհաշվենք Կապադովկիայի ժայռափոր մատուռները, որոնցից ամենահինը կարելի է համարել X դարի կառույց։

Այսպիսով, չնայած Աղթամարի որմնանկարները մասամբ խաթարված են, մասամբ էլ վերանորոգված, և, արտաքին պատերի քանդակների հետ համեմատած, առաջին հայացքից տպավորիչ չեն, այնուամենայնիվ դրանք մեծ կարևորություն ունեն արևելյան քրիստոնեական եկեղեցու պատմության համար։

Այս նոր լուսանկարների շնորհիվ հայտնաբերված ամենահետաքրքիր փաստը գմբեթի թմբուկի որմնանկարների գոյությունն է։ Երբեմն լուսամուտներով փոխարինվող փոքր որմնախորշերի կոնքերը ծածկված են թռչուններով, ծաղկային ու երկրաչափական գծագրերով։ Թմբուկի վերին կեսը զբաղեցնում են դիմապատկերները, որոնք երբեմն տարածվում են դեպի որմնախորշերի և պատուհանների միջև եղած տարածությունը (նկ. 57, 58)։ Այս զարդագրավագի մեկ երրորդից ավելին անհետացել է, բայց այն, ինչ դեռևս մնում է, պարզ ցույց է տալիս, որ Ադամի և Եվայի պատմությունը սկզբում նկարվել է ամբողջ թմբուկի վրա։

Ցիկլը սկսվում է արևելյան կողմից, աջից վերև (նկ. 58)։ Կենտրոնական լուսամուտից ձախ (լուսանկարի ձախ ծայրամասում) կարելի է նշմարել հագուստներով մի կերպար, իսկ աջ կողմում պարզ երևում է կանգնած մի մերկ մարդ։ Նյութը, ուրեմն, Ադամի ստեղծումն է ներկայացնում կամ, ավելի շուտ Ադամի մուտքը դրախտ։ Եվայի

ստեղծումը պատկերված է հաջորդ երկու որմնախորշերի միջև ընկած տարածության մեջ։ Արարիչը թեքվել է առաջ և դիպչում է Եվայի աջ ձեռքին։ Եվան նկարված է դիմահայաց և ձեռքերը վեր բարձրացրած։ Նա ստեղծվում է Ադամի կողից, որը գլխիվայր պառկել է գետնին։ Եվայից ձախ, հենց խորքում, գծագրված է մի ծառ։ Իսկ որմնախորշից այն կողմ կարելի է տեսնել զգեստավոր կերպարանքի մի մասը։ Ծալքերի ուղղությունից դատելով, նա շրջված է դեպի Եվայի ստեղծման տեսարանը, բայց որմնանկարի մասնատված վիճակը թույլ չի տալիս բացահայտել նրա ով լինելը։

Ներկը թափված է թմբուկի հատվածում, որն այս կետից տարածվում է դեպի հյուսիսարևմտյան գմբեթարդը։ Այստեղ, պատուհանից ձախ, կարելի է տեսնել Արարչի դիմապատկերի վերին կեսը։ Նա ձեռքը բարձրացրել և խոսքն ուղղել է Ադամին ու Եվային, որոնք նրանից բաժանված են լուսամուտից վերև նկարված մի մեծ ծառով (նկ. 57, ներքևից ձախ անկյունը)։ Ադամը և Եվան, մերկ են, [տերևապսակից բացի], կոմպոզիցիայում նրանք ներկայացված են Անկումից հետո՝ ասածուց թաքնվելիս։ Այս տեսարանը ծառանման զարդանախշով անջատվում է արտաքսումից, որը նկարված է հյուսիսային աբսիդից վերև։ Լուսամուտից ձախ ընկած տարածության մեջ պատկերված է հրեշտակը, որը թեքվել է առաջ և թվում է, թե հրում է Ադամին ու Եվային, որոնք ներկայացված են պատուհանի աջ կողմում։ Այնուհետև, որմնախորշերից այն կողմ և հյուսիս-արևելյան գմբեթարդի վերին լուսամուտից ձախ, տեսնում ենք Քերովբեին, որը սուրը ձեռքին պահպանում է դրախտի մուտքը։ Տեսարանը միացնող հաջորդ հատվածում մնացել են միայն անորոշ հետքեր։

Ուրեմն ցիկլը սկսվում է Ադամի մուտքով դեպի դրախտը և շարունակվում մինչև արտաքսումը։ Իսկ ավերված մասերում պետք է ներկայացված լինեին Գիրք Ծննդոցի մի շարք սովորական էպիզոդներ (օրինակ՝ Աստված Եվային ներկայացնում է Ադամին, օձից կրած Եվայի փորձությունը, Ադամն ու Եվան ծառի պտուղը համտեսելիս)։ Մենք ոչ մի հնարավորություն չունենք պարզելու, թե ստեղծման սկզբնական պահերը կամ ուրիշ որևէ տեսարան, դիմապատկեր ներկայացվե՞լ են արդյոք թմբուկի վրա, չնայած ավերումը, ինչպես նշել ենք, թմբուկի վրա չի ազդել։

Որմնանկարի որոշ հետքեր ցույց են տալիս, որ աբսիդների գմբեթարդները, կամարներն ու կոնքերը նույնպես պատկերազարդված են եղել, սակայն միայն քիվերից ցածր տեղադրված որմնանկարներն են անվնաս մնացել։ Եկեղեցականների դիմանըկարները տրված են երեք գոտիների վրա, մեկը մյուսից վերև, անկյունագծային որմնախորշերի և քառանկյունի սյուների դրսի երեսների վրա։ Ծաղկազարդ, միահյուսվող մոտիվները զբաղեցնում են անկյունային պատերը, որոնք կազմված են այս քառանկյունի սյուներից, աբսիդներից և որմնախորշերից (նկ. 59—61, 66)։ Ավետարանական տեսարաններ են պատկերված նաև եկեղեցու մնացած մասերում, հատկապես չորս աբսիդներում և կամարակալների վրա, որոնք պահում են արևմտյան աբսիդի գլանաձև կամարը։

Ներկի միատեսակ մի խավ այժմ ծածկում է խորանի վերին կեսը և նրա դիմացի կամարակալները, իսկ սկզբնական պատկերազարդումից մնացել են միայն լուսամուտի կողքերին նկարված վեց առաքյալները (№ 61, 62)։ Մյուս վեցը, անկասկած, պետք է նկարված լինեին կամարակալների ներքին երեսների վրա, յուրաքանչյուր երեսին՝ երեքական։ Առաքյալներից մի քանիսը բռնել են Ավետարանը, ուրիշները՝ գալարակ և գիրք։ Դիմանկարների և նրանց կից արձանագրությունների վերծանումով ճանաչում ենք՝ Պետրոս Առաքյալին, որ տեղադրված է լուսամուտի ձախ կողմում, իսկ աջում՝ Պողոս, Անդրեաս և Փիլիպոս առաքյալներին։

Ավետարանական ցիկլը սկսվում է հարավային աբսիդի վերին գոտուց և շարունակվում արևմտյան ու հյուսիսային աբսիդների երկարությամբ՝ ժամանակագրական կարգով, բայց առանց մեկը մյուսից որոշակի անջատվելու։ Հարավային աբսիդի երկու գոտիներում, որտեղ գտնվում էր Թագավորի

վերնատունը, նկարներ չկան։ Դրանք նորից երևում են արևմտյան և հյուսիսային աբսիդների երկրորդ գոտում, շարունակվել են նաև երրորդ գոտում, բայց այս որմնանկարները համարյա ամբողջությամբ անհետացել են։ Ժապավենամոտիվի կրկնակի շարքով գեղազարդված մի լայն երիզ բաժանում է որմնանկարի առաջին և երկրորդ գոտիները, իսկ երկրորդ և երրորդ գոտիների միջև քաշված է միայն մի նեղ գիծ (նկ. 64)։ Յուրաքանչյուր աբսիդում, ընթանալով ձախից աջ, տեսնում ենք պատկերների հետևյալ հաջորդականությունը։

Հարավային աբսիդ, առաջին գոտի, Ավետում (նկ. 63)։ Հրեշտակը ձախից շարժվում է առաջ։ «Օրանտ»-ի դիրքով ձեռքերը բարձրացրած Մարիամ կույսը նստած է գեղազարդված գահին, որի ետնամասը բարձր է ու վերից թեթևակի կոր։

Այցելություն (նկ. 63)։ Մարիամը և Եղիսաբեթը գրկախառնվում են։ Նրանց դեմքերը շրջված են դեպի դիտողը։

Ծնունդ (նկ. 59)։ Մարիամն ու Հովսեփը նստած են մսուրի երկու կողմերին։ Մսուրը քառաշեն ու բարձրադիր մի կառույց է, որը տեղադրված է քարայրի կամարավոր բացվածքի ներքո։ Մանուկ Հիսուսը պառկած է մսուրի վրա, որի ետևում կարելի է տեսնել եզան և ավանակի գլուխները։ Կարճ պարեգոտով, կիպ-կպած տաբատով և սրածայր գդակներով երկու հովիվ կանգնած են Մարիամի ետև։ Գետնին մի ոչխար (թե շուն) է պառկած։ Մոգերը, ըստ արձանագրության, կանգնած են աջ կողմում, Հովսեփի ետև։

Արևմտյան աբսիդ, առաջին գոտի։ Աբսիդի կամարակալի կոմպոզիցիան ձախից խիստ վնասված է։ Թվում է, թե սփռոցով ծածկված սեղանի ետև կանգնած են երեք հոգի։ Պատմության հաջորդականության համեմատ, այստեղ պիտի նկարված լինի Քրիստոսի Ընծայումը տաճարին։

Հովսեփի երազը (նկ. 64)։ Հրեշտակը թռչում է դեպի Հովսեփը, որը պառկել ու գլուխը դրել է աջ ձեռքին։ Բարձն ունի շախմատաձև նախշ։

Փախուստ դեպի Եգիպտոս (նկ. 64)։ Մանուկ Հիսուսին գրկած Մարիամը նստած է ավանակի վրա։ Պարեգոտի վրայից երկար վերարկու հագած Հովսեփը (անունը գրված է) ավանակի սանձը ձեռքին քայլում է առջևից։ Նրան հետևում է մի պատանի, որի ձախ ուսին ամրացված է վերարկուն, իսկ ձեռքին բռնել է երկար ցուպը։ Թվում է, թե վերանկարված է։

Մանկանց կոտորածը (նկ. 65, 66)։ Կոմպոզիցիան բաժանված է երկու մասի։ Աբսիդի վերին գոտում, երկար պարեգոտն ու քղամիդը հագած և թագադրված Հերովդեսը նստած է նախշած գահի վրա, որը նեցուկ չունի։ Նրա առաջ կանգնած է բարձրահասակ մի զինվոր, որի գլխին նույնպես թագ է դրված։ Զինվորը բռնել է մերկ մանկան ոտքերից և ուզում է սրով խփել նրան։ Սրի դատարկ պատյանը կախված է գոտուց։ Թվում է, թե այս նկարը վերանորոգված է, իսկ սաղավարտն էլ փոխարինված է թագով։ Վերանորոգման նշաններ երևում են նաև Հերովդեսի և զինվորի միջև ընկած տարածության մեջ։ Գետնին պառկած ինչ-որ մերկ երեխա մասամբ ծածկում է երեք ավելի փոքր ֆիգուրներին, որոնք կանգնած են խորքում և շրջված դեպի զինվորը։ Հերովդեսի կողմն են շրջված չորս մերկ ֆիգուրներ։ Զինվորի ետև կանգնած մի ուրիշ մերկ երեխա շրջված է դեպի աջ՝ դեպի աբսիդի դիմացի կամարակալը, ուր երկու շարքով կանգնած վեց վըշտաբեկ մայրերը դիտում են կոտորածը (նկ. 66)։

Հյուսիսային աբսիդ, առաջին գոտի, Մկրտություն (նկ. 60, 67)։ Հովհաննեսը կանգնել է ծառի մոտ և ձեռքը դրել Քրիստոսի գլխին։ Աջից կանգնած են երկու հրեշտակ։ Ջուրը հասնում է Քրիստոսի անութներին, իսկ գլխին շողեր են իջնում։

Այլակերպություն (նկ. 67)։ Ձախ ձեռքով գիրքը բարձր բռնած Քրիստոսը կանգնած է սրածայր, ձվաձև լուսապսակի մեջ, որը կազմված է չորս համակենտրոն երիզներից և խաչաձև ճառագայթող գծերից։ Աջից կանգնել է Մովսեսը՝ օրենսգիրքը բռնած, ձախից՝ Եղիան է։ Ժայռոտ բլուրների առջև կանգնած են երեք առաքյալները՝ ձախից Պետրոսը, որը դիտում է տեսիլքը, աջից

Հակոբն ու Հովհաննեսը, որոնք շրջվել են տեսիլքի հակառակ կողմը։

Հարսանեկան խրախճանք Կանայում (նկ. 67)։ Պատկերի վերին մասում Քրիստոսն ու մի քանի հյուր նստած են սեղանի շուրջ։ Քրիստոսի ետև կանգնել են երկու սպասավոր՝ բաժակները ձեռքներին։ Կոմպոզիցիայի ներքին մասն ընդհատված է լուսամուտով։ Ձախ կողմից խրախճանքների պետը նայում է սպասավորին, որը ջուր է հոսեցնում ջրավազանի մեջ։ Աջից, գետնին ծալապատիկ նստած և ձեռքներին գինու բաժակ բռնած երկու մարդկանցից մեկը գլխին թագ է կրում (տե՛ս նաև նկ. 61, ձախից վերևում)։

Արևմտյան աբսիդ, երկրորդ գոտի, Քրիստոսի փառքը։ Աբսիդի առաջ, կամարակալից ձախ նկարված տեսարանը վատ է պահպանված։ Աջից կանգնած Քրիստոսը, թվում է, խոսքն ուղղել է ձախ կողմում հավաքված մարդկանց։ **Ղազարոսի Հարությունը** (նկ. 64, 68)։ Գերեզմանի մոտ կանգնած է Քրիստոսը։ Երեք շարքով տեղադրված են առաքյալները։ Գերեզմանը երիզված է Ղազարոսի պատկերն օղակող ուղղանկյունով։ Գերեզմանի ետև կանգնած են Մարիամն ու Մարթան։ Նրանց անունները արձանագրված են իրենց կողքին։

Մուտքը Երուսաղեմ (նկ. 64, 68)։ Ավանակին նստած Քրիստոսը մոտենում է ձախից, նրան հետևում է առաքյալների նույն հոծ խումբը։ Հինգ երեխա իրենց հագուստները փռում են էշի ոտքերի տակ։ Խորքում երևում է ուղղանկյուն շենքի տանիքը, իսկ աջից՝ արմավենու վրա բարձրացած Զաքեոսի գլուխը։

Քրիստոսի օծումը Բեթանիայում (նկ. 65)։ Որմնանկարիչը հետևել է Հովհաննու Ավետարանի պատմությանը (12.1—8)։ Կոմպոզիցիայի կենտրոնում Քրիստոսի պատկերն է։ Ձախից Քրիստոսին է մոտենում Մարթան (ըստ արձանագրության), իր ծառայությունը մատուցելու, իսկ առջևում կանգնած Մարիամը բռնել է նրա ոտքերից։ Առաքյալները խմբված են աջ կողմի վրա, և միայն մեկն է նստած Քրիստոսի դիմաց։ Հավանաբար Ղազարոսն է, որը «նրա հետ սեղան նստեց»։ Առջևում կանգնած մարդը գուցե Հուդան է, որովհետև նրա շարժումը ցույց է տալիս, որ նա բողոքում է թանկարժեք օծանելիքի շռայլման դեմ։ Խորքում պատկերված է սյունազարդ մի շենք, որի կամարների տակ կախված է փոքրիկ կանթեղը։

Առաքյալների ոտնլվայի արարողությունը (նկ. 65)։ Քրիստոսը ձախ ձեռքով բռնել է Պետրոսի ոտքը, իսկ աջը քարոզելու դիրքով բարձրացրել։ Գոտկատեղից կախված է ղենջակը։ Պետրոսը նստել է ծալ աթոռի վրա, ոտքերը համարյա դիպչում են մեծ ջրավազանին, աջ ձեռքը բարձրացրել է գլխից վեր, այն հատկանշական շարժումով, որ իր խոսքերն է լուսաբանում՝ «Տեր, ոչ միայն ոտքերս, այլև ձեռքերս ու գլուխս» (ըստ Հովհաննու, 13.9)։ Վեց առաքյալներ խմբված են ուղղանկյուն շենքի առջև։ Մյուս չորսը կանգնած են Պետրոսի ետև, խորանի սյունաշար հովանու ներքո։ **Քրիստոսը Պիղատոսի մոտ** (նկ. 66)։ Աբսիդի դիմաց, կամարակալի աջ կողմի վրա կարելի է տեսնել թագադրված Պիղատոսին, որը նստել է բարձր գահի վրա, խորանի սյունաշար հովանու ներքո։ Նրա առաջ կանգնած են Քրիստոսն ու ինչ-որ մարդ։

Հյուսիսային աբսիդ, երկրորդ գոտի, խաչելություն (նկ. 67, 69)։ Մեծ խաչափայտի ծայրն ու Քրիստոսի լուսապսակի մի մասը հասնում են մինչև զարդանախշային երիզը։ Քրիստոսը հագել է անթև հագուստ (կոլոբիում)։ Նրա մարմինը դեռևս ուղիղ է, բայց գլուխը թեթևակի թեքվել է, և աչքերը փակ են։ Երկնակամարը հիշեցնող կիսաշրջանաձև երիզը շրջապատում է նրա գլուխը, իսկ արևն ու լուսինը խորհրդանշող երկու մեդալները նկարված են գլխի երկու կողմերին։ Երկու գողերը հասակով ավելի փոքր են, ձեռքերը կապված մեջքներին և, կարճ շապիկները չհաշված, մերկ են։ Նիզակավոր զինվորը խոցում է Քրիստոսի աջ կողը։ Նա հագել է երկար պարեգոտ, քղամիդ և սաղավարտ։ Խաչի մյուս կողմի զինվորը բարձրացրել է երկար ձողի վրա ամրացված սպունգը։ Նա հագել է կարճ պարեգոտ, իսկ նրա մոտ, գետնին դրված է թասը։ Սուրբ

կույսը, Հովհաննես առաքյալը և սուրբ կանանցից մեկը կանգնած են բլրի կողքին, որի վրա բարձրացրած է խաչը։

Սուրբ կանայք գերեզմանի մոտ *(նկ. 67, 69)։ Ձախ կողմում նստել է հրեշտակը։ Ուղղաձիգ մեծ թևի ծայրամասերը միանում են իրար ու գլխի եռև արտանման մոտիվ կազմում։ Գերեզմանն ունի բրգաձև տանիք, որը բաժանված է երեք հորիզոնական երիզների։ Հիմքում եզերված է փշատերևի գալարակով, իսկ կողքերում՝ կիսականթային տերևներով։ Քիվթարը հենված է երկու մեծ սյուների վրա։ Կիսալուսինն ունի զարդային հյուսվածք և այս նույն մոտիվով են շրջանված կամարավոր դռան եզրերը։ Մի մեծ ուղղանկյունի քար է դրված գերեզմանի վրա, որը ծածկված է երեք խաչով զարդարված շորով։ Երկու սուրբ կանայք խոսում են հրեշտակի հետ։ Խորքում ըստ արձանագրության, Հովհաննես և Պետրոս առաքյալներն են։*

Քրիստոսը դժոխքում *(նկ. 61, 67)։ Երկու հրեշտակների ուղեկցությամբ և մեծ, կրկնակի խաչը ձեռքին բռնած Քրիստոսը քայլում է դեպի աջ և փոքր-ինչ թեքվում՝ Ադամի ձեռքը բռնելու համար։ Որմնանկարը վատ է պահպանված։ Ադամից և Եվայից վերև դժվարությամբ նշմարում ենք գլուխների երկու շարք։ Սրանք, ըստ սովորության, պետք է ներկայացնեին մարգարեներին և թագավորներին։*

Քրիստոսն երևում է Մարիամ Մագդաղենացուն *(նկ. 61)։ Քրիստոսը կանգնած է աջ կողմի վրա և շրջված է դեպի ձախ։ Վերարկուի լայն ծալքերը ծածկում են առաջ երկարած ձեռքերը։ Մարիամ Մագթաղենացին ծնրադրել է նրա ոտքերի մոտ։ Պահպանվել է դեմքի միայն կեսը։ Նրա ետևում դժվարությամբ նկատվում է մորուքավոր մի մարդ, որը կանգնել է Քրիստոսի դիմաց և երկու ձեռքերը բարձրացրել։ Այս տեսարանին հետևում է ուղղաձիգ երկար արձանագրություն, որը, առանձին անուններից բացի, միակն է ամբողջ եկեղեցում։ Քրիստոսի գլխավերևի տառերը կարելի է հեշտությամբ կարդալ «Հիսուս-Քրիստոս հարուցեալ»։ Ակներև տողում «հավատով» բառն ընթեռնելի է, իսկ հաջորդը թվում է թե պետք է լինի «հիշեալ»։ Երկրորդ տողից միայն մի քանի տառ կարելի է վերածել՝ Գ Ա Գ, որոնք պահպանվել են Քրիստոսի լուսապսակի և նրա աջ ուսի միջև ընկած փոքր տարածության վրա։ Համարյա ամբողջությամբ խաթարված մի քանի ուրիշ տառեր գրված են Քրիստոսից ձախ, նրա լուսապսակից վերև։ Այս արձանագրությունը, անկասկած, վերաբերում է կանգնած դիմապատկերին, և ես կարծում եմ, որ դա ներկայացնում էր Գագիկ թագավորին, որի անունը պահպանված է այդ երեք տառերի մեջ՝ Գ Ա Գ։*

Երրորդ գոտու կոմպոզիցիաները համարյա ամբողջությամբ անհետացել են։ Արևմտյան աբսիդում, «Քրիստոսի մուտքը Երուսաղեմ»-ից անմիջապես ներքև և «Ղազարոսի Հարություն»-ից ձախ, դեռևս պահպանվում է «Համբարձման» տեսարանի վերին մասը։ Քրիստոսը նստած է նշաձև լուսապսակում, իսկ չորս թռչող հրեշտակները տանում են նրան[91]։ Արևմտյան աբսիդի աջ կեսում դեռևս կարելի է գտնել լուսապսակված դիմապատկերների աղոտ հետքեր, որոնք, հավանաբար, պատկանում են Պենտեկոստեի կամ Հոգեգալստյան տեսարանին, որովհետև սիրիական Ռաբուլայի Ավետարանից հայտնի կանգնած առաքյալների վաղ քրիստոնեական դիմատեսակը հայկական ձեռագրերում պահպանվել է նույնիսկ մինչև XIII դարի վերջերը։ Հյուսիսային աբսիդի աջ ծայրամասում երևում է ինչ-որ շենքի մի մասը և պատուհանից դուրս նայող կնոջ գլուխը (նկ. 61)։ Այստեղ պետք է ներկայացված լիներ ցիկլի վերջին տեսարանը։

Սուրբ կույսի ննջումը։ *Կոմպոզիցիան հաճախ ընդգրկում է երկու ծայրերում տեղադրված երկու զենք, իսկ մի քանի կանայք՝ Մարիամի ընկերուհիները, լուսամուտից դուրս են նայում[92]։ Հավանական է, որ այդ շենքի մնացորդն էլ ննջումի մի մասն է կազմում։*

Մեզ հետաքրքրող վերջին կոմպոզիցիան զբաղեցնում է կոնխը՝ հարավային դռնից վերև (նկ. 59, 70)։ Սկզբնական որմնանկարը ծածկված է վերանորոգման մեկ կամ թերևս երկու շերտով։ Ձախից Քրիստոսի մեծ կի-

սանդղին է, կենտրոնում՝ երկու լուսապսակված գլուխ և չորս մեծ թևեր, իսկ աջից՝ շենքի մի մասը։ Այնուամենայնիվ, դեռևս հնարավոր է զատորոշել առաջին խավի գլխավոր տարրերը։ Նշաձև լուսապսակում պատկերված Քրիստոսը զբաղեցնում է կոնխի ամենավերջին հատվածը, իսկ նրանից ներքև երևում է տասներեք (թե՞ 15) լուսապսակված դիմապատկերների երկու շարք։ Վերևի շարքում մարդիկ երևում են համարյա մինչև ծնկները, հագել են պարզ պարեգոտներ և կանգնած են ամբողջ հասակով։

Ներկա վիճակում հնարավոր չէ որոշել՝ ավելի ներքև, դռան կողքերին, ուրիշ պատկերներ նկարվե՞լ են, թե ոչ։ Այս կոմպոզիցիան, որը քննարկելու ենք ավելի ուշ, ներկայացնում է Հարություն մեռելոցը, կամ Քրիստոսի երկրորդ գալուստը։

ՊԱՏԿԵՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՈՃ

Եկեղեցու թմբուկի վերին գոտում որմնանկարված Ծննդոց ցիկլը կարելի է համեմատել գմբեթի հիմքում ներկայացված եզրազարդի հետ։ Զարդանախշման այս մեթոդը սկիզբ է առել անտիկ շրջանի վերջերին և շարունակվել վաղ քրիստոնեական շրջանում։ Հռոմում, ս. Կոստանցայի եկեղեցու գմբեթի հիմքը գոտևորված է Նեղոսի մի տեսարանով, իսկ սրանից վերև ներկայացված էին բիբլիական թեմաները՝ փշաթերև թփերից բարձրացող սյունարձանների բաց տարածությունների միջև։ Իսպանիայում, Տարրագոնայում, Սենչելեսի դամբարանի գմբեթի հիմքի անընդմիջվող զարդերիզի մեջ որսորդական տեսարանները հաջորդում են իրար, իսկ վերին գոտիների վրա ներկայացված են Հին կտակարանի տեսարանները, որոնք իրարից անջատված են սյուներով։ Եգիպտոսում, էլ-Բագավաթի՝ V դարի դամբանատան գմբեթի մի մասը զբաղեցնում է Հին կտակարանից քաղված տեսարանների օղակը, որին ավելացված են մի քանի սրբերի և այլ անձերի դիմապատկերները[93]։

Զարդանախշման այս մեթոդը վերահայտնվում է Արևմտյան Եվրոպայում, XII և հատկապես XIII դարերում։ Պալեոլոգների շրջանում դա ընդունվում է նաև բյուզանդացի մի քանի արվեստագետների կողմից[94]։ Ներկա ուսումնասիրության տեսակետից, արևմտյան ամենահետաքրքիր օրինակները հանդիսանում են Վենետիկի, ս. Մարկոսի գավթի XIII դարի խճապատկերները և գմբեթին պատկերված Ծննդոց ցիկլը, որը իրագործվել է Աղթամարից երեք դար հետո միայն։

Արվեստի պատմաբանների կողմից հաճախ հիշատակվող մի նամակում ս. Նիլուսը, որն ապրում էր IV դարում, հանձնարարել էր, որ ժամանակագրական կարգով դասավորված Հին և Նոր կտակարանների տեսարանները ներկայացվեն եկեղեցու հանդիպակաց պատերի վրա։ Արևմտյան Եվրոպայում այս համակարգն էր գերիշխում, սակայն արևելյան քրիստոնեական աշխարհում պահպանված հուշարձաններում այդպիսի համակարգը ծանոթ չէ, այստեղ նախապատվություն էր տրվում Նոր կտակարանի ցիկլին, իսկ Հին կտակարանից միայն սիմվոլիկ նշանակություն ունեցող հատուկ տեսարաններ էին պատկերվում խորանում[95].

Այսպիսով, Աղթամարի Ծննդոց ցիկլում պահպանվում է ոչ միայն վաղ նախշազարդային համակարգը, այլև այնպիսի ցիկլի տարրեր, որոնք եկեղեցու համար անհրաժեշտ կամ հարմար էին նկատվում։ Բազիլիկ շենքի պատերին Հին ու Նոր կտակարանների տեսարանները դեմ առ դեմ ներկայացնելը հնարավոր էր, սակայն կենտրոնացված հատակագծով կառուցված եկեղեցում այդպիսի դասավորությունը ենթակա էր փոփոխման։ Եվ հենց այսպես էլ իրականացվել է Աղթամարում՝ հաշվի առնելով, հատկապես, կառուցվածքի սիմվոլիկ նշանակությունը։

Կենտրոնական գմբեթը ներկայացնում է երկնակամարը։ Այստեղ արվեստագետը պատկերել է երկնային դրախտը, ուր մարդն ապրեց, բայց և զրկվեց նրանից՝ անկման պատճառով։ Քրիստոսի կյանքից որմնանկարված տեսարանները հիշեցնում են, որ կորուսյալ դրախտը հնարավոր է ձեռք բերել Քրիստոսի մարմնացման և զոհողության շնորհիվ։ Հույն ու լատին եկեղեցու հայրերի

կողմից բացատրված Հին ու Նոր կտակարանների զուգահեռականությունն արտահայտված է նաև հայկական տեքստերում: Քրիստոնեական կառույցների խորհրդապաշտությունը հատկապես քննարկող և VIII դարին վերագրվող ինչ-որ տեքստում ասվում է, որ եկեղեցին «աստծո կողմից պատրաստված դրախտ է, որտեղ չարը չի կարող մտնել, որովհետև դրախտից մենք վտարվեցինք օձի նենգության պատճառով, բայց եկեղեցի ենք մտնում Քրիստոսի շնորհիվ...: Այն դրախտում տնկված էր Կենաց ծառը, որի պտուղը արգելված էր առաջին ծնվողի համար, մինչդեռ այստեղ նույն տնկարարը կանգնեցրել է կյանքի խաչը, որը արմատ է գցել ու ծաղկել նրա կենսատու արյան շնորհիվ»[96]:

Այս և նման այլ հատվածներ լիովին բացատրում են Ծննդոց ցիկլի ներկայությունը և նրա հարաբերությունը ավետարանական տեսարաններին: Ինչպես արտաքին ճակատների պատկերաքանդակները, այնպես էլ, և նույնիսկ ավելի մեծ հստակությամբ, որմնանկարները բացահայտում են երկու կտակարանների զուգահեռականությունը:

Չնայած արարչագործությունից միայն մի քանի տեսարան է մնացել, այնուամենայնիվ ուրիշ պատկերների հետ դրանց տիպական մանրամասների համեմատությունը թույլ է տալիս տեսնելու, որ Աղթամարի ցիկլը պատկանում է այնպիսի վերախմբավորման, որին մինչև այժմ չենք հանդիպել մեզ ծանոթ արևելյան քրիստոնեական օրինակներից որևէ մեկում: Այդ տիպական մանրամասները հետևյալներն են:

Արարիչը ներկայանում է մարդկային կերպարանքով. Ադամի կողմից պոկվում է Եվայի ամբողջական մարմինը. հրեշտակը արտաքսում է Ադամին և Եվային: Բիբլիական պատկերազարդման վաղ խմբագրություններից մեկում, այն է՝ V դարից մեզ հասած հունարեն «Կոթոնի աստվածաշընչում» նույնպես Արարիչը ներկայացված է մարդկային կերպարանքով, բայց ինքն է հանում Ադամի կողոսկրը, և ինքն է դրախտից վտարում Ադամին ու Եվային և ոչ թե հրեշտակը[97]: Ուրիշ մի խմբագրության մեջ, «Ութնամատյանի» կրկնօրինակներից մեկում, արարչության տեսարանում պատկերված է Եվայի ամբողջ մարմինը, արտաքսման տեսարանում՝ հրեշտակը, բայց Արարիչը մարդկային կերպարանքով չի երևում: Նրա ներկայությունը թելադրվում է պարզապես աստվածային ձեռքի շնորհիվ և այն ճաճանչներից, որոնք իջնում են երկնքից[98]:

Աղթամարի ցիկլի և տարբեր տեսարանների համարյա յուրաքանչյուր մանրամասնության հատկանշական գծերի սերտ զուգահեռները գտնում ենք XII դարի սիցիլիական խճապատկերների մեջ՝ Պալերմոյի Կապելլա Պալատինայում, Մոնրեալի Մայր տաճարում և Լատերանում՝ մոտավորապես նույն թվերին պատկանող ու «Կոնստանդիանոսի խաչ» կոչված արծաթե խաչի քանդակների վրա[99]: Սիցիլիական խճապատկերներում Արտաքսման տեսարանը հաջորդում է դրախտի դուռը պահպանող Քերովբեին, իսկ Ադամն ու Եվան հագուստով են, սակայն Լատերանի արծաթե խաչի վրա Արտաքսման տեսարանը առաջինն է, իսկ Ադամն ու Եվան մերկ են, ինչպես Աղթամարի որմնանկարներում: Աղթամարի որմնանկարներում հավանաբար Եվայի ստեղծման մաս կազմող քողարկված դիմապատկերն է միայն, որ իր հակատիպը չունի վերոհիշյալ հուշարձաններում: Չնայած որմնանկարը խիստ խաթարված է, բայց թերևս արժե հիշել, որ նույնպես վաղ քրիստոնեական նախատիպերից սկիզբ առած Կարոլինգյան ավետարանների մեջ արարչագործության տեսարանների խորքում երբեմն հրեշտակ է երևում:

X դարի հայկական սույն որմնանկարների և XII դարի արևմտյան օրինակների միջև այս սերտ համապատասխանությունը, վերջին հաշվով, կարելի է բացատրել միայն նրանով, որ նրանք ծագել են մի ընդհանուր սկզբնաղբյուրից:

Այսպիսով, Աղթամարի որմնանկարները ոչ միայն հին ցիկլի կարևոր ու կենդանի վկաներն են, այլև, ի միջի այլոց, օգնում են ապացուցելու այն իրողությունը, որ սիցիլիական եկեղեցիներում պատկերված Հին

կտակարանի տեսարանները հիմնված են ինչ-որ արևելյան քրիստոնեական նախատիպի վրա։

Նոր կտակարանի ցիկլը, ավետումից ընկըսած, ներկայացնում է Քրիստոսի կյանքի ինչպես գլխավոր, այնպես էլ մի քանի մանր դեպքերը։ Ցիկլը հավանաբար տարածվում էր մինչև Պենտեկոստեն և, ինչպես նշել ենք, ընդգրկում էր ս. Կույսի ննջումը։

Քրիստոսի մանկությունը լուսաբանված է որոշ մանրամասնությամբ, բայց պետք է նկատել, որ Աղթամարի որմնանկարիչներն անտեսել են պարականոն էպիզոդները, ինչպես՝ երդման ջրով Մարիամի փորձությունը կամ Եղիսաբեթի և իր Հովհաննես մանկան փախուստը, որոնք մեծ տեղ էին գրավում ոչ միայն Կապադովկիայի որմնանկարիչների, այլև քրիստոնեական արևելքի ուրիշ արվեստագետների գործերում։ Հրաշքները նույնպես անտեսվել են՝ բացառությամբ Քրիստոսի կյանքի գլխավոր դեպքերի ցիկլին պատկանող Ղազարոսի Հարությունից և Կանայի հարսանեկան խրախճանքից։ Կանայի հարսանիքի համար ընտրված տեղը ինքնին յուրահատուկ իմաստ է հաղորդում նրան և առանձնացնում մյուս հրաշքներից։ Առաջին հրաշքն էր դա, որով Քրիստոսը ցուցաբերեց իր աստվածային զորությունը և որը ներկայացված է Մկրտության և Այլակերպության հետ՝ նույն աբսիդում։ Կանայի հրաշքը հաճախ մեկնաբանվել է որպես հայտնություն պատկերում[100]։ Սակայն Աղթամարի որմնանկարիչը հեռացել է ժամանակագրական հաջորդականությունից և այն փոխանակ այլակերպությունից առաջ ներկայացնելու, նրանից հետո ներկայացնելով՝ հրաշքը պատկերել է որպես նախաղարդ մըկըրտության նկատմամբ։

Չարչարանքի ցիկլում բաց են թողնված այնպիսի տեսարաններ, որոնք հաճախ են երևում ուրիշների մոտ, ինչպես՝ Խաչից իջեցումը և Թաղումը, մինչդեռ Հարությունը ներկայացված է և ս. Կանանց գերեզման այցելելու և Քրիստոսի դժոխք իջնելու տեսարաններում։ Սովորական հաջորդականությունից ամենահետաքրքիր շեղումը տեղի է ունեցել այնտեղ, ուր Քրիստոսին Բեթանիայում օծելու տեսարանը փոխարինում է վերջին ընթրիքին։ Ինչպես Կանայի հարսանիքի դեպքում, ժամանակագրական հաջորդականությունը նորից միտումով փոխվել է՝ փոխանակ նախորդելու, հաջորդում է Մուտքը Երուսաղեմ տեսարանին։ Օծման տեսարանը միացված է առաքյալների ոտնլվայի տեսարանին, երկու դեպքերի զուգահեռականությունը շեշտելու համար։ Այս զուգահեռականությունը հեշտությամբ կարող էր իրագործել որևէ հայ նկարիչ կամ այն անձը, որ կնախագծեր պատկերագրական ամբողջ ծրագիրը։

Հայկական եկեղեցիներում կանոնավորապես կատարվող ոտնլվայի արարողության մեջ եպիսկոպոսը կամ քահանան օծում և լվանում են առաքյալներին խորհրդանշող եկեղեցականների ոտքերը։ Այդ անելուց առաջ, նա ջրամանի մեջ խաչաձև հոսեցնում է մեռոնը և իր արտասանած աղոթքում հիշատակում Քրիստոսի ոտքերի օծումը և ավելացնում, որ դա արվում է, որպեսզի սուրբ շնորհն իջնի նրանց վրա[101]։

Եզակի երևույթ է վերջին ընթրիքի փոխարինումը Քրիստոսի օծման տեսարանով։ Դա ցույց է տալիս, որ տեսարանների սովորական ցիկլը փոփոխվել է, որպեսզի շեշտվի հայկական եկեղեցական ծիսակատարության յուրահատկությունը։ Այն կոմպոզիցիան, որտեղ Քրիստոսը երևում է Մարիամ Մագթաղենացուն և որտեղ, եթե իմ մեկնաբանությունը ճիշտ է, ընդգրկված է Գագիկ Թագավորը, ցույց է տալիս ավելի հետաքրքիր շեղում սովորական փորձից։ Այդ փոփոխությունը, ինչպես քանդակների, այնպես էլ այս դեպքում, պետք է բացատրել այն իրողությամբ, որ Աղթամարի ս. Խաչ եկեղեցին պալատական եկեղեցի է։

Եթե հաշվի չառնենք Մարիամ Մագթաղենացու ծնկաչոք դիմապատկերը, ապա կոմպոզիցիոն ուրվագիծը կրկնում է Քրիստոսի առջև աղոթքի կամ պաշտամունքի դիրքում կանգնած իշխանի տեսարանը։ Իսկ այդ տիպը, ինչպես և իր կառուցած եկեղեցին Քրիստոսին ընծայող իշխանի դիմապատկերի ներկայացումը, հատուկ է բյուզանդական արքայական պատկերագրությանը։

Բյուզանդական կայսրության մեջ այս տիպերը զարգացվեցին ուղղափառության հաղթանակից հետո՝ 843 թ., սակայն եթե պահպանված բոլոր օրինակներում կայսրը Քրիստոսի կամ ս. Կույսի առաջ կանգնած է մենակ, ապա այստեղ Գագիկի դիմանկարը ավելացված է ավետարանական տեսարանին։ Այս կոմպոզիցիայի մեջ ժամանակակից անձնավորության դիմապատկերի ընդգրկումը տարամերժ է բյուզանդական ոգուն։ Թուրքական նվաճումից հետո ավերված Պոլսի ս. Առաքելոց եկեղեցուն պատկանող ինչ-որ խճապատկեր կարող է առաջին հայացքից հակասել մեր այս հայտարարությանը։ XII դարի հեղինակ Նիկոլաոս Մեզարիտեսը նկարագրում է գերեզմանի մոտ ս. Կանանց կոմպոզիցիան և ավելացնում, որ դա ընդգրկում էր դիմանկարը «այս բոլորին իր ձեռքով պատկերած այն մարդու, որը, ինչպես երևում է, Տիրոջ գերեզմանի մոտ կանգնած է ուղիղ և ինչ-որ անքուն պահակի նման»[102]։ Սակայն այս խոսքերը թելադրում են, որ գերեզմանը պահող զինվորներից մեկը ներկայացվել է հենց իր՝ խճանկարչի, առանձնահատկություններով ու զգեստով, և ոչ թե ինչ-որ օտար անձնավորություն է ավելացվել, ինչպես Աղթամարում։

Հայկական կրոնական արվեստը ավելի քիչ է սահմանափակվել խիստ կանոններով, քան բյուզանդական պատկերագրությունը։ Ավելի ուշ ժամանակի պատկանող ավետարանական տեսարաններ պատկերող գործերում մենք գտնում ենք նաև եկեղեցին ընծայողների դիմանկարների ուրիշ օրինակներ։ XIV դարի ձեռագիր ավետարաններից մեկի պատվիրատու Թագուհի Մարիունը ծնրադրում է խաչի առաջ՝ խաչից իջեցման տեսարանում և նրա անունը մեծ տառերով արձանագրված է գլխից վերև[103]։ Ս. Ծննդյան և Մուտքը Երուսաղեմ տեսարաններում նույնպես ընդգրկված է Թագուհին, չնայած ոչ այնքան ակնառու դիրքով։ Աղթամարում Քրիստոսի և Մարիամ Մագթաղենացու կոմպոզիցիան որմնանկարվել է ուղղակի Գագիկ Թագավորի վերնատուն-աղոթարանի դիմաց, որպեսզի նա անկաշկանդ կարողանար հաղորդակցվել աստծո հետ։ Որմնանկարի մեջ Գագիկի պատկերը երևում էր Քրիստոսին աղոթելիս, ճիշտ այնպես, ինչպես նա կանգնել էր արևմտյան ճակատում, իր կառուցած եկեղեցու մոդելը Քրիստոսին ընծայելու դիրքում։

Առանձին տեսարանների ուսումնասիրությանն անցնելուց առաջ, մի քանի խոսք պետք է ասել նյութերի ընտրության մասին։

Անկյունագծային որմնախորշում և կամարակալներում որմնանկարված դիմանկարները, առանց բացառության, ներկայացնում են սուրբ եպիսկոպոսների, որոնց հնարավոր չէ ճանաչել, որովհետև կից արձանագրություններն այժմ անընթեռնելի են։ Ընդունված սովորության համաձայն ներկայացվում էին մարգարեներ, պատրիարքներ և եկեղեցական նվիրապետության տարբեր կատեգորիաներ, ինչպես՝ ռազմիկ սրբեր, մարտիրոսներ, վանականներ, ճգնավորներ և այլն։ Սրանցից ոմանք արդեն պատկերվել էին եկեղեցու ճակատներին, և նկարիչները չեն ցանկացել նույնը կրկնել։ Համենայնդեպս, ինչ էլ լինի պատճառը, այստեղ ամենաանսովոր երևույթը եպիսկոպոսների դիմանկարների օգտագործումն է։

Տարբեր տեսարանների պատկերագրական օգտագործումը մի կողմից, ցույց է տալիս վաղ քրիստոնեական տիպերի տևականությունը, մյուս կողմից՝ այնպիսի տարբերակներ, որոնք հատկանշական են հայկական արվեստին։ Այժմ քննարկենք ամենակարևոր օրինակներից մի քանիսը։

Մսուրի աջ ու ձախ կողմերին նստած Մարիամի և Հովսեփի դիմապատկերները ներկայացնող ս. Ծննդյան տեսարանի կենտրոնական մասը հետևում է վաղ քրիստոնեական շրջանի կոմպոզիցիոն գծագրին, որը մեզ հայտնի է նախշազարդ այն սրվակներից, որոնք Պաղեստինի սրբավայրերից բերված յուղ էին պարունակում։ Մեզ հայտնի է նաև մի ուրիշ օրինակ՝ Հռոմում, Սանկտա Սանկտորիումում պահված գեղեցիկ մետաքսագործվածքը[104]։ Սակայն, մոգերի և հովիվների պաշտամունքի լրացուցիչ տեսարանով կոմպոզիցիան համապատասխանում է հայ արվեստագետների կողմից նախընտրված կոմպոզիցիայի տեսակին։

Հայկական նկարների մեջ հատկանշական գիծ է նաև ս. Կանանց պատկերող տեսարանում, գերեզմանի մոտ Պետրոսին և Հովհաննեսին ներկայացնելը, բայց կոմպոզիցիայի կենտրոնական մասը և հատկապես գերեզմանը հիշեցնում է պաղեստինյան սրվակների նախշազարդերը կամ Հռոմի Սանկտա Սանկտորիումի մասունքատուփի ծածկոցի նմանօրինակ գեղազարդումները[105]։ Ինչպես երևում է պաղեստինյան առարկաների մեջ, այստեղ էլ որոշակի ձգտում կա ներկայացնելու Քրիստոսի գերեզմանի վրա կառուցված իսկական հուշարձանը՝ իր կոնաձև տանիքով և սյուների միջև ցանցանման գծահյուսված խոռոշներով։ Կտավով ծածկված քարը Քրիստոսի գերեզմանի «փորված քարըն» է, որը հատուկ դեպքերում Երուսաղեմում օգտագործվում էր որպես խորան։ Բայց շենքի ընդհանուր բնույթը ձևափոխված է տանիքի շուրջ ականթային տերևների ավելացմամբ, և այս տեսակետից իր ամենասերտ զուգահեռներն է գտնում «տեմպիետոյի» կամ գերեզմանի պատկերման հետ, որը նկարված է X դարի հայկական մի շարք ձեռագիր ավետարաններում[106]։

Քրիստոսի անթև վերարկուն (կոլոբիումը), գեղարդավորի, սպունգակրի և ձեռքերը խաչի ետև կապված երկու ավազակների՝ խաչելության պատկերի մեջ ընդգրկելը նույնպես հատկանշական է այս տեսարանի պրիմիտիվ պատկերագրությանը։ Սակայն պետք է նշել, որ Քրիստոսը ներկայացված է մեռած, աչքերը փակ, այսինքն այնպիսի ձևով, որը, վերջին հետազոտությունների համաձայն, ընդունված էր IX դարում[107]։ Այս կոմպոզիցիայի մյուս հայտնի օրինակներից զատորոշվում է յուրահատուկ մի մանրամասնությամբ։ Գեղարդավորը ծեր է, ունի սաղավարտ ու քղամիդ և փոխարինում է, սովորաբար ընդունված այն պատանուն, որ ներկայացվում է կարճ պարեգոտով։ Պիղատոսի պարականոն վարքերում Քրիստոսին վիրավորող զինվորի անունը Լոնգինոս է, որը, դեռ հնագույն պատկերացումներից ըսկըսած, հաճախակի է արձանագրվել նրա կողքին։ Սակայն Լոնգինոսի պարականոն վարքում այդ անունը կապում են խաչելությանը ներկա հարյուրապետի հետ, վկայակոչելով նրա հետևյալ խոսքերը. «Արդարև, աստծո Որդին էր այս մարդը»։ Ահա, գեղարդավորի և հարյուրապետի միջև եղած այդ շփոթությունն է պատճառը, որ Աղթամարի նկարիչը գեղարդավորին ներկայացրել է զինվորական համազգեստով։

Վաղ քրիստոնեական շրջանի նախասիրած նյութերից մեկը՝ Կանայի հարսանեկան խրախճանքը դեռևս ներկայացվում էր Կապադովկիայի համեմատաբար հին մատուռների խմբին պատկանող պատմողական ցիկլում, բայց դա անտեսվում է այն մի քանի տեսարաններում, որոնք ընտրվում էին միջին բյուզանդական շրջանի եկեղեցիների գեղազարդման համար։ Աղթամարում այդ տեսարանին հատկացված տեղը, ինչպես ասել ենք, շեշտում է այս դեպքի աստվածաբանական նշանակությունը, իսկ տեսարանի պատկերագրությունը, ընդհակառակը, նրան տալիս է համարյա աշխարհիկ բնույթ։

Հնադարում, սովորաբար միայն հրաշքն էր ներկայացվում, երբ Քրիստոսն իր գավազանը մոտեցնում էր ջրամանին, իսկ երբեմն ներկայացվում էր նաև սպասավորը՝ ջուր լցնելիս։ Հետագայում, քրիստոնեական արևելքի արվեստագետներն ավելացրին խրախճանքի տեսարանը, բայց միաժամանակ շարունակում էին Քրիստոսին պատկերել ջուրը գինու վերածելիս։

Աղթամարում հրաշքը թելադրված է, բայց ըստ էության չի պատկերված, որովհետև, երբ սպասավորը խնճույքի պետի հսկողությամբ ջուրը հոսեցնում է գինու սկիհի մեջ, Քրիստոսը սեղանի առջև նստած է մնում։ Կոմպոզիցիայում տիրապետողը հենց խնճույքն է։ Մենք տեսնում ենք ոչ միայն սեղանի շուրջ հավաքված հյուրերին և նրանց սպասարկող մատուցողներին, այլև առաջին պլանում, ծալապատիկ նստած, գինու բաժակը ձեռքերին, ժամանակակից տարազով երկու տղամարդկանց՝ ճիշտ արևելյան ճակատի որթաքանդակի կենտրոնում ներկայացված թագավորի նման։ Խմող տղամարդկանց այս խումբը երևում է հայկական ձեռագրերում և գրեթե միշտ այն ձե-

ռագրերում, որոնք նկարազարդված են Վանա լճի շրջակայքում[108]։

Աղթամարի այս տեսարանների լուսանկարներից վերանորոգման նշաններ չեն երևում, և մենք պատճառ չունենք ենթադրելու, թե ողամարդիկ կոմպոզիցիայում ավելացվել են հետագայում, այլապես, պատուհանի կողքի տարածությունը դատարկ կմնար։ Հետևաբար, պետք է եզրակացնենք, որ Աղթամարի պատկերագրական տարբերակը հարատևում էր, և, հավանաբար, Աղթամարի X դարի այս որմնանկարների և XIV դարի հայկական ձեռագրերի միջև կգտնեինք միջանկյալ օրինակներ, եթե բոլորն էլ պահպանված լինեին։

Քրիստոսը դժոխքում պարզ կոմպոզիցիան ընդգրկում է երկու հրեշտակ։ Նիկոդիմոսի պարականոն Ավետարանը, որի վրա հիմնված է բյուզանդական այս տիպի Հարությունը, հիշատակում է Քրիստոսին ուղեկցող այդ հրեշտակներին, որոնց Քրիստոսը ուղարկեց սատանային։ Միջին-բյուզանդական շրջանի արվեստագետները երբեմն ներկայացնում են երկնքում թռչող հրեշտակներին։ Հետագայում, պալեոլոգների ժամանակաշրջանում, հրեշտակներին ներկայացնում են դևերի ձեռքերն ու ոտքերը կապելիս։ Սակայն ուրիշ ոչ մի օրինակի մեջ նրանց չենք տեսնում Քրիստոսին ուղեկցելիս, ինչպիսին ցույց է տրված Աղթամարում։ Թերևս որպես ամենամոտ զուգահեռը կարելի է նկատել Հռոմի Սանտա Պրասեդե եկեղցու Սան Զենոյի մատուռում պահպանված, IX դարի խճապատկերի այն բեկորը, որի վրա, Քրիստոսի աջ կողմում, հրեշտակի գլուխ է երևում[109]։

Պատկերագրական ուրիշ տարբերակներ թերևս կախում ունեին տարածության պահանջներից։ Արևմտյան աբսիդի ձախ կեսի վրա տեղադրված Ղազարոսի Հարության և Քրիստոսի մուտքը Երուսաղեմ տեսարանների խտությունն է հավանաբար, որ նկարչին ստիպել է առաջին տեսարանից վերացնել հրաշքին ներկա գտնվող հրեաների խումբն ու Ղազարոսի քողը հեռացնող կամ գերեզմանի դուռը բացող սպասավորներին. և, հավանաբար, նույն պատճառով է, որ նա գերեզմանի եռևում է տեղավորել երկու քույրերին, որոնք, ինչպես մյուս բոլոր օրինակներում, ծնրադրում են Քրիստոսի ոտքերի առաջ։ Մի այլ տեղ, իր տրամադրության տակ ունենալով ավելի մեծ տարածություն, նկարիչը մանրամասնել է կոմպոզիցիան։ Արևմտյան աբսիդից աջ, կամարակալի վրա, մանկանց կոտորածի տեսարանում նա պատկերել է լացող կանանց խումբն այնպես, ինչպես հարավային ճակատի վրա։ Հովնանի պատմության մեջ քանդակագործը ներկայացրել էր Նինվեի ժողովրդին։ Կողոպտված մայրերի վշտի զսպվածությունը հակադրվում է այն բուռն շարժումներին, որոնք կարելի է տեսնել կապադովկիական որմնանկարներում կամ ղպտիական ձեռագրերի նկարազարդումներում, որտեղ կանայք հեկեկում ու պոկում են իրենց մազերը[110]։ Այդ զսպվածությունը բնորոշ է Աղթամարի բոլոր որմնանկարներին և դրանով էլ նրանք խիստ զատորոշված են Կապադովկիայի ժողովրդական արվեստից։

Անհրաժեշտ է նկատի առնել մի վերջին տեսարան ևս։ Դա հարավային դռան վերևում, թագավորի վերնատնից անմիջապես ցած տեղադրված այն որմնանկարն է, որը, դժբախտաբար, խիստ վատ է պահպանված։ Կոնխի վերին մասում Քրիստոսի կիսանդրին ներկայացնող և ավելի ներքև կանգնած դիմապատկերների երկու շարք ներկայացնող կոմպոզիցիան զգալիորեն շեշտված նմանություններ ունի IX դարի բյուզանդական ձեռագրերի մանրանկարների հետ։ Սրանցից մեկը կարելի է տեսնել Վատիկանի գրադարանում պահպանված Կոզմաս Ինդիկոպլևստեսի «Քրիստոնեական տեղագրության» պատճենում, որի նկարազարդված մի հատվածում VI դարի հեղինակը բացատրում է աշխարհի կառուցվածքը։ Այս նմուշի մեջ դիմապատկերները պարփակված են ուղղանկյուն շրջանակում, որի վերին մասը կլորացված է։ Ամենաբարձր մասում՝ գահին նստած է Քրիստոսը՝ օրհնելիս։ Նրանից ներքև, երբեք գոտիներում, նախ այն հրեշտակներն են, որոնք բնակվում են երկնքի բարձրագույն շերտի և երկրի միջև ընկած տարածության մեջ, ապա մարդիկ, որոնք ապ-

րում են երկրի վրա, և, վերջապես, վերակենդանացնող մեռյալների կիսանդրիները[111]։

Քրիստոսի երկրորդ գալուստը ներկայացնելու համար այս նույն ուրվագիծը օգտագործվել է մի ուրիշ ձեռագրում, IX դարի Հովհաննես Դամասկացու Սակրա Պարալելայում, որը պահպանվում է Փարիզի Ազգային գրադարանում (Փարիզ, № 923)։ Քրիստոսը դարձյալ նստած է գահին, ուղղանկյուն կոմպոզիցիայի ամենաբարձր մասում, որը վերևից դարձյալ կլորացված է։ Նրանից ներքև երևում են երկու մեծարող հրեշտակ, այնուհետև՝ բարձր դիրքով Երուսաղեմը ներկայացնող գոհարազարդ շրջփակի ներսում, մարդկանց մի խումբ, իսկ ավելի ներքև՝ առանձին պատկերի մեջ, տեսնում ենք դժոխքի սարսափները կրելուն դատապարտված մահկանացուներին։

Այս երկու կոմպոզիցիաները, ինչպես ցույց է տվել Ա. Գրաբարը, ներկայացնում են Քրիստոսի երկրորդ գալուստը, որովհետև Կոզմասի ձեռագրում ոչ միայն մանրանկարներն ու աշխարհի նկարագրությունն են ճշտորեն համապատասխանում իրար, այլև հեղինակը վերևում արձանագրել է արդար, սատծո արքայությունը վայելելուն արժանի մարդկանց Քրիստոսի ուղղած խոսքերը՝ «Եկեք, իմ հորս օրհնածները» (ըստ Մաթևոսի 25.34)[112]։

Արդեն նշվել է, որ այս երկու մանրանկարները հավանաբար ծագել են Քրիստոսի երկրորդ գալստյան մոնումենտալ կոմպոզիցիայից, որը նախորդում է Վերջին Դատաստանի լրիվ զարգացրած տիպին, ինչպիսին, XI դարից սկսած, տեսնում ենք բյուզանդական արվեստում։ Արդ, Աղթամարը ապացուցում է այդ, որովհետև, աննշան տարբերություններով հանդերձ, մենք ունենք միևնույն ընդհանուր նախագիծը, որը ներկայացված է IX դարի երկու մանրանկարներում (նախ՝ բարձրագույն մասում, Քրիստոսը, ապա՝ ներքևում, սատծո թագավորությունը ժառանգած արդարների լուսապսակված դիմապատկերների երկու շարքը)։ Հնարավոր է, որ որմնանկարը տարածվում է դիմապատկերների երկրորդ գոտուց ներքև, իսկ մեռյալների Հարությունը ներկայացված է այս մասում[113]։

Ինչպես Կանայի հարսանեկան խրախճանքի կոմպոզիցիան, այնպես էլ Քրիստոսի երկրորդ գալուստը վերերևույթ է Վանա լճի շրջակայքում մանրանկարված ձեռագրերի մեջ։ Այս մանրանկարներում Վերջին դատաստանի նկարազարդումը տարբերվում է բյուզանդական նմուշից, որը որդեգրել էին ուրիշ կենտրոններում աշխատող հայ մանրանկարիչները։ Ամենաբարձր մասում՝ քառաթև գահի վրա նստել է Քրիստոսը, կողքին ս. Կույսն ու Հովհաննես Մկրտիչը, ավելի ներքև՝ ճակատային դիրքով կանգնած դիմապատկերների երկու շարք, իսկ ամենացածր գոտում տեսնում ենք հոգիների կշռումը[114]։ Եթե անջատենք վերջին դատաստանին պատկանող դիմապատկերները, այսինքն Քրիստոսի առաջ բարեխոսող ս. Կույսին և Հովհաննես Մկրտչին, ապա կստանանք Աղթամարի կոմպոզիցիայի գլխավոր տարրերը, այսինքն՝ ընտրյալների խումբը, որը կանգնած է Քրիստոսի պատկերի ներքո։

Վերջին դատաստանը սովորաբար պատկերվում էր եկեղեցիների արևմտյան պատի վրա, բայց Աղթամարի ճարտարապետական հատակագիծն ու ժամանակագրական կարգով բաշխված ավետարանական տեսարանները բավական ազատ տարածություն չեն թողել արևմտյան աբսիդում։ Սակայն, քանի որ այն տեղադրված է հարավային դռան վերին մասում, ապա ցիկլը սկսվում է հարավային աբսիդից՝ թագավորական վերնատնից վեր ներկայացված Քրիստոսի երկրորդ գալստյան տեսիլքով և մեռյալների հարությամբ։

Ինչպես նշել ենք, որմնանկարները ըրգալի նմանություններ ունեն քանդակների հետ և նույն արվեստանոցի աշխատանքի արդյունք են։

Երկուսում էլ տեսնում ենք միևնույն ոճը, միևնույն անշարժ դիմապատկերները։ Սակայն քանի որ եկեղեցու ներսում ներկայացված թեմաները պահանջում էին բազմաթիվ դիմապատկերների ներգրավում և, մյուս կողմից, տարածությունը սահմանափակ էր բազում տեսարանները տեղադրելու

համար, ապա պարզ է, թե ինչու կոմպոզիցիաները կուտակված են, մի տեսարանը հաջորդում է մյուսին՝ առանց խզման, նույնիսկ առանց որևէ անջատման գծի։

Որմնանկարիչները ո՛չ պլաստիկ, եռատարածական ձև ստեղծելու ձգտում են ցուցաբերել, ո՛չ էլ՝ վշտի չափազանցված պատկերման միջոցով փորձել գրգռել դիտողների հուզաշխարհը։ Նրանց հիմնականում հետաքրքրել է պատկերի գծային ուրվանկարումն ու պարզեցումը, աբստրակցիայի հասցնելը։ Հաստակուռ մարմնաձևերի պատկերման մեջ, անկասկած, ինչ-որ չափով պակասում է նրբագեղությունը, բայց նրանք զարմանալիորեն տպավորիչ են իրենց խստաբարո վեհությամբ և մոնումենտալությամբ։ Աչքերն անհունին հառած Քրիստոսն ու մյուս բոլոր գործող անձերը, թվում է, ոչ մի գործողության չեն մասնակցում։ Նրանք կլանված են իրենց մտորումներով և ապրում են այս աշխարհից հեռու-հեռավոր ինչ-որ աշխարհում։ Իսկ անիրականի այս զգացողությունը, կոմպոզիցիաների խտությամբ հանդերձ, ավելի է սրվում էպիզոդիկ մանրամասների վերացմամբ (Կանայի հրաշքից բացի)։

Այս աբստրակտ ոճը, սակայն, բացահայտ հակասության մեջ է նույն ժամանակաշրջանի արվեստի այլ գործերի ոճի հետ։ Իբրև օրինակ կարելի է բերել հայկական գեղեցկագույն ձեռագրերից մեկը՝ Գագիկ Թագավորի կնոջ՝ Մլքե Թագուհու Վարագա վանքին ընծայած Ավետարանը[115]։ Այստեղ ավետարանիչների դիմանկարներն ու ամբողջ էջով տարածված Համբարձման տեսարանը կատարված են իմպրեսիոնիստական հանդուգն ոճով։ Ծավալային դիմապատկերներն իրենց բազմազան դիրքերով, շարժման ազատությամբ և ոչ այնքան գծային զարդարաձևերի, որքան գունային մոդելացման հատուկ շեշտադրմամբ՝ պատկանում են գեղարվեստական այնպիսի ուղղության, որը հիմնովին տարբեր է Աղթամարում իրացված ուղղությունից։

Մլքե Թագուհու Ավետարանի տիպանմուշը, թվում է, շատ ավելի վաղ ժամանակաշրջանի գործ է և ունի ալեքսանդրյան ծագում, որովհետև նրա երկու խորաններում ներկայացված է կոկորդիլոսի որս, իսկ մի ուրիշ խորանում՝ ութոտանիներ և բազմատեսակ ձկներ։ Պահպանված հուշարձանների սակավությունն անհնար է դարձնում որոշել՝ արդյոք Մլքե Թագուհու ձեռագիրը առանձին, մեկուսացված օրինակ է, թե ցույց է տալիս, որ մինչև XII դարը ստեղծված մի շարք գործերում դեռևս հարատևում էին դասական արվեստի ավանդույթները, որոնք, ինչպես գիտենք, Հայաստան են թափանցել մեր թվականության առաջին դարերից սկսած։ Համենայնդեպս կարելի է ասել հետևյալը։ Աղթամարի որմնանկարներն իրենց ոճով սերտորեն կապված են պահպանված հուշարձանների հետ և, հետևաբար, հայկական արվեստի ավելի ցայտուն նմուշներից են։ Այս ոճի ավելի հին նմուշներ կարելի է տեսնել VI և VII դարերի մի շարք քանդակներում և որմնանկարներում։ 989 թ. նկարազարդված էջմիածնի Ավետարանի մանրանկարները ներկայացնում են գեղարվեստական նույն ուղղության հետագա զարգացման աստիճանը[116]։

Աղթամարի որմնանկարները նոր լույս են սփռում արևելյան քրիստոնեական արվեստի բազմաթիվ յուրահատկությունների վրա։ Գմբեթի թմբուկի վրա պատկերված ծննդոց ցիկլը ցույց է տալիս եկեղեցական զարդանախշման մի տիպատեսակ, որը մինչև այժմ իր նմանը չունի վաղ միջնադարյան արվեստում։ Այս տեսարանների պատկերագրության վերախմբավորումը նույնպես եզակի երևույթ է արևելյան քրիստոնեական օրինակների համեմատությամբ, չհաշված XII դարի սիցիլիական եկեղեցիների խճապատկերները։ Ինչպես ճակատների քանդակների վրա, այնպես էլ մի շարք որմնանկարներում տեսնում ենք վաղ քրիստոնեական տիպարների հարատևումը։

Ուրիշ մանրամասներ, ինչպես՝ խաչված Քրիստոսը, ցույց են տալիս, որ Աղթամարի որմնանկարիչները ծանոթ էին Պոլսի արվեստի նորություններին։ Հին և նոր ձևանմուշները միախառնվում, բայց չեն ընդօրինակվում, ձևափոխությունները ներմուծվում են հայկական ծիսակատարության համապատասխան։ Կտիտորի դիմապատկերի ընդգըր-

կումը Ավետարանական տեսարանում մի հանդուգն նորություն էր, որի միջոցով, ճիշտ է, տարբեր կերպ, ինչպես քանդակներում, այնպես էլ որմնանկարներում նորից շեշտվում էր եկեղեցու պալատական բնույթը։

Աղթամարի Սուրբ Խաչ եկեղեցին կառուցվել է հեռավոր մի վայրում։ Բայց դա գավառական հուշարձան չէ, այլ միջնադարյան արվեստի մի հոյակապ կոթող, այս ժամանակաշրջանի եզակի մի նմուշ՝ իր շքեղ ու ինքնատիպ քանդակներով ու որմնանկարների հետաքրքիր ցիկլով։

Ավելի քան հազար տարի եկեղեցին դիմացել է տարբեր փորձությունների։ Սակայն ջարդված դռներով ու պատուհաններով լքված հուշարձանը սկսել է արագ քայքայման նշաններ ցույց տալ։ Ամբողջովին անհետացել է թագավորական բեմի ճաղաշարն իր բարձրաքանդակ կենդանիների շարքով։

1914 թ. առաջ կատարված լուսանկարների հետ համեմատելիս, այժմ տեսնում ենք նոր ճեղքեր՝ ճակատները զարդարող քանդակների ու բոլորակավոր փորագրությունների վրա։ Ճեղքերում աճող բուսականության պատճառով քարերը կարող են խախտվել և ընկնել։ Անձրևաջուրը ներծծվելով ճաքճքված տանիքը, վնասում է առանց այն էլ թեփոտված որմնանկարները։

Կարելի է հուսալ, որ քանի դեռ ուշ չէ, միջոցներ ձեռք կառնվեն միջնադարյան արվեստի այս հազվագյուտ ձեռակերտը պահպանելու համար։

ԳԵՐԵԶՄԱՆԱՔԱՐԵՐ ԵՎ ԽԱՉՔԱՐԵՐ

Եկեղեցու հարավ-արևելյան անկյունից մինչև հյուսիսային կողմը տարածվում է գերեզմանատունը։ Այստեղ թաղված կաթողիկոսների և միաբանության անդամների կենդանության օրոք պատրաստված տապանաքարերից և խաչքարերից մի քանիսը դեռևս մնում են որպես Աղթամարի հետագա պատմության հետաքրքիր արձանագրություններ։

Մեր աշխատության մեջ հիշատակված խաչքարերից ամենահինը Ստեփաննոս կաթողիկոսինն է, որը գահակալեց 1336—1346 թթ. (նկ. 71, 72)։ Նրա պապը՝ Սեֆեդին արքան, Արծրունյաց տոհմի մեծահարուստներից էր, որը մի ժամանակ տիրում էր ամբողջ կղզուն և որի երկու որդիներն ու մի թոռը բարձրացան Աղթամարի կաթողիկոսական գահը։ Ստեփաննոսի կողմից կանգնեցված խաչքարն այժմ խաթարված է և փորագրությունների մեծ հատվածներ վայրագորեն ոչնչացվել են։ Խաչքարի ներքևի արձանագրությունը սկսվում է այսպես. «Թու ՉՁԹ (789 թ., մ. թ. 1340) ես, Տեր Ստեփաննոս, աթոռակալ Ախթամարայ, յազգաւ Արծրունի, կանգնեցի զխաչս բարեխօս առ աստված ինձ և մայր իմոյ Թագուհոյ և քուրոջ իմոյ Նուրի Խաթունի և դստեր քուրոջ իմոյ Խուանդի»։ Լուսանկարի վրա մնացած տողերը չեն երևում[117]։

Այս ժամանակաշրջանում կանգնեցված հուշարձանների մնացորդները հայկական ուրիշ խաչքարերի հետ համեմատելով, կարող ենք վերականգնել նրանց զարդանախշերի ընդհանուր տեսքը[118]։ Տապանաքարի կենտրոնում, ուղղանկյան մեջ ներգծված կամարից ներքև, փորագրված է արմավենյակներով զրվագված մի մեծ խաչ։ Ավելի ցած. նույնպես ուղղանկյունների մեջ ներգծված կամարների տակ կան չորս փոքր խաչեր։ Մեծ խաչի թևերը, կամարները և փոքր խաչերը երիզող ուղղանկյան կողերը զարդանախշված են ոլորված պարանի մոտիվով կամ գծագրվագով։ Մեծ կամարի և ուղղանկյան միջև ընկած եռանկյուն տարածությունների վրա զետեղված են ծաղկահյուսվածքներ։ Այս ուղղանկյունը երեք կողմից գոտեվորված է գծային հյուսվածքների երիզներով։ Վերին լայն հյուսվածքը կազմված է շարունակական թելերից, որոնք գծում են երեք մեծ, տասնթևանի աստղեր և անավարտ մի աստղ, իսկ յուրաքանչյուր աստղի կենտրոնում վարդյակ է զետեղված։ Թվում է, թե իր նախնական վիճակում տապանաքարն ունեցել տասնթևանի աստղերի մի շարք ևս, իսկ զարդանախշի այս մասը շրջապատված էր նեղ ու հյուսված երիզով։ Ավելի նեղ եզրաթևերի վրա երևում է գծանկարի մի այլ տարբերակ, որը կազմված է ոչ թե շարունակական թելերից, այլ երկրաչափական ձևե-

րից։ Այստեղ ութանկյունները կազմված են միմյանց կցվող ուղղաձիգ ու հակադարձ առանցք ունեցող լրիվ և կես վեցանկյունից։ Յուրաքանչյուր ութանկյան կենտրոնում այս վեցանկյունների միմյանց հատող թևերը գոյացնում են ութթևանի աստղեր, իսկ յուրաքանչյուր աստղի կենտրոնում զետեղված է վարդյակ։

Գծանախշերն ու հատկապես հյուսվածքի տարբեր տեսակները Հայաստանում գոյություն են ունեցել վաղ ժամանակներից։ Դարերի ընթացքում նրանք անցել են զարգացման երկար ճանապարհ։ X և հաջորդող դարերի հուշարձանները ներկայացնում են ամենաբարդ ուրվագծերի մի մեծ ցանկ։ Եկեղեցիների դռներն ու պատուհանները գոտևորված են լայն երիզներով, որոնք խաչքարերի զարդանախշման տարածված մոտիվներն էին[119]։

Աղթամարի թվագրված երկրորդ տապանաքարը պատկանում է XV դարին (նկ. 73)։ 1911 թ., երբ լուսանկարել էր Բախմանը, այն դեռևս անվնաս էր, բայց այժմ ջարդված է, փորագրությունների մի մասը հարթեցված[120]։ Արձանագրությունն այս է. «893 թվականին (մթ. 1444 թ.) ես, Տեր Զաքարիաս, կաթողիկոս հայոց՝ զորությամբն ու ողորմածությամբն աստծո, կանգնեցրի այս խաչը, որպես իմ հոգու բարեխոսն աստծո առաջ։ Դուք, որ խոնարհվում եք նրա առաջ, հիշեցեք (ինձ) ի Հիսուս Քրիստոս։ Հիշեցեք ի Քրիստոս, քարգործին»։

Զաքարիան նույնպես Արծրունյաց ազգից էր։ Ժամանակակից ձեռագրերից մեկի հիշատակարանում նա հիշատակված է որպես արքայական ծագում ունեցող Գագիկ թագավորի ազգից սերած մարդ։ Նա պահակալեց 1434—1464 թթ. և որպես Աղթամարի ամենահայտնի կաթողիկոսներից մեկը՝ նույնիսկ մի քանի տարի զբաղեցրեց Էջմիածնի կաթողիկոսական գահը[121]։ Այս ժամանակաշրջանում Աղթամարի գրչատունը արդյունաշատ էր, և մեզ հասած մի քանի ձեռագրեր հարուստ մանրանկարչություն ունեն։

Բախմանի հրատարակած լուսանկարը մեզ հնարավորություն է տալիս տեսնելու տապանաքարի ամբողջ զարդանախշը, որից միայն մի բեկոր է մնացել։ Եռանկյունաձև հյուսված հիմքի վրա փորագրված խաչը զարդերիզված է արմավենագալարներով, իսկ միահյուսվող թելերը շրջափակում են խաչի թևերը։ Կորացող գագաթներով մեծ արմավենյակները հիշեցնում են XIII դարի տապանաքարի նմուշի նախշերը, որոնց գալարակների նման էլ նրանք զբաղեցնում են այս խաչքարի ամբողջ խորքը։ Կենտրոնական հատվածի չորս կողմերը նույնպես շրջապատված են գծային հյուսված երիզներով։ Վերին ամենալայն երիզը նախշված է վերոհիշյալ տիպատեսակի նույն նախագծով, այսինքն՝ շարունակական թելերով, որ միահյուսվելով գոյացնում են տասթևանի աստղեր, իրենց կենտրոնում զբաղեցված վարդյակով հանդերձ։ Առաջին հայացքից թվում է, թե մնացած երեք երիզների զարդանախշը ընդօրինակված է նախորդ տիպատեսակի եզրային երիզների գծագրից, բայց դա, հիմնականում, այդ մոտիվի մի տարբերակն է։

Այս զարդանախշի բաղկացուցիչ տարրերը շրջանակներն են և ոչ թե ութնյակները, իսկ վեցանկյուններն ու կիսավեցանկյունները իրար հաջորդող առանձին ձևեր չեն, այլ արտահայտվում են երկու շարունակական թելերի միահյուսմամբ։ Յուրաքանչյուր շրջանակի կենտրոնը զարդարված է ութթևանի աստղանման վարդյակով։

Դժբախտաբար մաշված այս խաչքարերը՝ փորագրման ճշգրտությամբ, գծագրերի նրբությամբ ու բազմազանությամբ, հանդիսանում են XIV—XV դարերին պատկանող զարդագրվագի գերազանց նմուշներ։ Ետնամասը խոր փորված է, և գծագիրը հստակ զատորոշվում է դրա ստվերներից։

Մի քանի ուրիշ, լավ պահպանված խաչքարերի արվեստն ավելի ցածր է իր որակով, փորագրությունն ավելի մակերեսային, իսկ տարբեր մոտիվներն էլ որոշակիորեն չեն սահմանազատված։ Սակայն ընդհանուր կոմպոզիցիան նույնն է՝ կենտրոնում մեծ խաչ, շուրջը զարդաերիզված։ Նկար 74-ում ցույց է տրված մի տապանաքար, որի կամարի ներքո զետեղված խաչն իր հյուսված հիմքով և երիզավորված արմավենագալարով հիշեցնում է Զաքարիա կաթողիկոսի տապա-

նաքարի զարդանախշը։ Խաչի թևերն ունեն առաջին օրինակին նմանվող գծագրվածք։ Վերին լայն երիզի զարդանախշը հիմնականում նման է Զաքարիա կաթողիկոսի տապանաքարի երիզների զարդին։ Այստեղ երկու շարքով զետեղված շրջանակները միացված են վեցանկյուններով, որոնք կազմված են շարունակական թելերից։ Սակայն գծագիրն այլևս չունի նախորդ օրինակի համակությունն ու ճշտությունը և դժվար կլիներ ճանաչել նրա բաղկացուցիչ տարրերը, եթե չունենայինք ավելի վաղ շրջանի տապանաքարը։ Եզրերի շուրջ հյուսվող միավորներն ու մեծ եռատերևները հաջորդում են իրար և պսակված են խաչով։

Մի այլ տապանաքարի կենտրոնական հատվածը կազմում է կոմպոզիցիայի խորքը։ Մեծ խաչը նույնպես եզերված է արմավենազարդով, իսկ նրանից ներքև զետեղված է երեք փոքր խաչ։ Եզրերով անցնում է կիսարմավենյակ, իսկ վերնախարսխի վրա միահյուսվող թելերը կազմում են եռաբըլթակ տերևներ։

Խաչքարերից մի քանիսն ավելի պարզ են։ Սրանցում խաչը սովորաբար փորված է քարի մեջ, իսկ ծաղկային և երկրաչափական գծագրերը փորագրված են նրա շուրջ (նկ. 77)։

XIX դարի կաթողիկոսներից երկուսը կանգնեցրել են վերամշակված հուշակոթողներ։ Խաչատուր Մոկացու տապանաքարն ուղղանկյունի չէ, այլ կամարաձև (նկ. 75)։ Կենտրոնական հատվածի մեծ մասը զբաղեցնում է հետևյալ արձանագրությունը. «Այս խաչը բարեխոսն (է) Միածնի առաջ հոգու փրկությանն Նորին Վեհափառության Խաչատուր սրբազանին, որ տեղափոխվեց երկինք՝ Տիրոջ մոտ, Հայերի 1300 թվականին (մթ. 1851 թ.) հունիսի 12-ին։ 26 հունվարի»։ Այս վերջին ամսաթիվը հավանաբար ցույց է տալիս տապանաքարի կանգնեցման ժամանակը։ Արձանագրությունից վերև՝ եռանկյունաձև հիմքի վրա, զետեղված է միահյուսված մի խաչ, որը շրջապատված է նոսխշազարդ շեղանկյուններով։ Ավելի բարձր երևում է թռչող աղավնի, որի կողքերին ավելացված է երկու խեցենման նախշ։ Արձանագրությունից ներքև, թեթևակի ուրվագծված է կաթողիկոսի դիմապատկերը, խույրը գըլխին, աջից՝ մի մեծ մահիկ, ձախից՝ թռչող փոքր հրեշտակ և արևի մեծ սկավառակ։ Արտաքին կողմից նախշված է եռատերև գալարակով, իսկ եռատերևի յուրաքանչյուր ծայրին ամրացված է մի փոքր վարդյակ։ Բարակ սյան աստիճանավորված հիմքի ներսում փորագրված է մեծ թևերով հրեշտակի գլուխ։ Քանդակազարդ ճակատամասը և ուղղանկյուն հատվածը իրարից անջատվում են շնորհիվ մի քուլթարի, որը կենտրոնից ընդմիջված և շթաքարի մոտիվը հիշեցնող եռանկյուն կախակալներով զարդանախշված է։ Կամարից և ուղղաձիգների բարակ սյուներից դեպի ներս են ձգվում նույն տիպի եռանկյուն մոտիվներ։

Վերջին և մասամբ կոտրված նմուշի ամբողջ մակերեսը զբաղեցնում է կաթողիկոսի դիմանկարը (նկ. 76)։ Նրա պատրիարքական շուրջառը նախշված է ծաղկամոտիվներով, գլխին ունի խույր, ձեռքին՝ եպիսկոպոսական գավազան։ Խորաքանդակված երկու սերովբեններից մեկը աջ ուսի մոտ է, մյուսը՝ գլխի կողքին։ Դա պետք է լինի Լինչի նկարագրած այն գեղակերտ շիրմի գլխաքարը, որը պատկանում է 1893 թ. սեպտեմբերի 12-ին կաթողիկոս օծված և երկու տարուց հետո մահացած (1895 թ. դեկտ. 22-ին) Խաչատուր Շիրոյանին։

Ըստ Լինչի, շիրմի գետնահակ մասի կողքերին պատկերվել էին առաքյալների դիմաքանդակները։ Թերթաքարի վերին մակերեսի վրա փորագրված երկար արձանագրությունից ներքև դրոշմաքանդված էր Վասպուրականի երկգլխանի արծվի խաչով ու խույրով զինանշանը»[122]։

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

[1] *H. F. B. Lynch*, Armenia. Travels and Studies. (London, 1901), II, p. 38—39.

[2] Ibid. p. 129.

[3] Թովմա Արծրունի, *Պատմություն Տանն Արծրունյաց, Թիֆլիս, 1917, էջ 466—467, M. Brosset*, Collection d'historiens Arméniens, St. Petersburg, 1874, I, 229—230. *Այս գրքի հայերենից անգլերեն թարգմանությունները կատարված են իմ կողմից։ Ըստ Թովմա Արծրունու, Գագիկը թագադրվում է 914 թ., Բագրատունյաց Սմբատ թագավորի բանտարկվելուց և մահից հետո։ Բայց թվում է, թե ավելի ճիշտ է Հովհաննես կաթողիկոսի պատումը, ըստ որում Գագիկը թագադրվում է 908 թ.։ Համտ.* Բրոսե, *էջ 229, ծանոթ.։*

[4] Արծրունի, *էջ 406, Brosset*, p. 205.

[5] Արծրունի, *էջ 405—406, Brosset*, p. 204—205.

[6] Արծրունի, *էջ 475—477, Brosset*, p. 234—235.

[7] Արծրունի, *էջ 478—483, Brosset*, p. 236—239.

[8] Արծրունի, *էջ 481—482, Brosset*, p. 238.

[9] Արծրունի, *էջ 485—487, Brosset*, p. *239—241. Նախորդ էջերում չի հիշատակված ոչ ճարտարապետ Մանվելը, ոչ էլ այն եկեղեցականը, որին վստահված էր քանդականախշման գործը։*

[10] Ե. Լալայան, *Վասպուրական, նշանավոր վանքերը։ Ախթամարի Սուրբ Խաչ վանքը, «Ազգագրական հանդես», 12(1910), 208։*

[11] Ն. Ակինյան, *Գավազանագիրք կաթողիկոսաց Աղթամարա, Վիեննա, 1920, էջ 8—11։*

[12] Ե. Լալայան, *Ախթամարի սուրբ խաչ վանքը, էջ 209,* Ակինյան, *Ախթամարի կաթողիկոսները, էջ 44։*

[13] Արծրունի, *Պատմ. տանն Արծրունեաց, էջ 523—524։*

[14] *Austen H. Layard*, Discoveries in the ruins of Ninveh and Babylon with travels in Armenia, Kurdistan and the Desert being the result of a second expedition undertaken for the Trustees of the British Museum, London, 1853, p. 413—414.

[15] *Lynch*, Armenia, II, p. 129—135.

[16] *Walter Bachmann*, Kirchen und Moscheen in Armenien und Kurdistan, Leipzig, 1913, p. 40—47, pl. 31—40.

[17] *Joseph Strzygoswki*, Die Baukunst der Armenier und Europa, Vienna, 1918, p. 82—84, 289—296.

[18] *Տե՛ս* Եփրիկյան, *«Բազմավեպ», 1897։* Ակինյան, *Ախթամարի կաթողիկոսները,* Հ. Ոսկյան, *Վասպուրական—Վանի վանքերը, Վիեննա, 1940, հատ. 1, էջ 86—133։*

[19] Լալայան, *Սուրբ խաչ վանքը, էջ 197—212։*

[20] *A. Sakissian*, Notes on the Sculpture of the Church of Akhtamar, The Art Bulletin, 25 (1943) : 346—357. *E. Coche de la Ferté*, Une Eglise inaccessible, L'Oeil, Oct. 1956, p. 4—9. *R. Burton, J. Donat and P. Korelek*, Achthamar, The Architectural Review, vol. 123, №734 (1958), p. 174—181; and S. Der Nersessian, "Armenia and the Byzantine Empire", Cambridge, Mass., 1945, p. 90—96.

[21] *Г. Гоян*, 2000 лет Армянского Театра, М., 1952/II, с. 181—323. *1959թ. հետո հրատարակվել են հետևյալ աշխատությունները։* Travel notes by Merry Ottin and Jerome Camilly in "Connaissance des arts", Nov. 1960, pp. 54—59. *Որթագալարակի վերաբերյալ՝ Kathanrina Otto—Dorn*, Türkisch Islamisches Bildgut in den Figurenreliefs von Achthamar, Anatolia, 6 (1961) : 99 : 167; *M. S. Ipsiroglu*, Die Kirche von Achthamar. Bauplastik im Leben des Lichtes, Berlin und Mainz, 1963.

[22] *Bachmann*, Kirchen und Moscheen, pl. 32. Լալայան, *Սուրբ խաչ վանքը, էջ 200։*

[23] Լ. Խաչիկյան, *ԺԵ դարի հայկական ձեռագրերի հիշատակարաններ, II մաս, Ե., 1958, էջ 308։ Տե՛ս* Եփրիկյան, *«Բազմավեպ», 1897, էջ 208։ Ավելի ուշ ժամանակի պատկանող ձեռագրերից մեկի հիշատակարանում նշվում է, որ գմբեթը վերակառուցվել է երկրորդ անգամ՝ 1556 թ.։* Լալայան, *Սուրբ խաչ վանքը, էջ 198։*

[24] Ակինյան, *Գավազանագիրք կաթողիկոսաց, էջ 157—158, ուղղում է Լալայանի կողմից տրված 1803 թվականը։*

[25] *Strzygowski*, Bunkunst, p. 76—77, 89—94.

26 *S. Der Nersessian*, Armenia and the Byzantine Empire, p. 88—90, pl. X. 1.; *Strzygowski*, Baukunst. p. 427—430.

27 *Զանգակատան եզրային պատի մեջ ամրացված խաչքարը ավելի հին է, քան զանգակատունը։*

28 Լալայան, *Սուրբ Խաչ վանքը, էջ 200։*

29 *Եթե կենդանին զուտ զարդանախշային էլեմենտ չէ, ապա, թվում է, թե այն զետեղվել է այնտեղ ցույց տալու, որ Դավիթը բաց էր թողել իր հոր ոչխարները՝ Գողիաթի դեմ կռվելու համար։*

30 „Сообщения государственного Эрмитажа", Л , 1945, стр. 23. Գ. Հովսեփյան, *Խաղբակյանց կամ Պռոշյանց, Վաղարշապատ, 1928, նկ. 96—97։*

31 *Strzygowski*, Baukunst, p. 284, pl. 318.

32 *R. H. Charles*, The Acrocrypha and Pseudepigrapha of the old Testament, Oxford, 1913. p. 663.

33 *Ախթամարի քանդակները դրախտի նկարի հետ համեմատելու համար տե՛ս A. Grabar*, La „Sedia di San Marco' à Venise", Cahiers archéologiques, 7 (1954) . 29—30.

34 Աբծրունի, *Պատմություն, էջ 88։ Brosset*, Collection d'historiens Arméniens, p. 40.

35 *P. Peeters*, La légende de saint Jacques de Nisibe, Analecta Bollandiana, 38(1920):336——337, 342—373.

36 *«Լիակատար Վարք և վկայաբանութիւնք Սրբոց», Հատընտիր քաղեալք ի ճառընտրաց, Վենետիկ, 1813, հատ. Ե, էջ 272։*

37 *S. Der Nersessian*, Armenia and the Byzantine Empire, p. 88, pl. X. 1. *Մեդալիոններում դիմապատկերների այլ օրինակներ գտնելու համար տե՛ս A. Grabar*, L'Image clipeata chretienne, Comptes-rendus de l'Academie des Inscriptions et Belles Lettres (1957), p. 209—213.

38 *S. Der Nersessian*, p. 87—88, pl. IX; *J. Baltrusaitis*, Etudes sur L'art medieval en Georgie et en Armenie, Paris, 1929, pl. LXX. Բ. Առաքելյան, *Հայկական պատկերաքանդակները 4—7-րդ դարերում, Երևան, 1949, նկ. 9—10, 19—21։*

39 **Г. И, Чубинашвили.** Памятники типа Джвари, Тбилиси, 1948, рис. 60.

40 *C. O. Nordstrom*, Some Jewish Legends in Byzantine Art, Byzantion, 25—27 (1955—1957):505—508.

41 *Օրինակ՝* Paris gr. 139 *և* Paris gr. 510-*ում։ H. Omont*, Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale, Paris, 1929, pls. XII, b. XX.

42 *K. Weitzmann*, Die Illustration der Septuaginta. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst· 3—4 (1952—1953):119.

43 *British Museum*, Catalogue of the Greek coins of Lycia, Pamphylia and Pisidia, by George F. Hill, London, 1897, pl. XXXVI, № 3—5.

44 *P. Perdrizet*, Negotium perambulans in tenebris, Strasburg. Paris, 1922; *A. Grabar*, L'Empereur dans l'art byzantin, Paris, 1936, p. 47—50.

45 **К. Кафадарян**, Город Двин и ее раскопки, Ереван, 1952, стр. 145, рис. 114—115.

46 *Strzygowski*, Baukunst, p. 290, fig. 329.

47 *Л. А. Дурново*, Краткая история древнеармянской живописи. Ереван, 1957, с. 9. *Strzygowski*, p. 498—499, fig. 530.

48 *«Վարք և Վկայաբանութիւնք Սրբոց», Հատընտիր քաղեալք ի ճառընտրաց, հատ. Բ, Վենետիկ, 1874, էջ 296—297։*

49 *H. Delehaye*, Les legendes grecques des saints militaires, Paris, 1904, p. 115—117; *«Վարք և Վկայաբանութիւնք Սրբոց», հատ. Բ, 354—355, հատ. Ե, էջ 189։ K. Krumbacher*, Der heilige Georg in der griechischen Uberlieferung, Abhandlungen der König Bayer Akad. der Wissenschaften, philos.-Hist. Klasse, 25. 3 (1911). *Ձինվորյալ սրբերը հաճախակի են երևում վրաց արվեստում, Baltrusaitis*, L'Art medieval en Georgie et en Armenie, pl. LXVII, *իսկ Ս. Գևորգի կողմից ոտնակոխվող թագավորի մարդը ցույց է տրվում որպես Դիոկղետիանոսը։ Տե՛ս* **Г. Н. Чубинашвили**, АН Груз. ССР, Ин-т Ист. Груз. искуства, Тбилиси, 1957, рис. 92—98.

50 *Joseph M. Upton*, The Expedition to Ctesiphon 1931—32. Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, New York, 27 (1932):188—197; *H. Schmidt*, Figurliche sasanidische Stuckdekoration en aus Ktesiphon, Ars Islamica, 4(1937):175—184.

51 *R. Ghirshman*, Bichapour, II, Les mosaiques sasanides, Paris, 1956, pls. V—VII.

52 *D. Schlumberger*, Les fouilles de Qasr el-Heir el-Gharbi, Syria, 20(1939):324—360; *A. Musil*, Kusejr 'Amra, Vienna, 1907; *R. W. Hamilton*, Khirbat al Mafjar. An Arabian Mansion in the Jordan Valley with the contribution of Dr. *Oleg Grabar*, Oxford, 1959.

53 *E. Herzfeld*, Die Ausgrabungen von Samaarra, III, Die Malerein, Berlin, 1927.

54 *R. Ghirshman*, Scënes de banquet sur l'argenterie sassanide, Artibus Asiae, 16 (1953): 51—76.

55 *J. M. C. Toynbee and J. B. Ward Perkins*, Peopled Scrolls. A Hellenistic motif in Imperial Art, Papers of the British School at Rome, 18 (1950) : 1—43.

56 *Hamilton*, Khirbat al Mafjar, p. 203, pl. XLIX,

57 *Кафадарян*, Город Двин, стр. 144, рис. 113.

58 Վ. Ա. Աբրահամյան, *Արհեստները Հայաստանում 4—18-րդ դարերում, Երևան, 1956, Ամփոփումը ռուսերեն, նկ. 32:*

59 *Г. Гоян*, 2.000 лет армянского, театра, стр. 2Ꞩ4—308.

60 *Arthur Upham Pope*, Survey of Persian Art, vol. IV, pl. 131; *R. Ghirshman*, Bichapour, p. 117—141 and pls. XXV—XXVI; *M. I. Rostovtzev*, Dura and the Problem of Parthian Art, Yale Classical Studies, 5 (1935): 183 f.

61 *D. Tsonchev*, The Gold Treasure of Panagurishte, Archaeology, VIII. 4 (1955) : 224, figs 9—10.

62 *Ghirshman*, Bichapour, pl. XXVI; *Кафадарян*, Город Двин, стр. 223—224. рис. 207—208.

63 *J. Cledat*, Le monastere et la necropole de Baouit, Memoires publiés par les memberes de l'Institut francais d'archeologie orientale du Caire, 12 (1904) . pl. XXXVII; 39 (1916): pls. XVI—XVII.

64 *A. Grabar*, L'Iconoclasme byzantin, Dossier Archeologique, Pris, 1957, pp. 144—145 and passim.

65 *A. Grabar*, L'Empereur, p. 71—74.

66 *Ugo Monneret de Villard*, Le Pitture musulmane al soffitto della Cappella Platina in Palermo, Rome, 1950.

67 *Edmond Pauty*, Bois scuités d'eglises coptes Cairo, 1930, p. 13—25. pls. I—XVI.

68 *Hamilton*, Khirbat al Mafjar, p. 240—241, pl. XLII, figs. 25—26.

69 *Baltrusaitis*, L'Art medieval en Georgie et en Armenie, pls. LXX, LXXXI; Strzygowski "Baukunst", p. 717—719; Առաքելյան, *Հայկական պատկերաքանդակները, նկ. 21:*

70 *A. Grabar*, L'Empereur, pp. 56. 109—110.

71 *Der Nersessian*, Armenia and the Byzantine Empire, pp. 88—89, 96—97. *826 թ. Վրաստանում, Օպիզա եկեղեցում արդեն ներկայացվել էր եկեղեցու նախատիպը Քրիստոսին ընծայողի պատկերը:* **Ш. Я. Амиранашвили**, История грузинского исскуства, М., рис. III.

72 Թ. Արծրունի, *Պատմութիւն Արծրունեաց, էջ 493:* *Brosset*, Collection d'historiens Armeniens p. 244.

73 *Schlumberger*, Les Fouilles, p. 329, pl. XLVI. 1 *B. Schulz and J. Strzygowski*, Mschatta Jahrbuch der Königlichen Preuss. Kunstsammlungen, 1904, p. 223, fig. 15; *Smirnov* Argenterie Orientale, St. Petersburg, 1909, pl. XXV, № 64.

74 *E. V. Bergmann*, Eine Abbasidische Bilmünze Numismatische Zeitschrtft, 1, Vienna, 1869 : 445—456; *H. Nützel*, Eine Porträtmedaille des Chalifes al—Muktadir Billah, Zeitschrift, für Numismatik, Berlin, 22 (1900) : 259.

75 *M. Bahrami*, A gold medal in the Freer Gallery of Art, Archaeologica Orientalia in Memoriam Ernst Herzfeld, New York, 1952, p. 20, fig. 4a.

76 Ibid., p. 17, fig. 2; *G. Wiet*, L'Islam et l'art musulman in René Hughe, "L'Art et l'homme, Paris. 1957, II, 137, fig 375.

77 *R. B. Serjeant*, Materials for a history of Islamic Textiles up to the Mongol Conquest, Ars Islamica, 9 (1942) : 75; see also "The Armenian Caspian Group" 10 (1943) : 90—1000

78 Բ. Առաքելյան, *Քաղաքները և արհեստները Հայաստանում 9—13-րդ դարերում, Երևան, 1958, էջ 273—274:*

79 *Pope*, Survey of Persian Art, vol. IV, pl. 166 *Ghirshman*, Scenes de Banquet, p. 69—70 fig. 17· *Smirnoff*, Argenterie Orientale, pl XX, № 46. *Чубанишвили*, Памятники типа Джвари. p. 22: *Basil Gray*, A Seljuq Hoard from Persia. The British Museum Quarterly 13 (1959) : 73.

80 *Walter Hauser and Charles K. Wilkinson*, The Museum's Excavations at Nishapur, Bulletin of the Metropolitan Museum of Art (N. York), 37(1942):118, fig. 45; Herzfeld, Die Malereien, pls LXV, LXIX and fig. 65.

81 *A. Von le Coq*, Bildertlas zur Kunst und Kulturgeschichte Mittel-Asiens, Berlin, 1925, figs. 6—9, 11. 15—36; *D. Schlumberger*, Le Palais Ghaznevide de Lashkari Bazar, Syria, 29(1952):262—267, pls. XXXI—XXXII.

82 *A. Grabar*, Le Succes des arts orientaux a la cour byzantine sous les Macedoniens, Müchner Jahrbuch der Bild *Kunst*, 2(1951):34, fig. 2; *Սասանյան և մահմեդական մոտիվների տարածման վերաբերյալ տե՛ս* *A. Grabar*, Elements Sassanides et islamiques dans les enluminures des manuscrits espagnols du haut Moyen Age, Arte del Primo Millenio. Attidel II Convegno per lo Studio dell'Arte dellAlto Medio Evo tenuto presso l'universita di Pavia nel Settembre 1950. p. 312—319.

83 Բ. Առաքելյան, *Քաղաքները և արհեստները Հայաստանում, նկ. 17, էջ 276—277:*

84 *Նույն տեղում, նկ. 66:* *А. Н. Свирин*, Миниатюра древней Армении, М.—Л., 1939, стр. 17.

85 *K. A. C. Creswell*, Early Muslim Architecture, Oxford, 1932. 3c, 27a; *Hamilton*, Khirbat al Mafjar, pl. LXVIII.

86 *В. М. Арутюнян*, Памятники армянского зодчества, 1951, рис. 44.

87 *Ghirshman*, Bichapour, fig. 66 and pl. XXII. 2; *H. Seyrig*, Antiquités syriaennes. Ornamenta Palmyrena antiquiora, Syria, 21 (1940):pl. XXIX.

[88] Լալայան, *Սուրբ Խաչ վանքը, էջ 197-ին նախորդող նկ-ը*; *Bachmann*, Kirchen und Moscheen, pl, 32; Strzygowski, „Baukunst", p. 298—299, fig. 337.

[89] *S. Der Nersessian*, Armenian and the Byzantine Empire, p. 110—112, and „Une Apologie des images du septieme siecle", Byzantion-17(1944—1945), p. 58—87.

[90] *Дурново*, Древнеармянской живописи, с. 9 и 15, фронтиспис, и рис. № 1. *Strzygowski*, Baukunst, p. 498, 705.

[91] *Strsygowski*, Baukunst, fig. 337; *Der Nersessian*, Armenia and the Byzantine Empire-pl. XVII. 1.

[92] *L. Wratislaw-Mitrovic and N. Okunev*, La dormition de la sainte Virgin dans la peinture medievale orthodoxe, Byzant noslavica 3(1931):134—174.

[93] *H. Stern*, Les mosaiques de l'eglise de Sainte-Constance à Rome, Dumbarton Oaks Papers, 12(1958).185—191; Fr. Camprubi Alemany, „El monumento paleocristiano de Cencelles (Tarragona) (Barcelona, 1953): *A. Fakhry*, The Egyptian deserts. The Necropolis of El-Bagawat in Kharga Oasis. Cairo, 1951, frontispiece and pls. XX—XXIV.

[94] *A. Grabar*, La decoration des coupoles a Karye Camii et les peintures italiennes du dugento, Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft, 6(1957): 111:124.

[95] *Բուլղարիայում, Պերուշտիկա եկեղեցում կարելի է տեսնել ավելի հոծ ցիկլի մնացորդները, որոնք պատկանում են նախա-պատկերամարտության շրջանին։ Առյուծների գուբում Մովսեսի և Դանիելի կյանքից վերցված դեպքերը կարելի է տեսնել հյուսիսային էքսեդրայի կամարների վրա։* *A. Grabar*, La Peinture religieuse en Bulgarie, Paris, 1928, p. 23—35 and pl. II; *A. Frolow*, L'Eglise rouge de Perustica, The Bulletin of the Byzantine Institute, I, Paris, 1946:37 and pls. XIV. 2, XV. 1, XVI. 1.

[96] *Johannes Bapt. Aucher*, Domini Johannis Oznïensis Philosophi Armenorum Catholici Opera, Venice, 1834, p. 290—292.

[97] *J. J. Tikkanen*, Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig und ihr Verjältniss zu den Miniaturen der Cottonbibel, Acta societatis scientiarum Fennicae, 17 (1889); *Rosalie B. Green*, The Adam and Eve cycle in the Hortus Deliciarum, Late Classical and Mediaeval Studies in honour of Albert Mathias Friend Jr, Princeton, 1955, p. 340—347.

[98] *Th. Ouspensky*, L'Octateuque de la bibliotheque du Serail à Constantinople, Sofia, 1907, figs. 19—23; *D. C. Hesseling*, Miniatures de l'octateuque grec de Smyrne, Leyden, 1909, figs. 9—10, 21, 23.

[99] *Otto Demus*, The Mosaics of Norman Sicily, London, 1949, pls. 28—29. *Մոնրեալում՝ մի շարք տեսարաններում Աբրահամը ներկայացված է երկրագնդի վրա նստած։* Ibid, pls. 95—97; *C. Cecchelli*, Il Tesoro del Laterano. II· Oreficerie, Argenti, Smalti, Dedalo, 7(1936—37: vol. 1., p. 246.

[100] *A. Grabar*, Martyrium, Paris, 1946, II, 135—136.

[101] *«Ավագ Շաբաթ», Նոր Ջուղա, 1895, էջ 396—397, Միջնադարյան արևմտյան եկեղեցու ռոմանական արարողության ընթացքում երգվող անտիֆոնները համարյա թե միշտ հիշեցնում են Մարիամ Մագթաղենացու կողմից Քրիստոսի ոտքերի օծման մասին։ Հմմտ.* *Ernst H. Kantorowicz*, The Baptism of the Apostles, Dumbarton Oaks Papers, 9—10 (1955—1956): 243—248.

[102] *Glanville Downey*, Nikolaos Mesarites: Description of the Church of the Holy Apostles at Constantinople, Transactions of the American philosophical Society, 47 (1957):884.

[103] *S. Der Nersessian*, Armenia and the Byzantine Empire, Pl. XXVII. 2.

[104] *A. Grabar*, Les Ampoules de Terre Sainte, Paris, 1958, pls. VII, LII.: *Philippe Lauer*, Le Trsor du Sancta Sanctorum, Monuments Piot, 15(1906) pl. XVIII. 5, pl. XIV. 2.

[105] *A. Grabar*, Les ampoules de Terre Sainte pls. IX—XI, XXVI, XXVIII; *Lauer*, Sancta Sanctarum, pl. XIV. 2.

[106] *Paul A. Underwood*, The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels, Dumbarton Oaks papers, 5 (1950) : 89—95, figs. 34—38.

[107] *John R. Martin*, The Dead Christ on the Cross in Byzantine Art, Late Classical and Mediaeval Studies in Honour of A. M. Friend, Jr. Princeton, 1955, p. 189—193; *A. Grabar*, L'Iconoclasme byzantin, pp. 228—231.

[108] *S. Der Nersessian*, The Chester Beatty Library, A catalogue of the Armenian Manuscripts, Dublin, 1958, p. XXXV—XXXVI, pl. 330.

[109] *J. Wilpert*, Die römischen mosaiken und Malereien der Kirchlichen Bauten vom IV. bis. XIII. Jahrhundert, Freiburg in Brisgau, 1917, III, pl. 114. 4

[110] *C. de Jerphanion*, Les eglises rupestres de Cappadoce, Paris, 1925, pls. 37. 4, 66.2; *G. Millet*, Recherches sur l'iconographie de l'Evangile, Paris, 1916, fig. 118.

[111] *C. Stornajolo*, Le miniature della topographia cristiana di Cosma Indicopleuste, Milan, 1908, pl. 49.

[112] *A. Grabar*, L'Empereur. p. 251f., pl. XXXVIII.

113 *Տաթևի եկեղեցու որմնանկարներում ակնառու տեղ է գրավում մեոյալների հարությունը, որտեղ գերեզմաններից հառնող մարդիկ զբաղեցնում են կոմպոզիցիայի ամբողջ ներքևի կեսը։ Տե՛ս այդ դիմապատկերներից մեկի վերարտադրությունը՝ Дурноєо,* Древнеармянской живописи рис. 7.

114 *S. Der Nersessian*. Catalogue, p. XXXIV, pl. 54b.

115 *K. Weitzmann*, Die Armenische Buchmalere des 10. und beginnenden 11. Jahrhunderts Bamberg, 1933, pls. I-III; *Der Nersessian* Armenia and the Byzantine Empire, p. XVIII.

116 *Weitzmann*, Armenische Buchmalerei, pl. IV *S. Der Nersessian*, The date of the initia, miniatures of the Etchmiadzin Gospel, Art Bulletin, 15 (1933):327--360, fogs, 24—25, 29; Ռ. Առաքելյան, *Հայկական պատկերաքանդակները 4—7-րդ դարերում, նկ. 16—44։*

117 *Այս տապանաքարը չի հիշատակված Աղթամարի նախկին այցելուների կողմից, բայց Լալայանը արտագրել է այս նույն կաթողիկոսի մահից հետո կանգնեցված գերեզմանաքարի արձանագրությունը, որը թվանշված է 1346 կամ 1348, «Սուրբ խաչ վանքը», էջ 210։*

118 *Օրինակների համար տե՛ս Baltrusaitis*, L'Art Medieval en Georgie et en Armenie, pls, XIV—XVIII, XXV.

119 Ibid. pls. XXI, LXXIV, LXXVIII.

120 *Bachmann*, Kirchen und Moscheen, p. 40.

121 Ակինյան, *Գավազանագիրք կաթողիկոսաց Աղթամարա, էջ 85—107։*

22 *Lynch*, Armenia, II, p. 133—134.

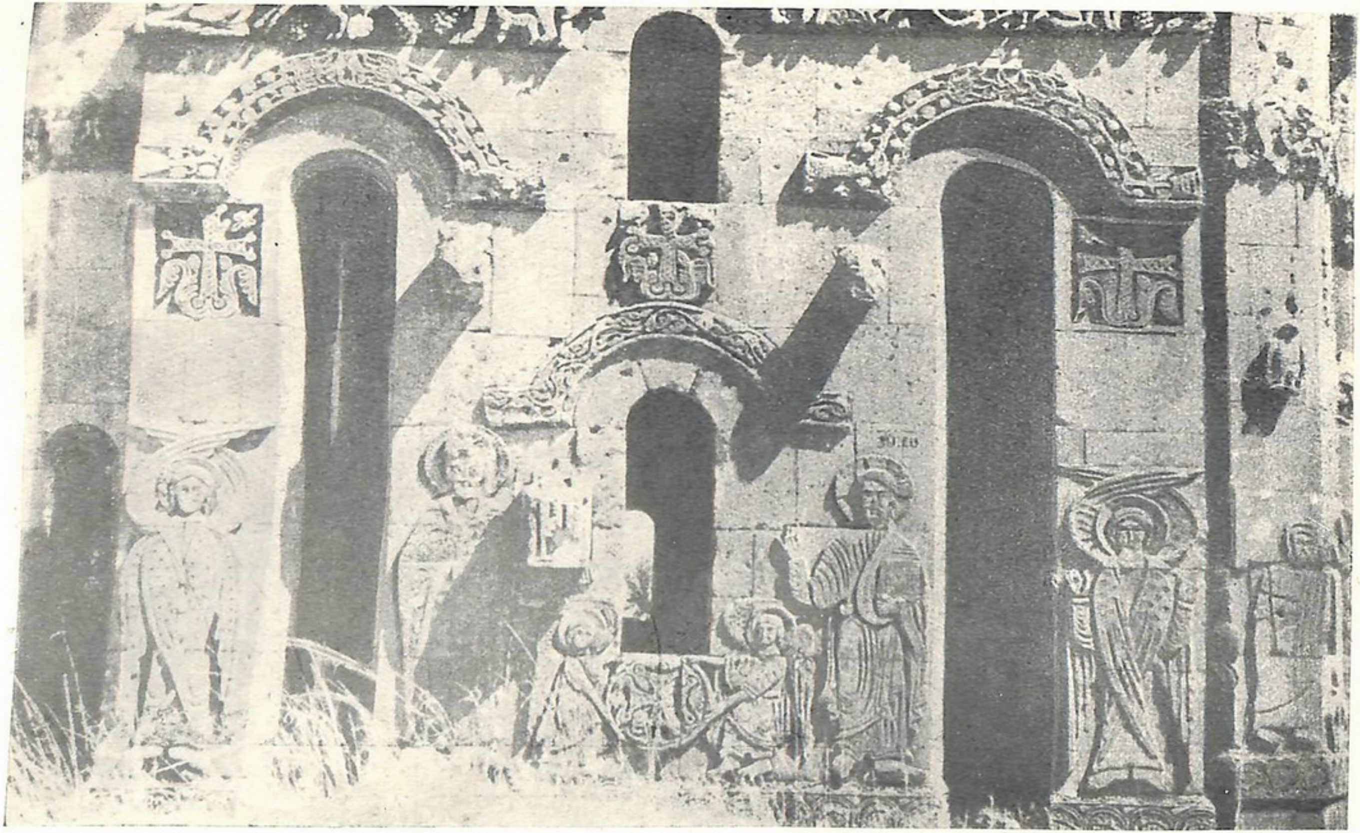
Լ Ո Ւ Ս Ա Ն Կ Ա Ր Ն Ե Ր

Նկ. 1. Աղթամար կղզին

Նկ. 2. Հյուսիս-արևմտյան անկյունը և արևմտյան ճակատը

Նկ. 3. Արևմտյան ճակատ, սուրբ Մատթեոս

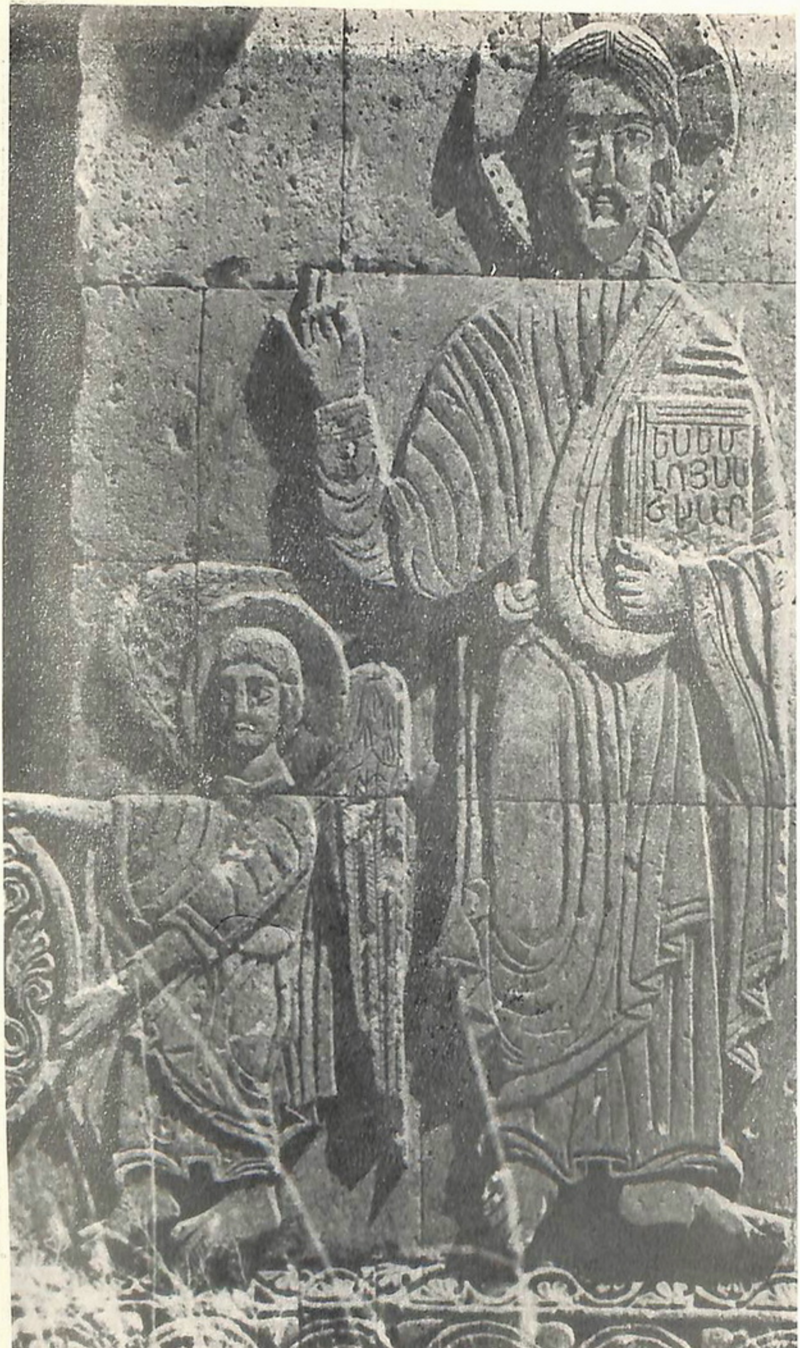
Նկ. 4. Արևմտյան ճակատը և հարավ-արևմտյան անկյունը



Նկ. 5. Արևմտյան ճակատ, Գագիկ թագավորը և Քրիստոսը,

Նկ. 6. Արևմտյան ճակատ, սերովբե

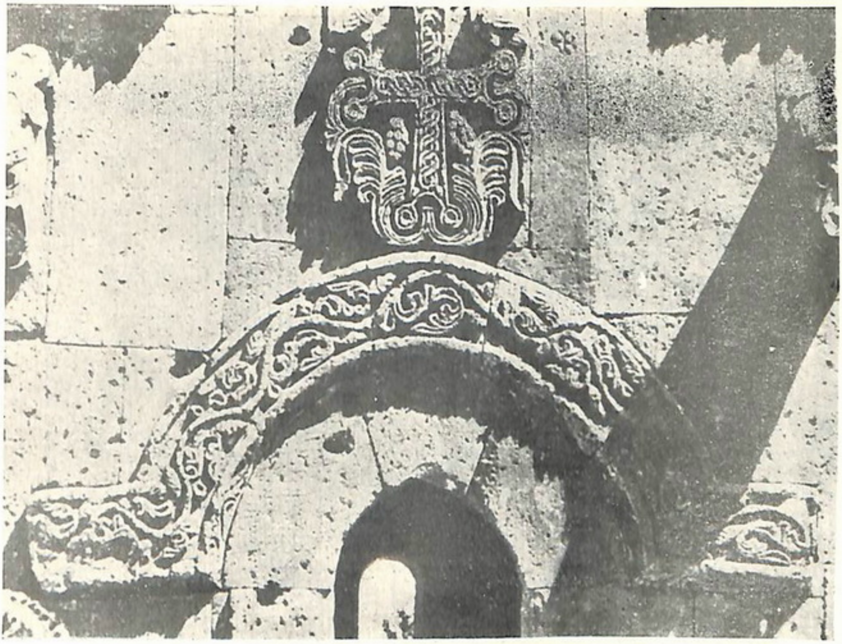
Նկ. 7. Արևմտյան ճակատ, Գագիկ թագավորը, ձեռքին՝ եկեղեցու մոդելը



Նկ. 8. Արևմտյան ճակատ, Քրիստոսը

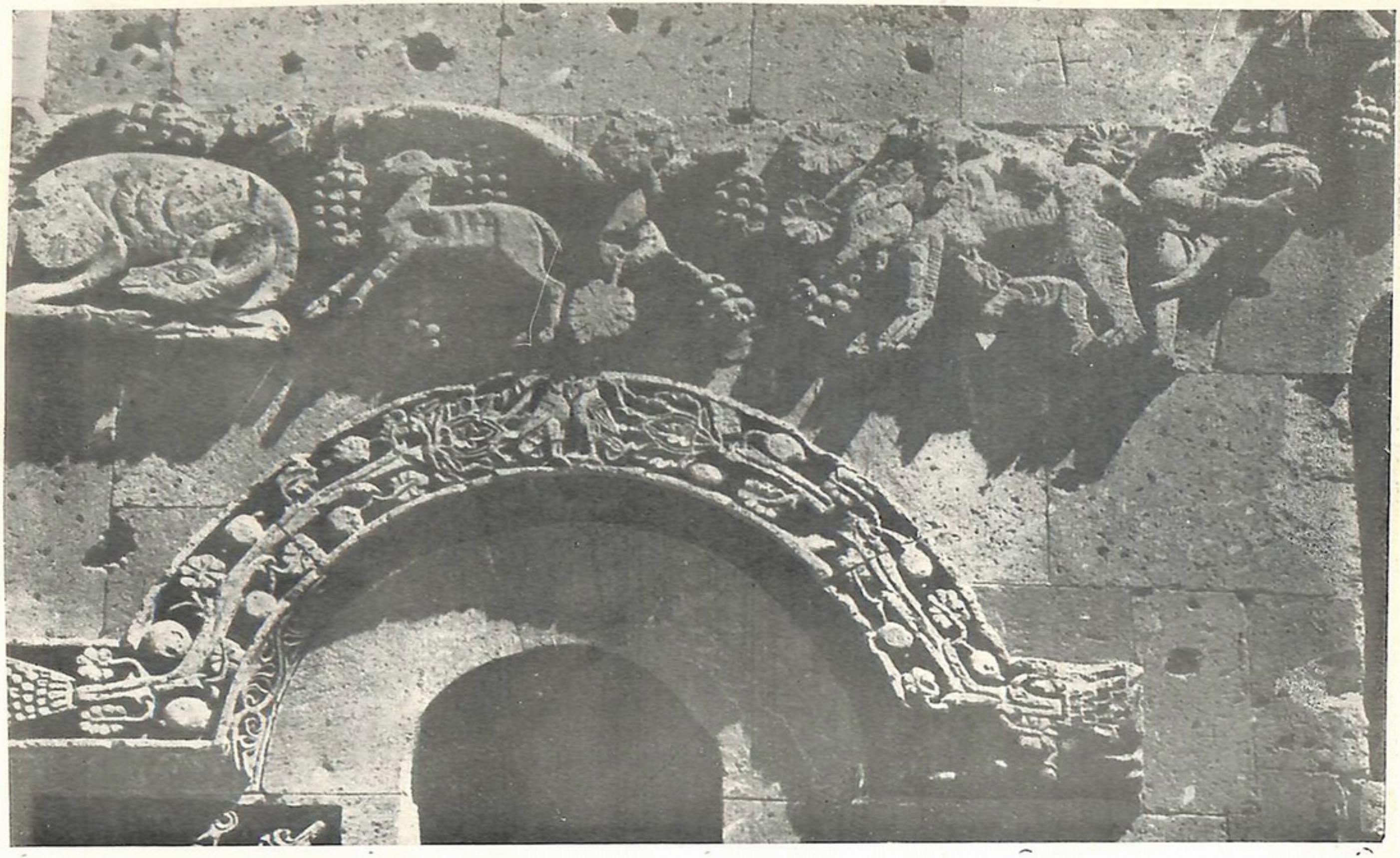
Նկ. 9. Արևմտյան ճակատ, Գագիկ թագավորը

Նկ. 10. Արևմտյան ճակատ, հրեշտակ

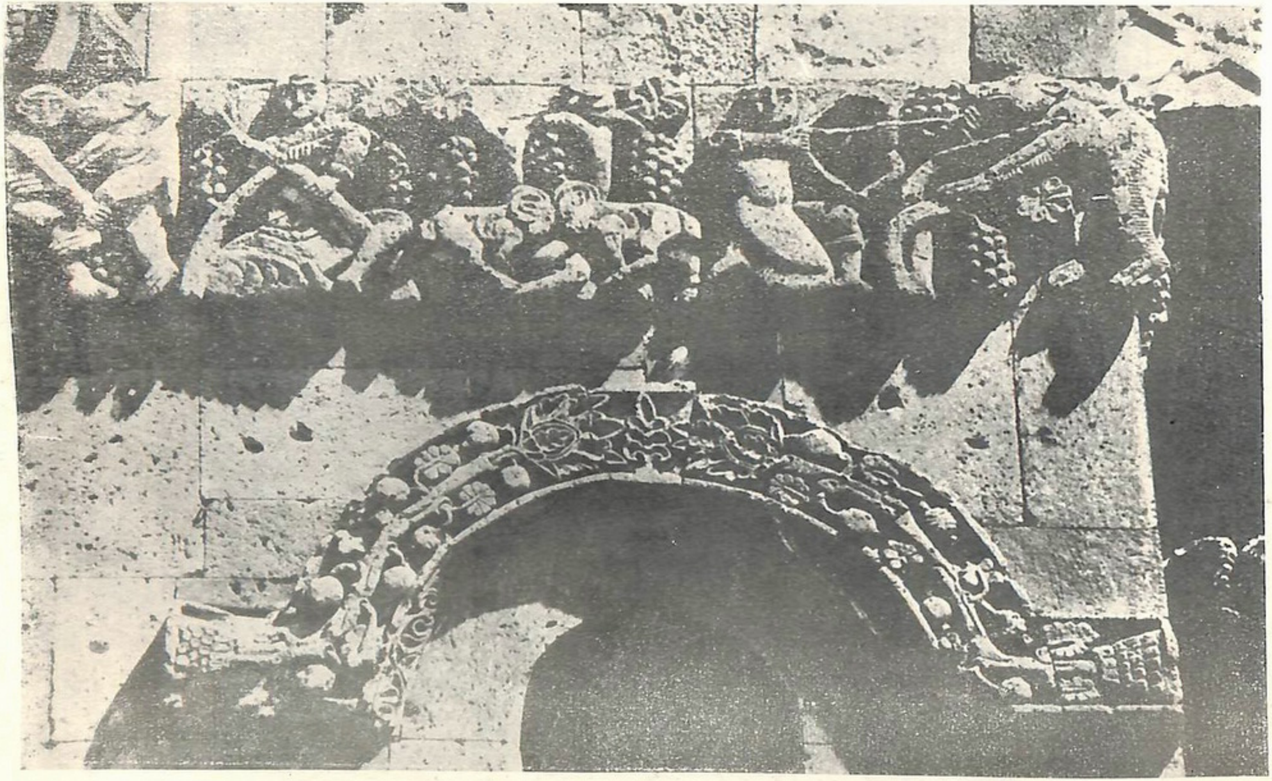


Նկ. 11. Արևմտյան ճակատ, կամար և խաչ

Նկ. 12. Արևմտյան ճակատ, խաչ

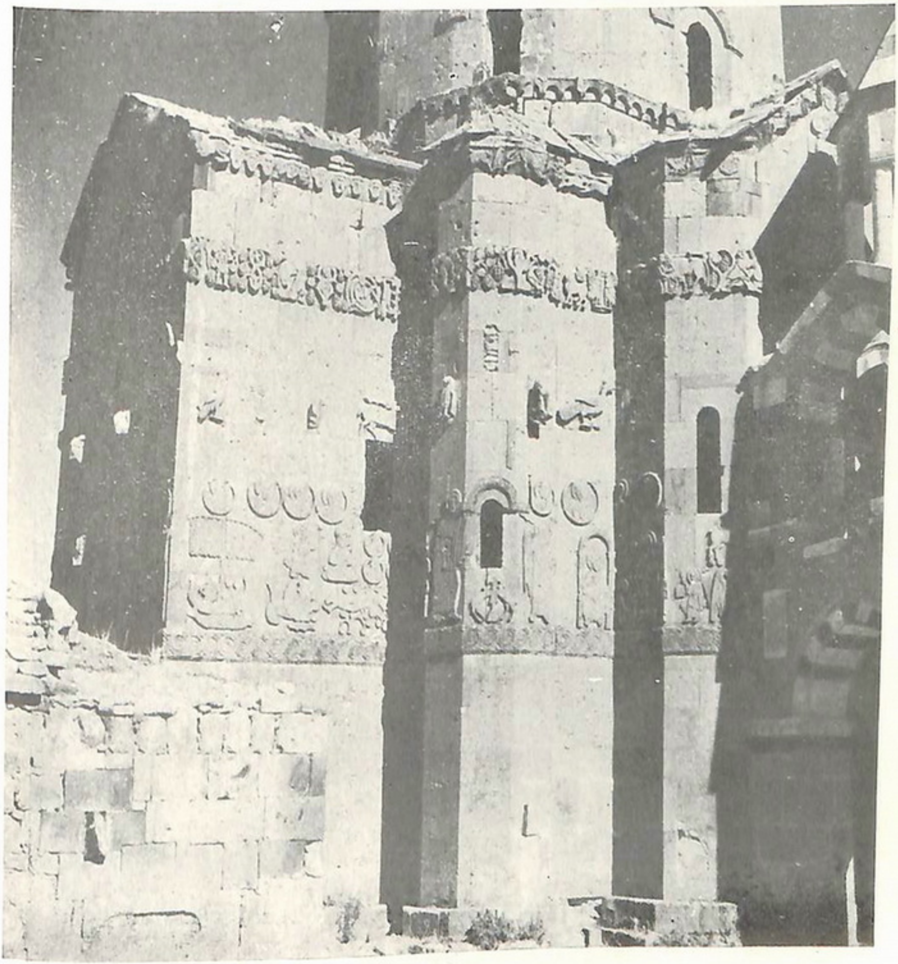


Նկ. 13. Արևմտյան ճակատ. Որթագալարակի ձախակողմյան կեսը

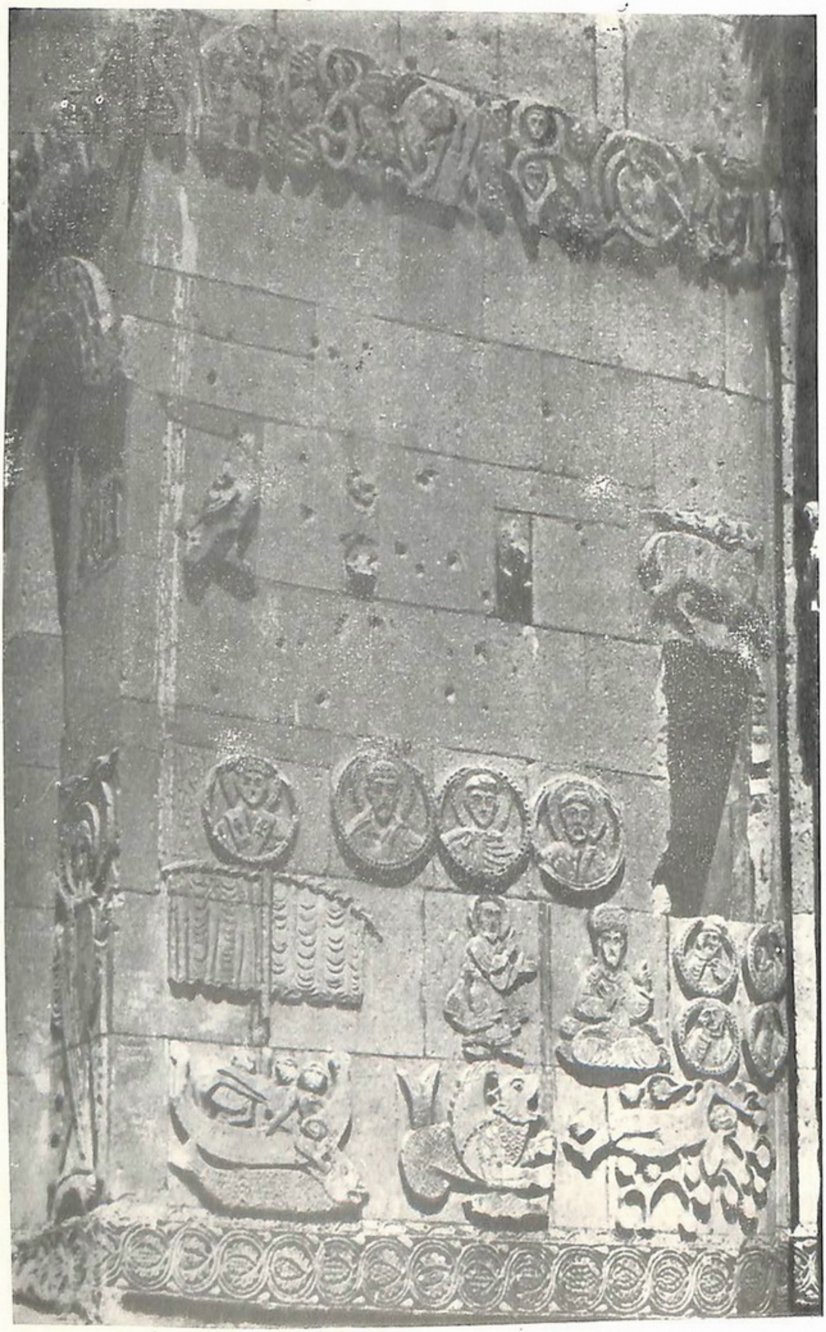


Նկ. 14. Արևմտյան ճակատ, Որթագալարակի աջակողմյան կեսը

Նկ. 15. Հարավային ճակատի ընդհանուր տեսքը



Նկ. 16. Հարավային ճակատի ձախակողմյան կեսը



Նկ. 17. Հարավային ճակատ, Հովնանի պատմությունը

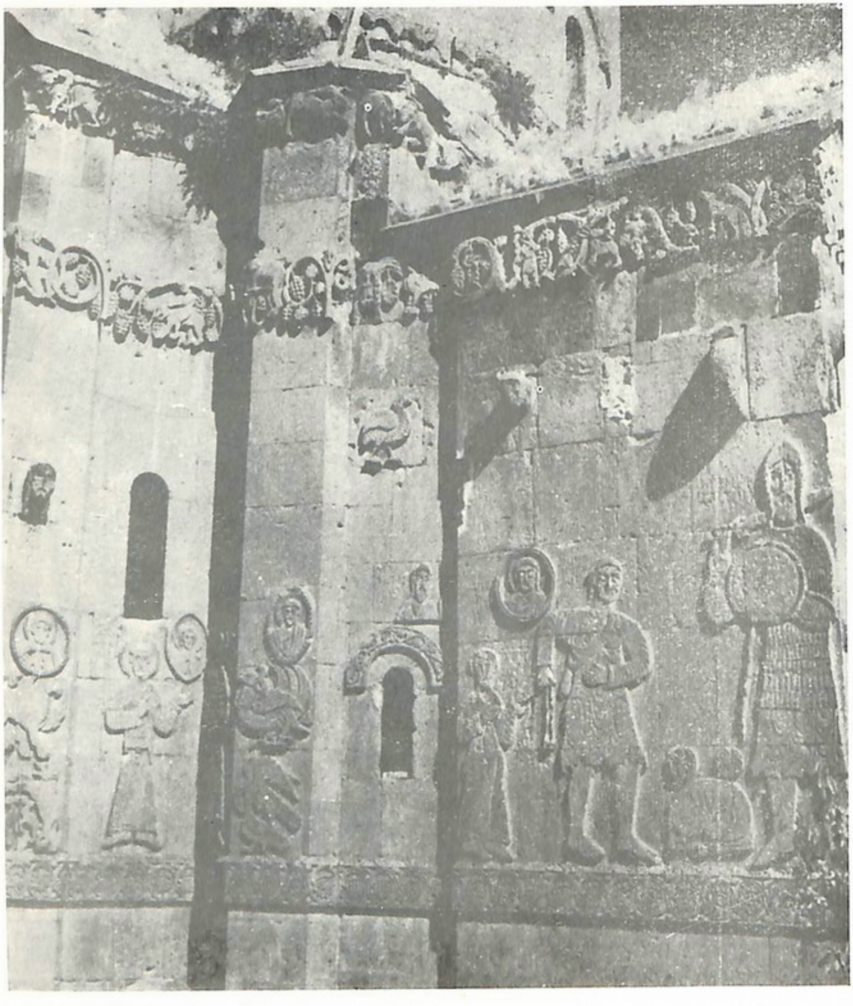
Նկ. 18. Հարավային ճակատ, Հովնանին նետում են ծովը

Նկ. 19. Հովնանը և Նինվեի թագավորը, Հովնանը դդմածառի ներքո

Նկ. 20. Քրիստոսը նստած գահին

Նկ. 21. Սուրբ կույսը նստած գահին՝ Գաբրիել և Միքայել հրեշտակների միջև

Նկ. 22. Իսահակի զոհաբերությունը



Նկ. 23. Հարավային ճակատի աջակողմյան կեսը

Նկ. 24. Սահակ իշխանը

Նկ. 23. Հարավային ճակատի աջակողմյան կեսը

Նկ. 24. Սահակ իշխանը

Նկ. 25. Համազասպ իշխանը

Նկ. 26. Սավուղ թագավորը

Նկ. 27. Դավիթն ու Գողիաթը

Նկ. 28. Գառնանգղ, արջեր և նապաստակներ

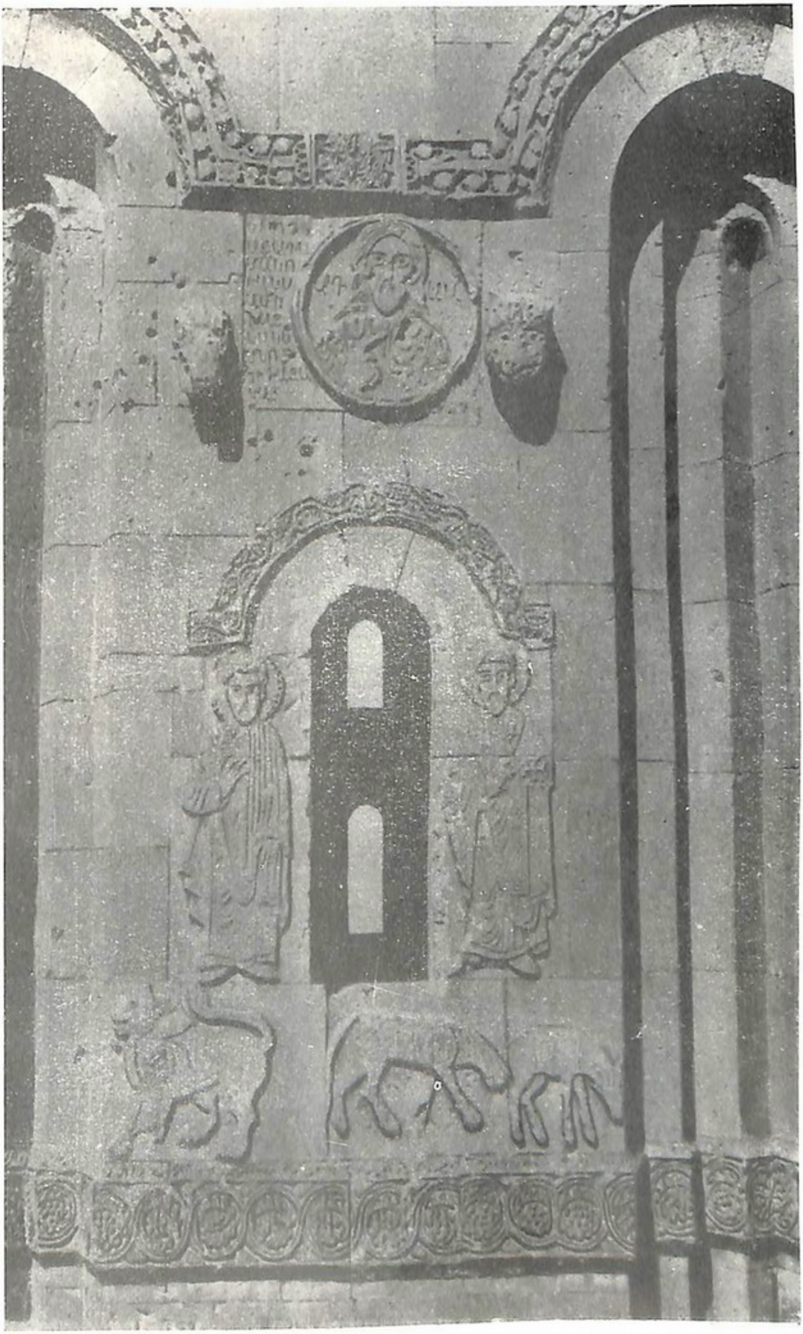
Նկ. 29. Առասպելական կենդանի, թռչնին կտցող արծիվ

Նկ. 30 Գմբեթը արևմտյան կողմից

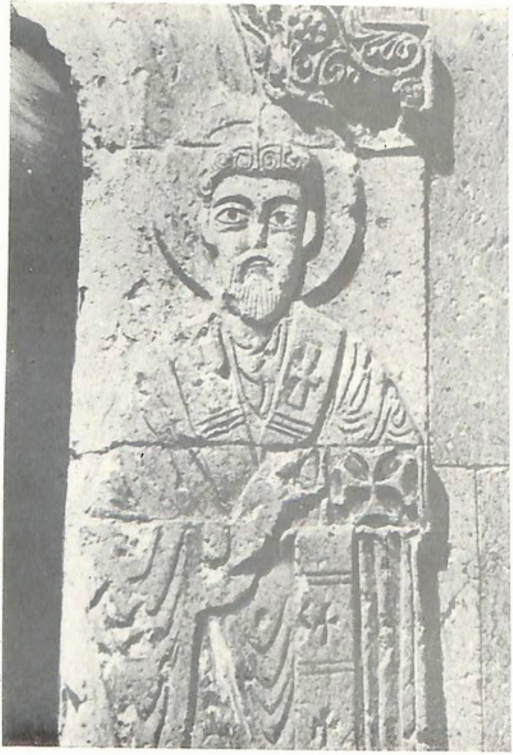
Նկ. 31. Արևելյան ճակատի ընդհանուր տեսքը

Նկ. 32. Հովհաննես Մկրտիչ, Գրիգոր Լուսավորիչ

Նկ. 33. Եղիա մարգարէն, սբ. Թովմաս



Նկ. 34. Ադամը, սբ. Թադևոսն ու սբ. Հակոբ Նիսիբինեցին

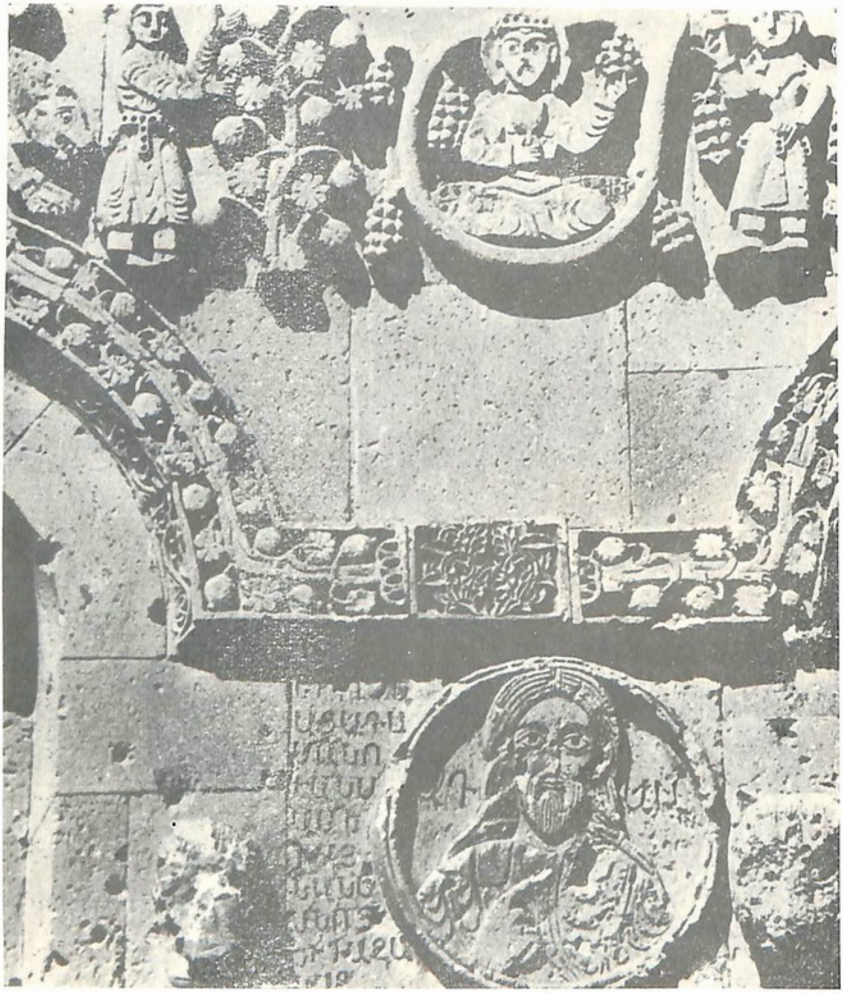


Նկ. 35. Սուրբ Հակոբ Նիսիբիսեցին

Նկ. 36. Առյուծ

Նկ. 37. Սբ. Հովհաննեսը, որթագալարակ

Նկ. 38. Որթագալարակի ձախ մասը

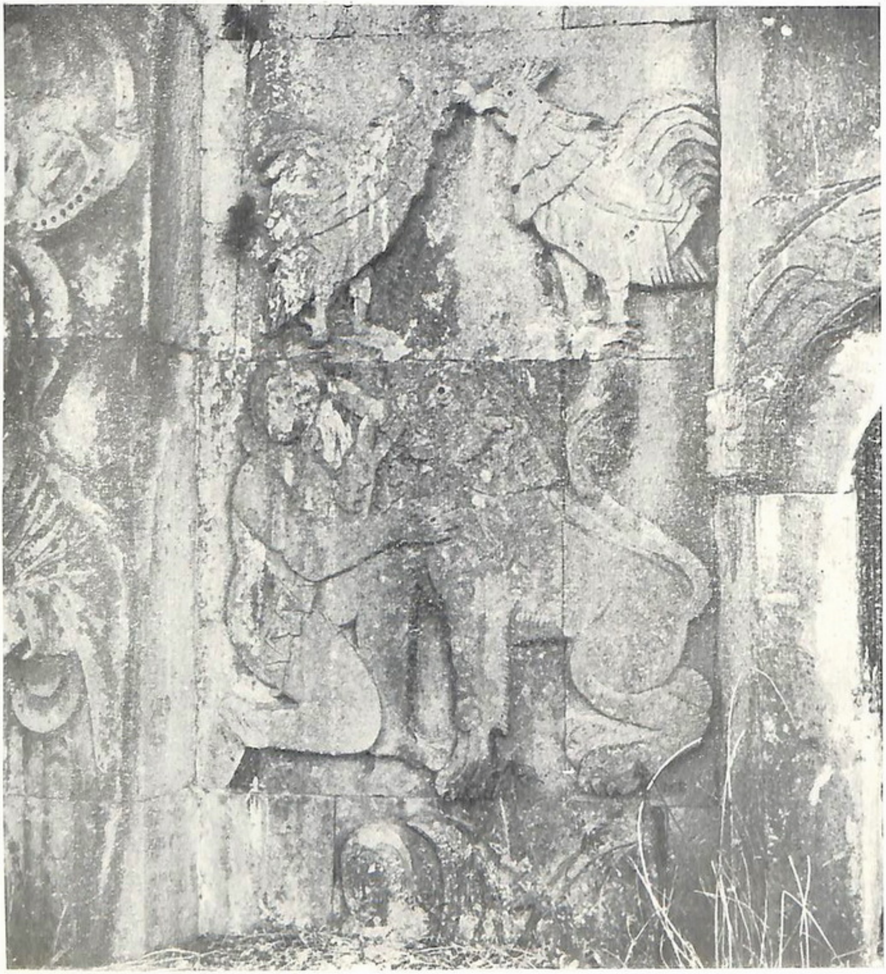


Նկ. 39. Որթագալարակի կենտրոնական մասը, թագավոր և ազատավորներ, Ադամը

Նկ. 40. Հյուսիսային ճակատի ընդհանուր տեսքը

Նկ. 41. Հյուսիսային ճակատի կենտրոնական հատվածք

Նկ. 42. Սամսոնը Փղշտացուն սպանելիս

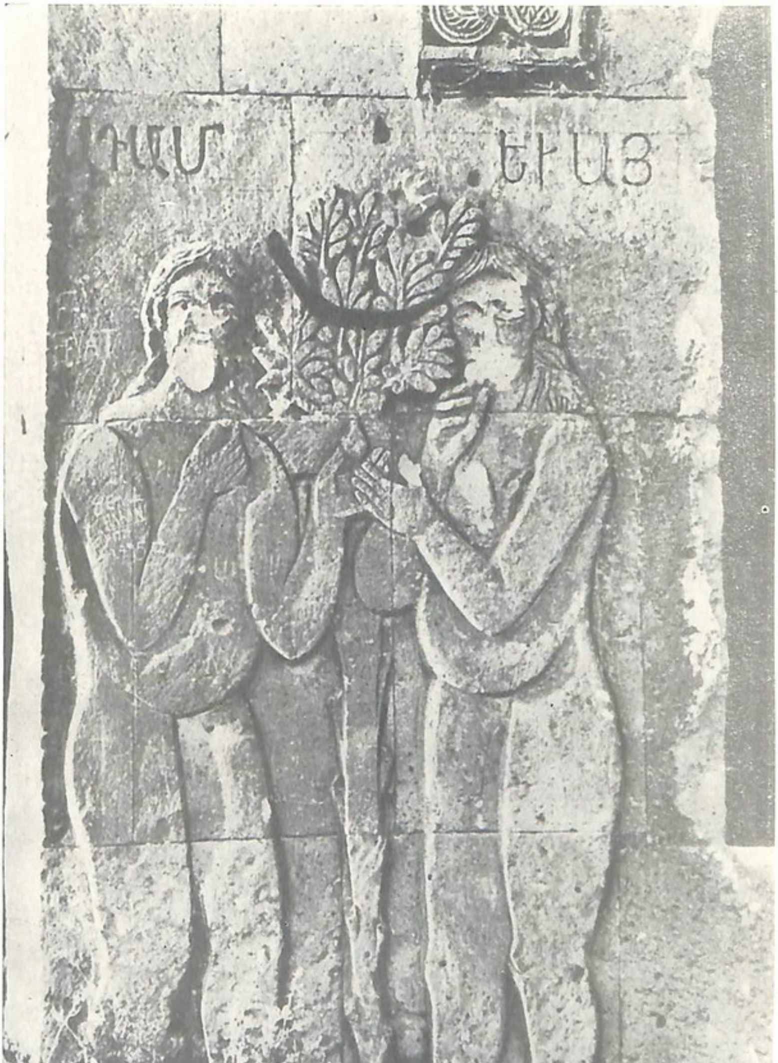


Նկ. 43. Սամսոնը առյուծին սպանելիս

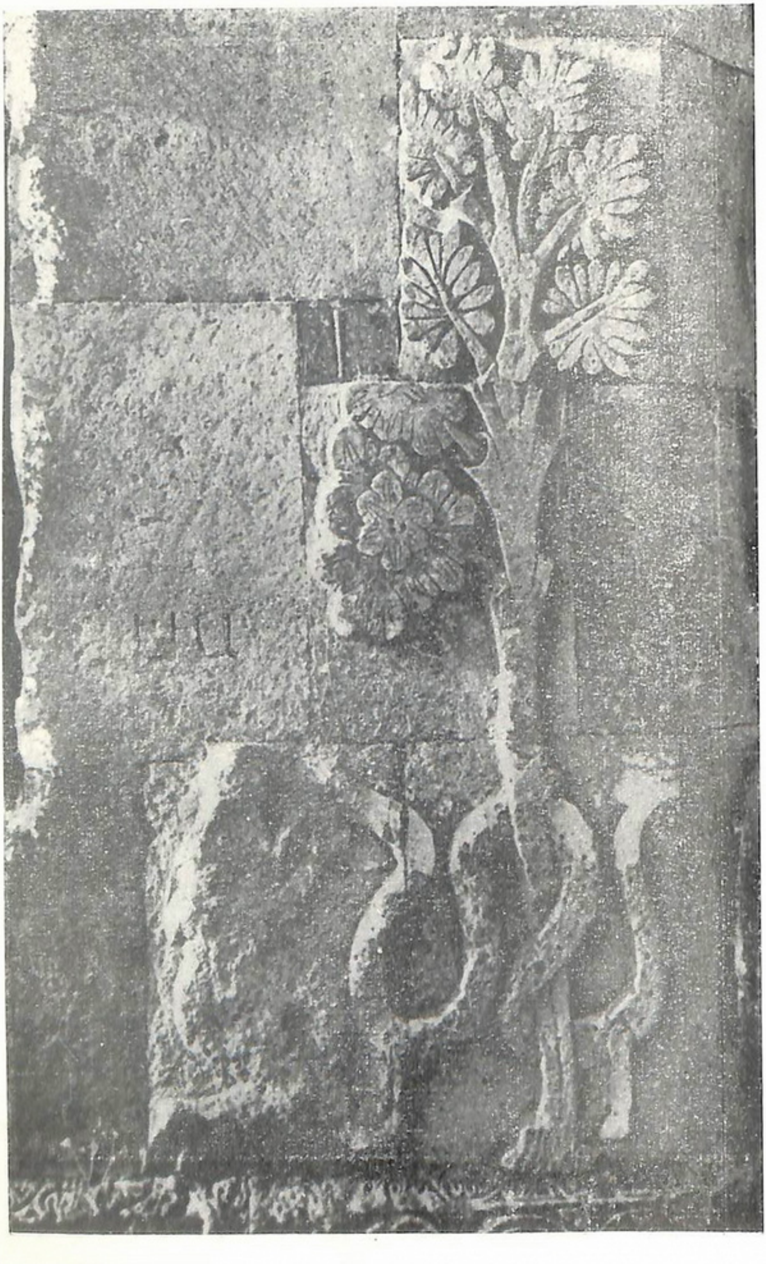
Նկ. 44. Եզեկիա թագավորը

Նկ. 45. Եսայի մարգարեն

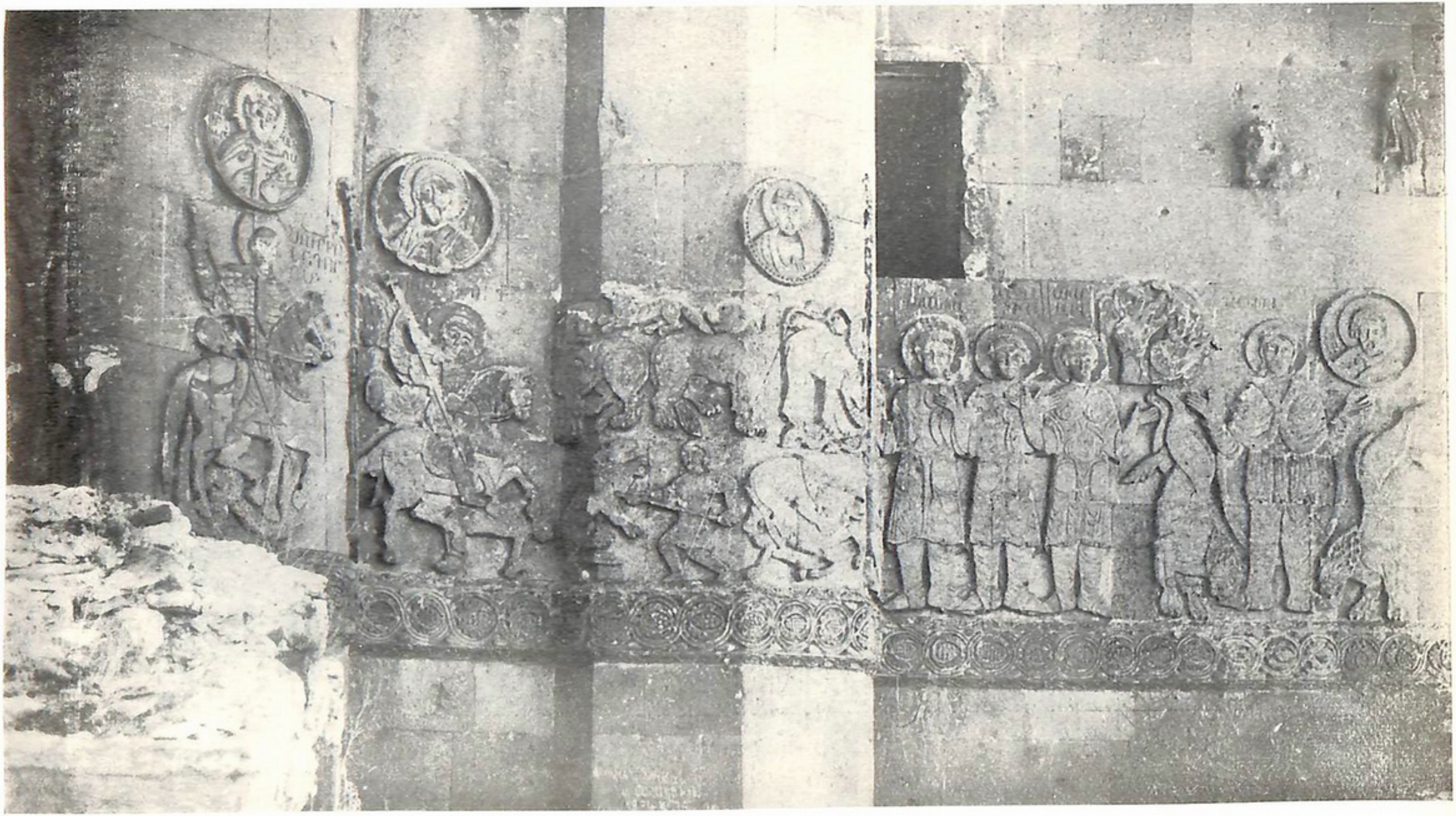
Նկ. 46. Հյուսիսային ճակատի կենտրոնական հատվածի ներքին մասը



Նկ. 47. Ադամն ու Եվան



Նկ. 48. Եվան ու օձը



Նկ. 49. Հյուսիսային ճակատի աջակողմյան կեսը

Նկ. 50. Սբ. Թեոդորոսը վիշապին սպանելիս, սբ. Կիրակոս

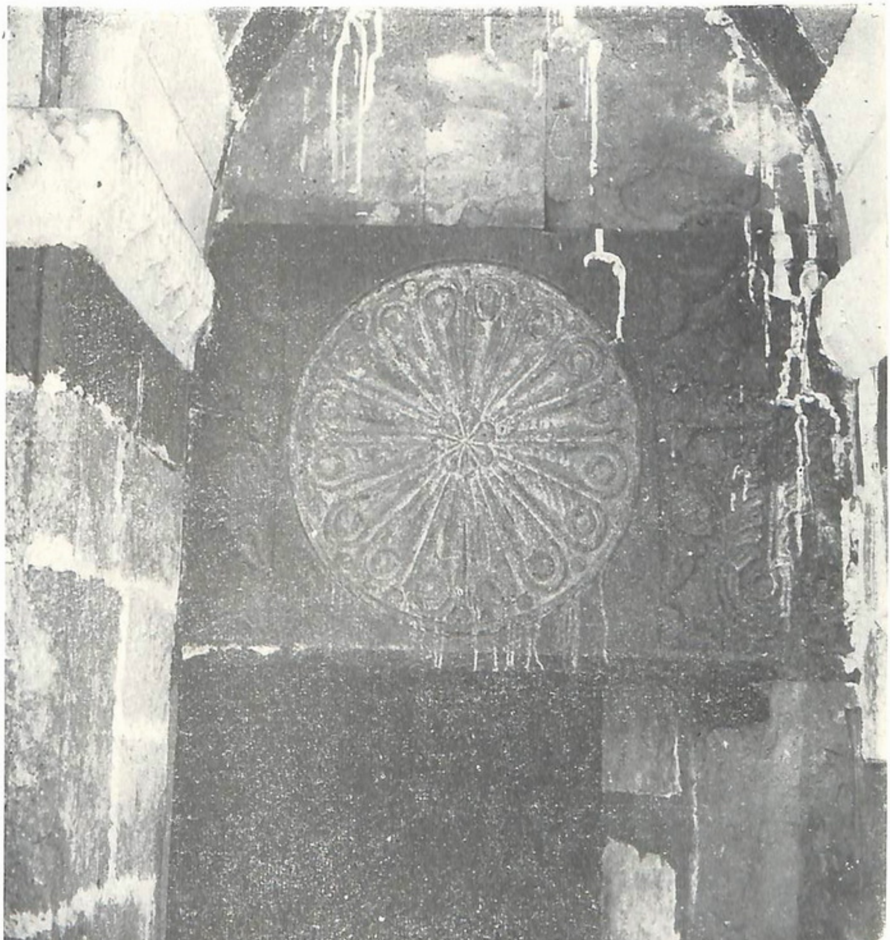
Նկ. 51. Արջը խաղող ուտելիս, առյուծը ցլի վրա հարձակվելիս

Նկ. 52. Դավիթն առյուծին սպանելիս

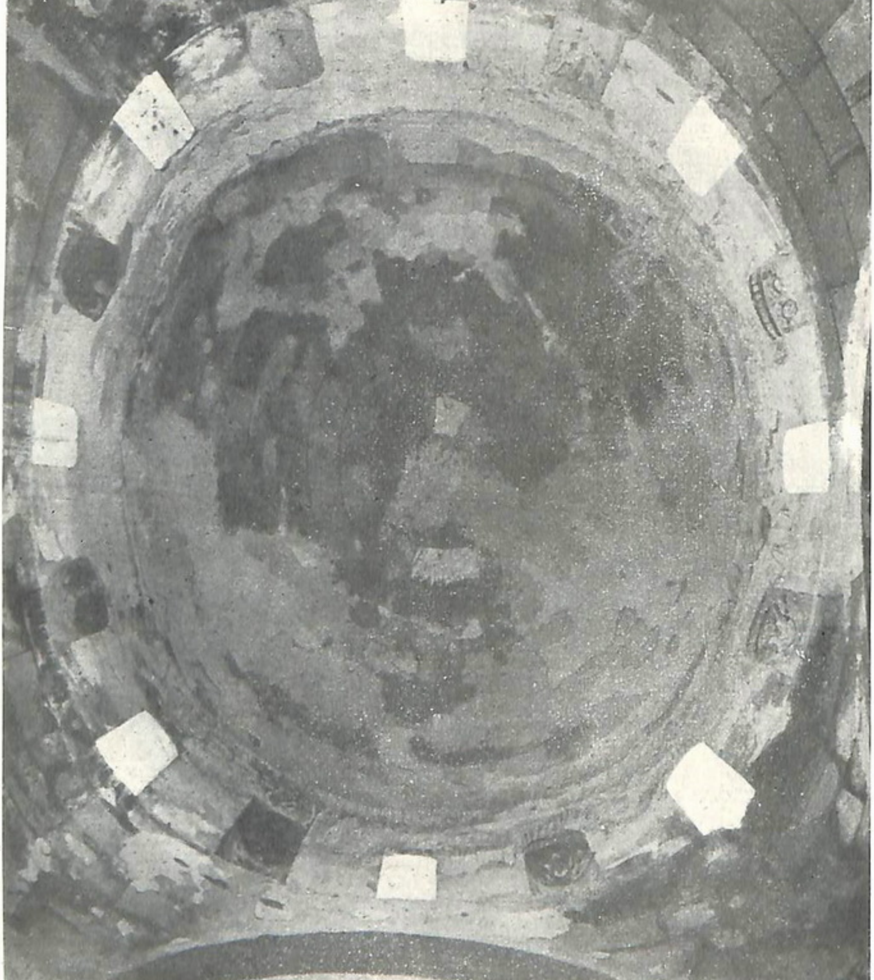
Նկ. 53. Որբագալարան

Նկ. 54. Որբագալարան

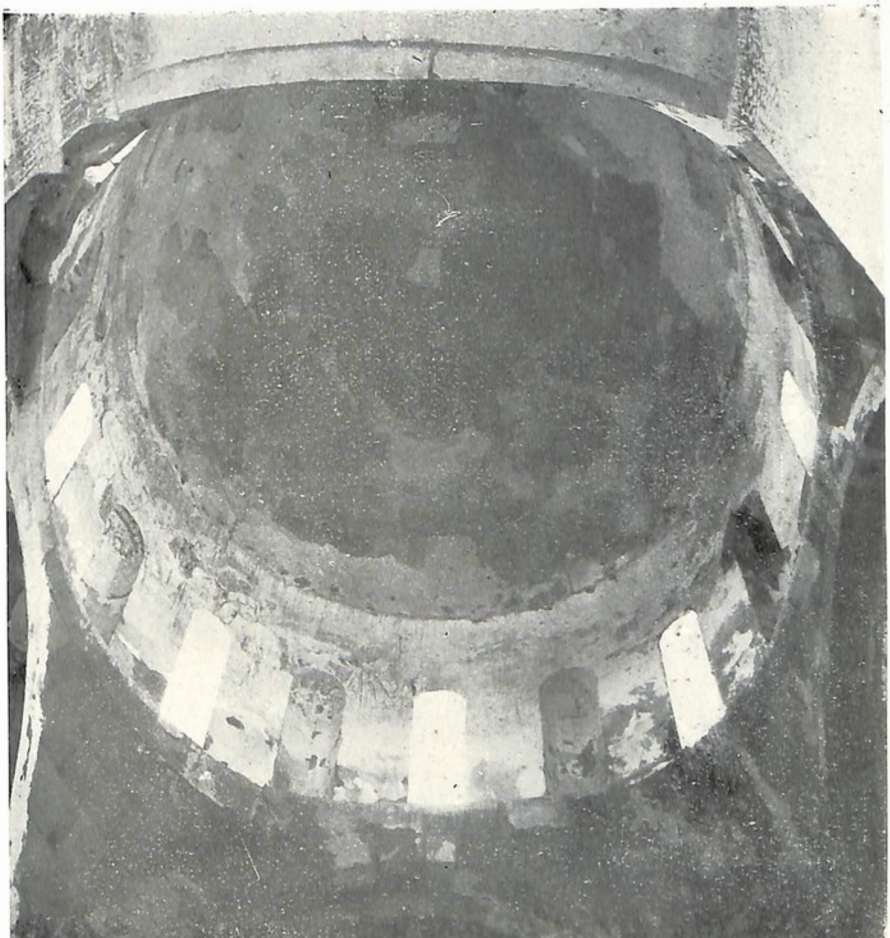
Նկ. 55. Որթագալարակ



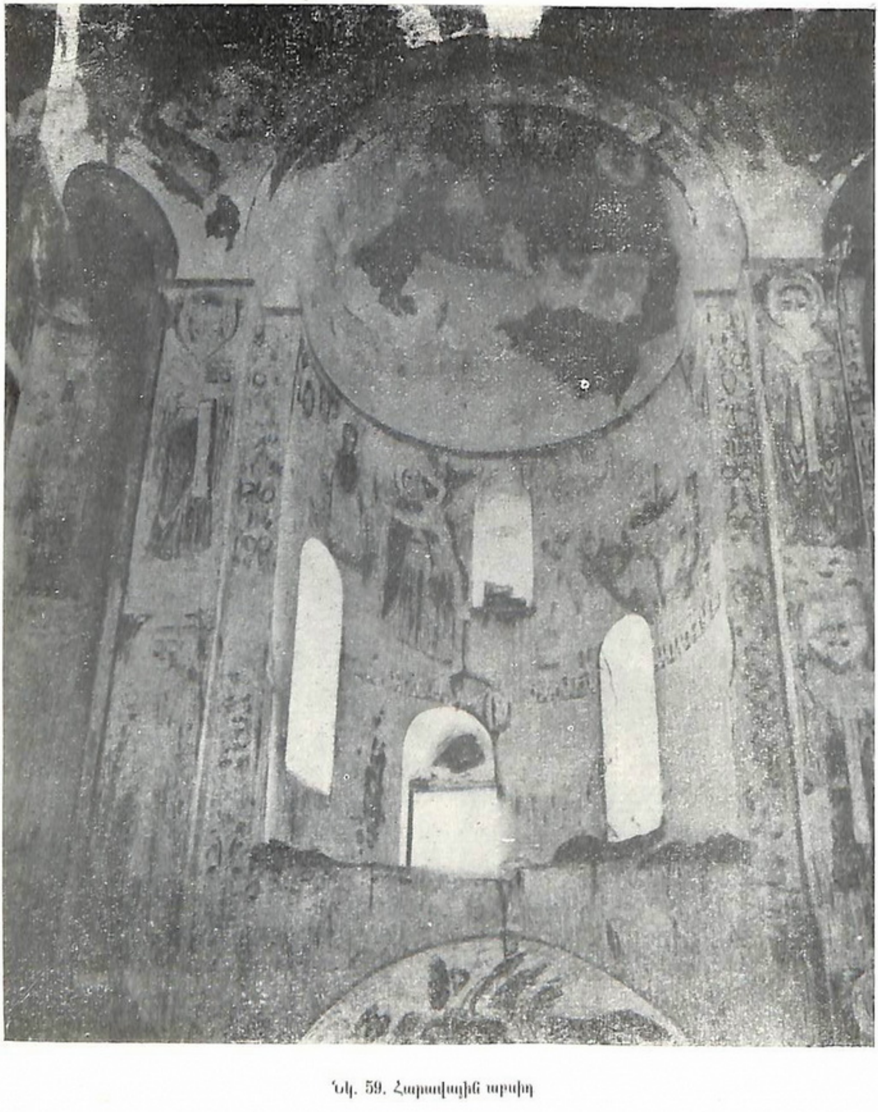
Նկ. 56. Հարավային դուռը



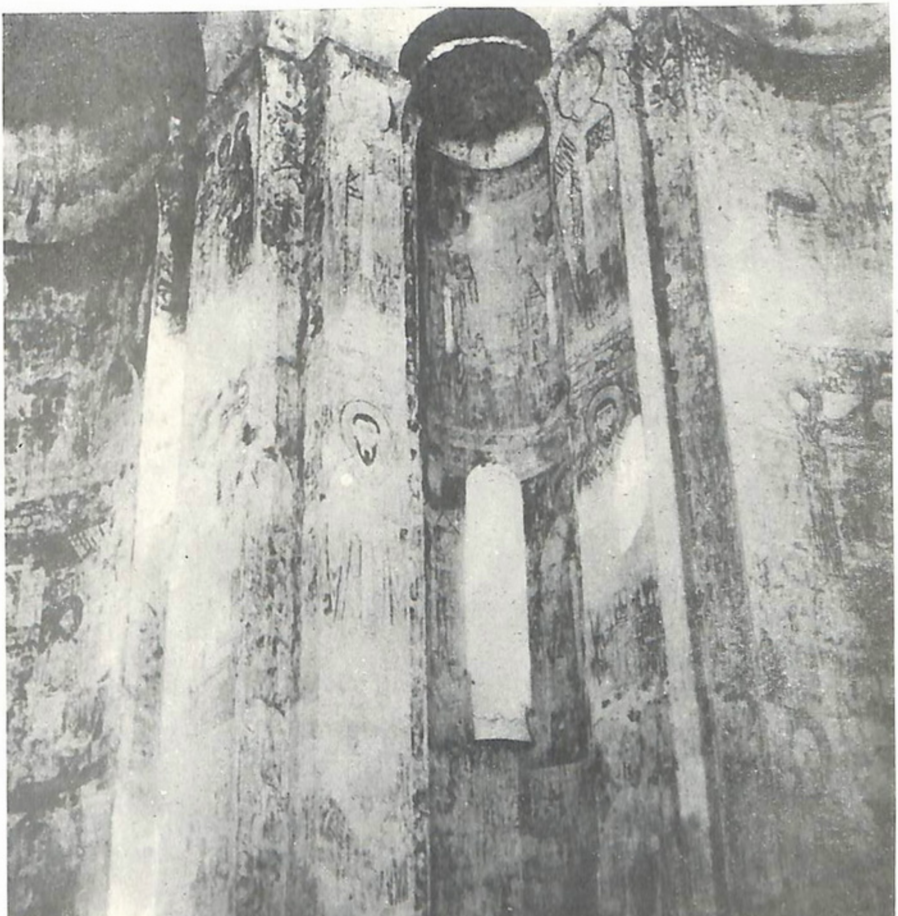
Նկ. 57. Գմբեթ—արարչագործության տեսարաններ



Նկ. 58. Գմբեթ—աշխարհի ստեղծման տեսարաններ



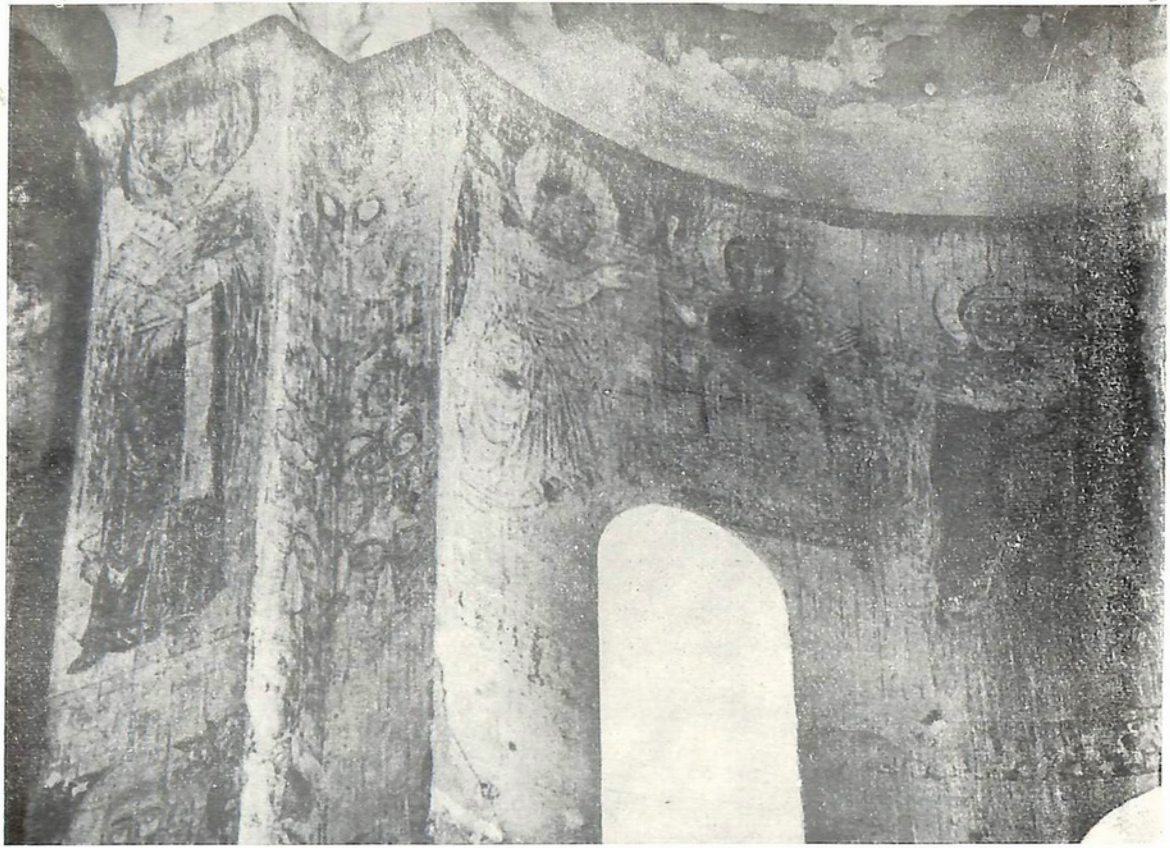
Նկ. 59. Հարավային աբսիդ



Նկ. 60. Տեսարան հյուսիս-արևմտյան կողմից

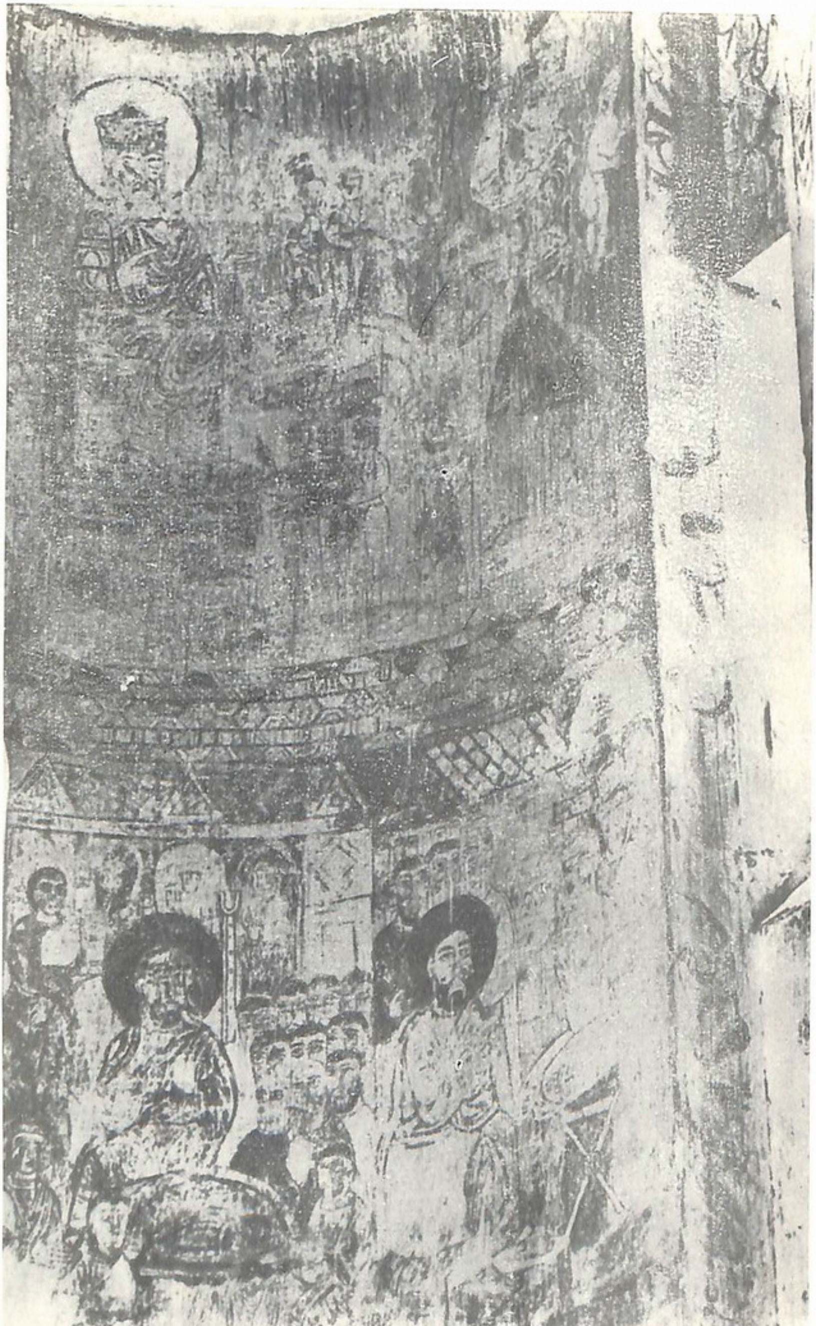
Նկ. 61. Տեսարան հյուսիս-արևելյան կողմից

Նկ. 62. Արևելյան աբսիդ—Պողոս, Անդրեաս և Փիլիպոս առաքյալները



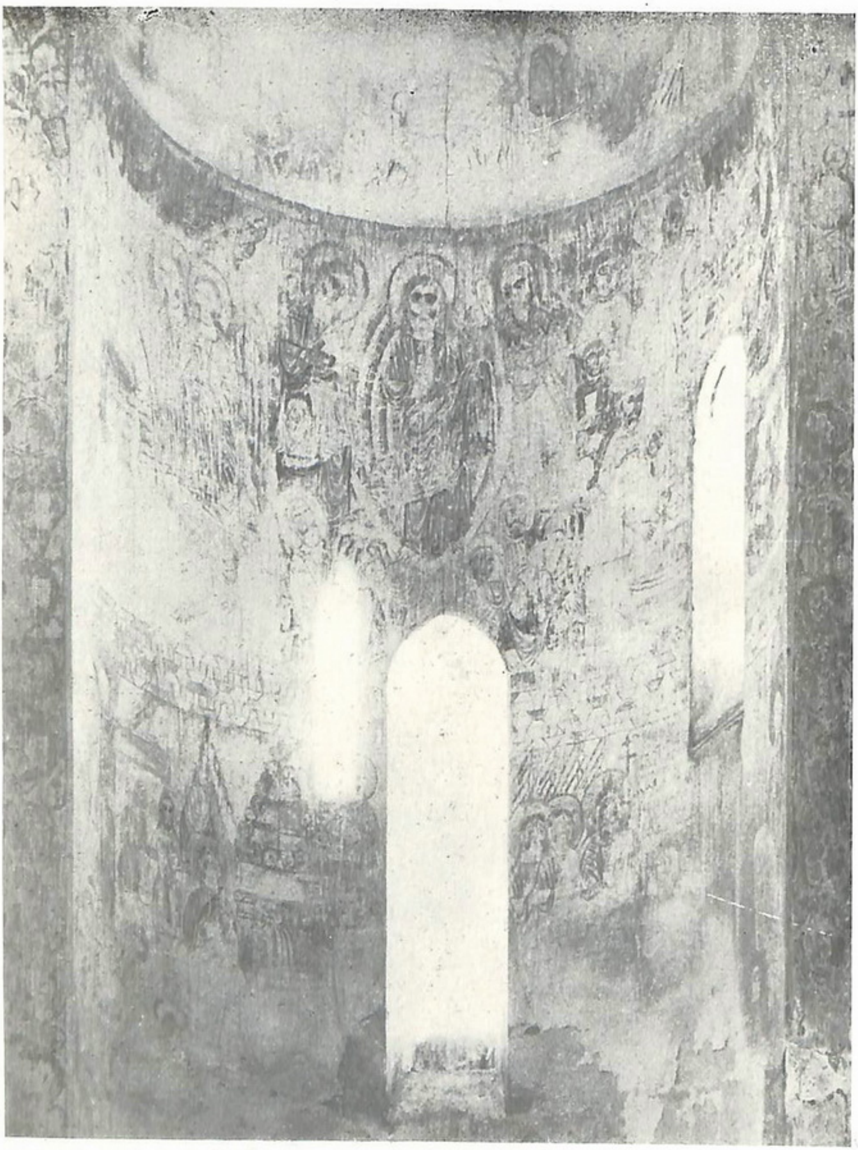
Նկ. 63. Հարավային աբսիդի ձախակողմյան կեսը—սբ. Կույսի ավետումը, Այցելություն

Նկ. 64. Արևելյան աբսիդի ձախակողմյան կեսը—Հովսեփի երազը, փախուստ Եգիպտոս, Ղազարոսի հարությունը, մուտքը Երուսաղեմ



Նկ. 65. Արևմտյան աբսիդի աջակողմյան կեսը. մանկաց կոտորածը, Քրիստոսի օծումը, ոտնլվա

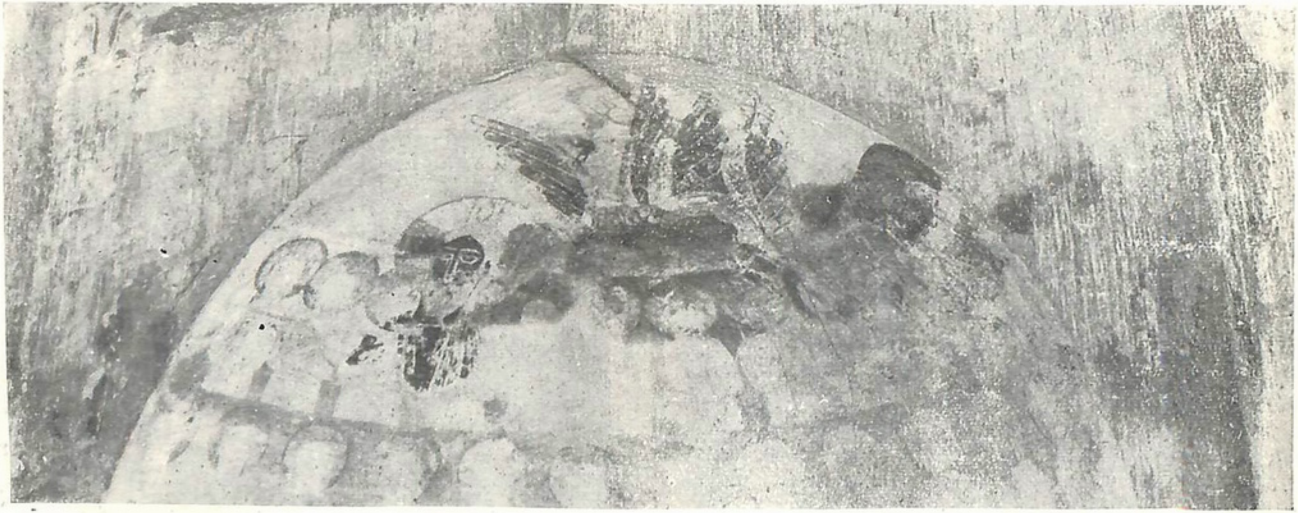
Նկ. 66. Արևմտյան աբսիդ, յուղաբեր կանայք



Նկ. 67. Մկրտություն, Այլակերպություն, Կանայի հարսանիքը, Խաչելություն, սբ. կանայք գերեզմանի մոտ, դժոխքի ավերումը

Նկ. 68. Արևմտյան աբսիդ. Ղազարոսի հարությունը, մուտքը Երուսաղեմ

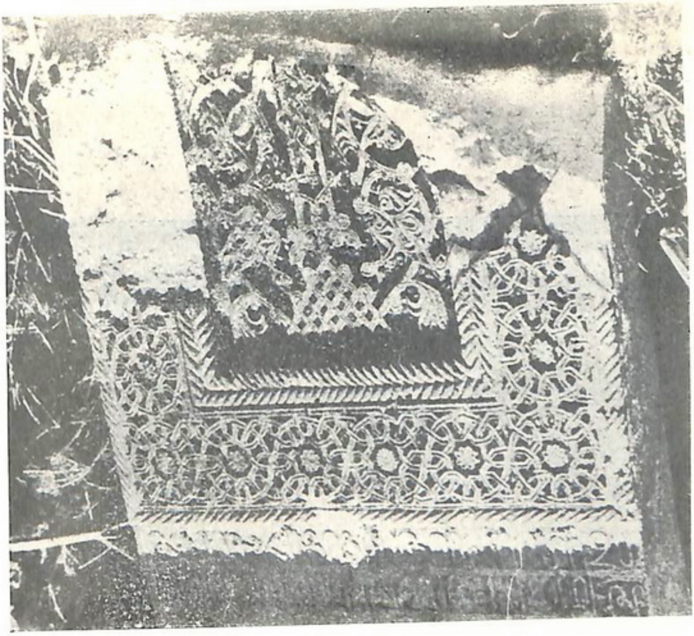
Նկ. 69. Հյուսիսային աբսիդ. Խաչելություն, ս. կանայք և առաքյալները գերեզմանի մոտ



Նկ. 70. Հարավային աբսիդ. Քրիստոսի երկրորդ գալուստը

Նկ. 71. Ստեփաննոս կաթողիկոսի խաչքարի վերին կեսը (1340)

Նկ. 72. Ստեփաննոս Դ. կաթողիկոսի խաչքարի ներքին կեսը



Նկ. 73. Զաքարիա Գ կաթողիկոսի խաչքարը (1444)

Նկ. 74. Խաչքար

Նկ. 75. XIX դարի տապանաքար

Նկ. 76. XIX դարի տապանաքար

Նկ. 77. Տապանաքարեր

ՑԱՆԿԵՐ*

ԱՆՁՆԱՆՈՒՆՆԵՐ

Աբագա. խան 77
Աբբասյաններ 98, 99
Աբգար, թագ. 9, 22, 38
Աբրահամ, կթղ. 7
Աբրահամ (աստվ.) 45—47, 51, 73, 81
Աբրահամ Հայրապետ 17
Աբրահամյան Վ. 121
Աբու Սայիդ 77
Ագաթանգեղոս 9, 11, 64—66, 68
Ադամ (աստվ.) 83—85, 87, 89, 103, 104, 107, 109
Ադե (աստվ.) 22
Ադրիանոս պապ 25, 26
Ադուդ էլ Դավլահ, իշխան 98
Աթանաս (աստվ.) 64
Աթանաս Ալեքսանդրիացի 66
Աթենագորաս 10
Ալբիգյաններ 19
Ակինյան Ն. 7, 18, 19, 29, 54, 119, 123
Ահուրամազդա 11
Ամբակում մարգարե 86
Ամիրանաշվիլի Շ. 57, 62, 121
Ամոն 42
Ամոս մարգարե 86
Այնալով Դ. Վ. 32, 61
Անահիտ (աստվ.) 11
Անանիա 22
Անաստաս Գրագարանապետ 13
Անաստաս Սինայեցի 15, 25
Անդրեաս առաքյալ 104
Անդրիանոս պապ 15
Անտիոքոս 27
Անտոն Նավագնաց 65
Աշոտ Պատրիկ 20
Ապոլլոն Կիտիում 39
Առաքելյան Բ. 120. 121, 123
Աստղիկ (աստվ.) 11
Աստվածամայր 27, 31, 37, 38, 41, 47, 49, 57—60, 63, 66, 81, 89, 105—107, 110, 111
Ավգերյան Մ. 14, 16
Ավետիքյան Գ. 14
Արամազդ (աստվ.) 11
Արիստակյաններ 27
Արծրունի, պատմիչ 97, 98
Արծրունիներ 71, 74, 82, 88—90, 116, 117
Արկուլֆ, ուխտավոր 16
Արձան, Մաշտոցի աշակերտը 14
Արղուն, խան 77
Արշակունիներ 65, 66
Աֆրոդիտե (աստվ.) 11

Բագրատունիներ !9, 20, 71, 119
Բախման Վ. 75, 117
Բարթուղիմեոս առաքյալ 88
Բարսեղ Կեսարացի 66
Բասա 60
Բեթղեհեմ (աստվ.) 61
Բել (դից.) 86
Բըրտոն Ռ. 75
Բրոսե 31, 119

Գաբրիել (աստվ.) 81
Գագիկ Արծրունի, թագ. 71—74, 77, 79, 88, 92, 95—99, 107, 110, 111, 115, 117, 119
Գերմանոս կայսր 22
Գերմանոս, պատրիարք 12, 22, 24—26,28
Գողիաթ (աստվ.) 82, 85, 88, 96, 120
Գոյան Գ. 75, 121
Գրաբար Ա. 59—61, 114
Գրեգուար Հ. 10
Գրիգոր վրդ. 29
Գրիգոր (աստվ.) 11, 17, 18, 53
Գրիգոր Ագրիգենտացի 66
Գրիգոր Աստվածաբան 66
Գրիգոր Երկրորդ 12, 15, 25, 26
Գրիգոր Թոմատուրգ 64, 66
Գրիգոր Լուսավորիչ 9, 19, 64—69, 83, 88—90

* Կազմեց Ա. Հ. Շաղզամյանը

Գրիգոր Մեծ 10, 12, 16
Գրիգոր Նազիանզացի 22, 64, 66
Գրիգոր Նյուսացի 12, 66
Գեորգ, եպս. 64
Գեորգ Կիպրացի 28

Դանիել (աստվ.) 8, 20, 49, 68, 86, 88—90, 97, 122
Դավիթ (աստվ.) 8, 73, 76, 82, 86, 88, 89, 120
Դավիթ Գարեջա 57, 62
Դավիթ, եպս. 17, 18, 53
Դավիթ մարգարե 82, 86
Դիլ Շարլ 5
Դիոկղետիանոս, կայսր 91
Դիոնիսիոս Արեոպագացի 64
Դոնատի Ջ. 75
Դուռնովո Լ. 56, 62, 120, 122, 123
Դուրյան Եղ. արքեպս. 7, 29

Եզեկիա, թագ. 85, 88, 89, 98, 99
Եզեկիել մարգարե 8, 21, 56, 57, 85, 103
Եզր, կթղ. 18
Եղիա, քահանայապետ 81, 82, 83, 87, 89, 105
Եղիազար, կթղ. 17, 18
Եղիշե, նկարիչ 55
Եղիսաբեթ (աստվ.) 59, 105, 110
Եպիփան Կիպրացի 10, 16, 66
Եսայի մարգարե 13, 18, 19, 53, 54, 56, 57, 85, 89
Եվա (աստվ.) 85, 86, 89, 90, 103, 104, 107, 109
Եվագր 22, 28
Եվդոկիա, կայսրուհի 64
Եվսեբիոս (աստվ.) 22, 31, 37—40, 42
Եվսեբիոս Կեսարացի 15
Եւսեբ, պատմիչ 10
Եվքիտներ տե՛ս մարկիոնականներ
Երեմիա մարգարե 8, 13
Երեմիա Երուսաղեմցի 15, 25
Երինե 15, 25
Եփրիկյան 119

Զարպհանալյան Գար. 27, 53, 54
Զաքարիա (աստվ) 31, 57—60, 63
Զաքարիա I կթղ. 66, 74, 77, 117, 118
Զաքեոս (աստվ.) 106
Զենդ Ավեստա 11
Զենոն, արքա 64
Զեփանիա 80
Զրվան 11

Էլ Մուկտադիր 98
Էրիկ Գասպար 25

Թադեոս (աստվ.)14, 17—19, 53, 54, 88
Թամար (դից), 71
Թեոդոր 13
Թեոդորիա, կայսրուհի 66
Թեոդորոս Ռշտունի 71
Թեոդորոս եպս. 17
Թեոդորոս քահ. 68
Թեոփիլոս կայսր 61
Թոնդրակեցիներ 29, 30
Թովմա Արծրունի 71—74, 88, 119, 121
Թովմաս առաքյալ 88
Թովմաս կթղ. 77
Թովմաս Կլավդիոպոլսեցի 24, 26

Ինիաս Թեոդորոս (աստվ.) 64, 66
Ինիաս Կրտսեր 64
Իսահակ (աստվ.) 20, 31, 38, 44—47, 49, 51, 81, 88, 90
Իսրայել (աստվ.) 12
Իսրայել, եպս. 18

Լալայան Ե. 75, 81, 119, 120, 122, 123
Լինչ Հ. 70, 75, 118
Լոնգինոս 112
Լեոն, եպս. 13, 21
Լեոն III, թագ. 12, 15, 22, 25, 26
Լեոն Կիպրացի 13, 15, 25—27
Լեոն Նեապոլսեցի 21, 25

Խալաթյանց 40
Խաչատուր Մոկացի 118
Խաչիկյան Լ. 119
Խոսրով 17
Խոսրովդուխտ 68
Խուանդ 116
Խուրան, իշխան 88

Կարպիանոս 31, 37
Կեղծ-Աթանաս 13, 17, 23, 26, 27
Կեղծ-Դիոնիսոս 10
Կիրակոս Գանձակեցի 29
Կյուրեղ Ալեքսանդրիացի 64, 66
Կոգյան 7
Կոզմաս Ինդիկոպլևստես 113, 114
Կոզմաս Սքոլաստիկոս 24, 28
Կոնիբիր 16, 26
Կոշ դը լա Ֆերտե 75
Կոստանդին սարկավագ 27
Կոստանդին 25
Կոստանդին եպս. 25
Կոստանդ II 25
Կոստանդին, կայսր 15, 88
Կոստանդին Կոպրոնիմոս 15
Կոստանդին Ծիրանածին 65
Կոստանդիա 15, 16
Կորալեկի Պ. 75
Կորին, Մաշտոցի աշակերտը 14
Կուլման Օ. 61
Կուրա Մոտրոլուի 66

Հաբակուկ (աստվ.) 90
Հակոբ, եպս. 88

Հակոբ (աստվ.) 106
Համազասպ Արծրունի 82, 99
Համբարձում (աստվ.) 37
Հապետոսթե 11
Հարությունյան Վ. 121
Հեսու տե՛ս Եսայի
Հերա (դից.) 70
Հերովդես (աստվ.) 105
Հիպոկրատ 39
Հիսուս տե՛ս Քրիստոս
Հոր 13
Հոնիգման Է. 10
Հովել (աստվ.) 81
Հովհան (դից.) 26, 49, 88—90, 96, 113
Հովնան (աստվ.) 80
Հովհան Դամասկացի 8, 12, 14, 15, 22—28, 114
Հովհան Երուսաղեմցի 16
Հովհան Թեսաղոնիկեցի 13, 23, 25, 26
Հովհան Մայրագոմեցի 16, 18, 19, 21, 24, 29, 30, 53, 54
Հովհան Մոսքոս 25
Հովհան Ողորմած 24, 25
Հովհան Ոսկեբերան 8, 9, 23, 64, 66
Հովհան Փիլոպոնոս 24
Հովհան Օձնեցի 9, 10, 13, 16, 17, 19, 20, 22, 30, 53, 54
Հովհաննես (աստվ.) 105—107, 111
Հովհաննես, գրիչ 31—33, 35, 36
Հովհաննես Մկրտիչ (աստվ.) 20, 33, 35, 59, 60, 83, 114, 187
Հովհաննես, եպս. 16
Հովհաննես, երեց 10
Հովհաննես ավետարանիչ 31, 45, 79
Հովհաննես, կթղ. 18, 53, 119
Հովհաննես Մանուկ 59, 110
Հովսեփ (աստվ.) 105, 111
Հովսեփյան Գ. 20, 31, 38, 120
Հուդա (աստվ.) 106
Հուլիանականներ 30
Հուլիանոս Ալիկառնացի 10, 30
Հունցեվր 66
Հուստինիանոս, կայսր 10, 27, 66

Ղազան, խան 77
Ղազարոս (աստվ.) 106, 110, 113
Ղաֆադարյան Կ. 120
Ղուկաս ավետարանիչ 36, 38, 59, 80, 88
Ղևոնդ, պատմիչ 20, 90
Ղևոնդ Ալիշան 14, 37

Մակլեր Ֆր. 14, 32
Մաղաքիա (եկեղ.) 8
Մամիկոնյան Մուշեղ 29
Մանի 9
Մանիքեցիներ 9, 10, 23, 29, 30
Մանվել Ամատունի 97
Մանուել, ճարտ. 73, 119
Մանուկ տե՛ս Հիսուս
Մատթեոս ավետարանիչ 31, 34, 36, 37, 61, 79, 114
Մարթա (աստվ.) 106
Մարիամ տե՛ս Աստվածամայր
Մարիամ Մագթաղենացի 107, 110, 111, 122
Մարիուն, թագուհի 111
Մարկիանոս 9, 10
Մարկիոն տե՛ս Մարկիանոս
Մարկիոնականներ 9, 10, 29, 30
Մարկոս ավետարանիչ 37, 85
Մաքսիմոս Խոստովանող 10, 13
Մեթոդի, հայրապետ 64
Մեսալյաններ տե՛ս մանիքեցիներ
Մեսրոպ Մաշտոց 14
Միլլե Գ. 5, 31, 49
Միլտոն Անաստոս 24
Մինուտիուս Ֆելիքս 10
Միրտիլլա Էյվրի 31
Միքայել Ասորի 30
Միքայել Գլաքա Տարգանիոտի 66
Միքայել III 66
Մլքե, թագուհի 34, 37, 40, 41, 45, 51, 52, 115
Մխիթար Այրիվանցի 18, 29
Մծղնեականներ տե՛ս մեսալյաններ
Մովսես (եկեղ.) 8, 21, 81, 105, 122
Մովսես, հայրապետ 17
Մովսես, կթղ. 7, 17, 18, 29, 54
Մովսես Խորենացի 11, 22
Մովսես Կաղանկատվացի 16, 18, 53
Մովսիսականներ 24
Մորեյ 44
Մորիկ, կայսր 10, 25, 29, 60
Մսերյան Ա. Հ. 31
Մութավաքքիլ 98

Յոհան, եպս. 8
Յովան, վրդ. 17
Յովհան Իմաստասեր 16, 17
Յուսուֆ, էմիր 71, 97—99

Նավում (աստվ.) 8, 81
Նեստորականներ 30
Ներսես Ա. 16
Ներսես Բ. 16, 30
Ներսես III 16, 93
Ներսես Շնորհալի 9
Նիկետաս Գոթ, վանահայր 65, 68
Նիկեփոր, պատրիարք 9, 10, 24, 65
Նիկոդիմոս 113
Նիկոլայ, եպս. 26
Նիկոլաոս Մեզարիտիս 111
Նիշապուր (աստվ.) 99
Նուրի Խաթուն 116

Շիրոյան Խ. 118

Ոսկյան Հ. 119
Ովսէէ (աստվ.) 8, 13, 86
Որդի (աստվ.) 97
Որմիզդ տե՛ս Արամազդ

Ջուրինաշվիլի Գ. 120

Պապ, թագ. 13, 14
Պատմոս 65
Պավղոս (աստվ.) 8, 11, 15, 23, 49
Պավլիկյաններ 19, 29, 30, 53
Պետիկյան Ա. 7
Պետրոս առաքյալ 45, 49, 104—107, 112
Պետրոս Թափիչ 16, 28
Պետրոս Սիցիլիացի 19
Պիղատոս 106, 112
Պլինիուս 11
Պոլ Ալեքսանդր 24
Պոնլոս պատրիարք 10
Պրոկոպիոս 22

Ռաբուլա. վանական 32, 37—44, 47, 49, 51, 58, 59, 62, 107
Ռանսիմեն 23
Ռշտունիներ 71
Ռոժե II 94

Սալզենբերգ 64
Սակիսյան Ա. 75
Սահակ, կթղ. 18, 65
Սահակ Արծրունի 82, 99
Սահակ Պարթև 14
Սահակ (աստվ.) 82
Սահակյան Գ. 7, 52, 54
Սամարացիներ 10
Սամսոն (աստվ.) 85, 88, 90, 91, 96, 98
Սամուել Անեցի 29, 82, 89
Սասանյաններ 93, 97
Սավուղ, թագ. 76, 82, 98, 99
Սարգիս (աստվ.) 86, 89, 91
Սարգիս, վանահայր 55
Սբ. Ազարիա 86
Սբ. Աթանաս տե՛ս Կեղծ-Աթանաս
Սբ. Անանիա 86
Սբ. Անթիմոս Նիկոմեդիացի 64
Սբ. Բարսեղ 23, 26, 64
Սբ. Գայանե 11, 19, 65, 67, 69
Սբ. Գևորգ 43, 65, 66, 86, 89, 91, 120
Սբ. Դեմետրի 25
Սբ. Եղնիկ 14
Սբ. Երեմիա 16
Սբ. Թեոդորոս 86, 89, 91
Սբ. Թովմաս 83
Սբ. Կիրակոս 86
Սբ. Կույս 97, 107, 110, 111, 114
Սբ. Հովհաննես 59
Սբ. Հռիփսիմե 11, 19, 65, 67—69
Սբ. Մեթոդիոս 26
Սբ. Միքայել 81, 86
Սբ. Նիլուս 108
Սբ. Նիկողոս 64
Սբ. Ռոռնոմ 68
Սբ. Սերգյուս 91
Սբ. Սերվատիուս 100
Սբ. Սիոն 71
Սբ. Օգոստինոս 58
Սեբերիանոս Գաբաղացի, եպս. 9, 23
Սեկունդինոս, եպս. 12
Սենեքերիմ, թագ. 71, 74
Սևերոս Անտիոքացի 10, 16, 28
Սերենոս, եպս. 12, 16
Սերովբե (աստվ.) 96
Սեֆեդին, արքա 116
Սիմեոն Մատենագիր 66, 68
Սիմեոն Սյունակյաց (Կրտսեր) 26, 27
Սիրմոնտ 65
Սմբատ, թագ. 71, 119
Սողոմոն (եկեղ.) 8, 18
Սոփոնիա 89
Սվաճյան 38, 45
Սվերանոս, եպս. 9
Սվիրին Ա. 121
Ստասով 32
Ստեփաննոս, կրոնավոր 31
Ստեփաննոս, վանական 28
Ստեփաննոս Կրտսեր 22
Ստեփաննոս Գ. կթղ. 77
Ստեփաննոս Դ. կթղ. 77, 116
Ստեփաննոս Նախավկա 11, 55, 80
Ստրժիգովսկի Ի. 5, 15, 32, 33, 36, 38—45, 47, 49, 52, 54, 55, 57, 75
Սուրմեյան Խ. 14

Վահագն (աստվ.) 11
Վասիլ, դեսպան 60
Վասիլ I 64—66
Վասիլ II 67, 68, 74
Վարազ Տրդատ 18
Վիլյամ I 94
Վրթանես Քերթող 5, 7, 15, 18—23, 29, 52—54

Տաշեան Հ. 52
Տարասիոս պատրիարք 10, 28
Տեր-Մկրտչյան Կ. 16
Տեր-Ներսեսյան Ս. 5, 6, 19, 20, 61, 123
Տիգրան Հոնենց 69
Տիտան (աստվ.) 11
Տիրամայր տե՛ս Աստվածամայր
Տրդատ, թագ. 65, 68, 69, 88

Ուխտանես 17
Ուվարով Ա. 32

Փավստոս Բուզանդ 14
Փիլիպոս առաքյալ 104
Փիլոքսենոս տե՛ս Քսենայաս
Փղշտացի (դից.) 85, 88, 96, 98
Փոտ, հայրապետ 29, 65, 66

Քերովբե (աստվ.) 104, 109
Քսենայաս, եպս. 16, 28
Քրիստոս 8—16, 19, 20, 22, 23, 26, 27, 29, 31, 35—41, 44, 45, 47, 49, 51 ,53, 56—62, 68, 71, 73, 79, 81, 82, 87—91, 96, 97, 103, 105, 106, 108—115, 117, 121, 122

Օլիմպիոդորոս, նահանգապետ 12
Օստեն Լայարդ 75
Օրբելյան Ստ. 54, 55
Օրմանյան Մ. 18, 20, 29, 54

Ֆոսատի, նկարիչ 64
Ֆորբեր 47

ՏԵՂԱՆՈՒՆՆԵՐ ԵՎ ԱՇԽԱՐՀԱԳՐԱԿԱՆ ԱՆՈՒՆՆԵՐ

Աթոս, լեռ 39, 68
Ազովտոս, քաղաք 12
Ալեքսանդրիա 24, 25, 46
Աղթամար, կղզի 74
Աղվանք 17
Ամերիկա 64
Ամյուկ, ամրոց 74
Ամրական, ժայռ 71
Անգլիա 5
Անթիլիաս 31
Անտիոք 16, 53
Աշտիշատ 11
Ասիա 100
Ասկաղոնա 12
Ասորեստան 71, 73
Արաքս, գետ 71
Ատրպատական 71
Արտոսի լեռ 72
Արցախ, գավառ 17, 18
Արուճ 62
Արևելյան Իրան 98
Արևելք 25, 37, 49, 90
Արևմտյան Եվրոպա 108
Արևմուտք 25

Բաբելոն 86, 89
Բագրատունյաց թագ. 57
Բալինեշտի 66, 67
Բալկանյան երկրներ 66
Բեթանիա 106, 110
Բեյրութ 31
Բեռլին 39—41, 45—47
Բյուզանդական կայսր. 13, 15, 19, 20, 26, 27, 29, 43, 53, 54, 71, 74, 94, 97, 100, 103, 111
Բյուզանդական Հայաստան 18
Բոլոնիա 45, 46
Բութանիա 65
Բուլղարիա 66, 93, 122

Գարդման, գավառ 17, 18
Գէթ, քաղաք 12
Գողգոթա 36

Դագոն, քաղաք 12
Դամասկոս 43
Դիարբեքիր 58
Դունայ 17

Եգիպտոս 46, 51, 58, 94, 105, 108
Եդեսիա 16, 22, 29, 53, 88
Եվրոպա 100
Երզնկա 11
Երիզա տե՛ս Երզնկա
Երուսաղեմ 7, 9, 16, 32, 35, 36, 38, 39, 41—43, 45—47, 49, 55, 73, 102, 106, 107, 110—114
Երևան 56, 57, 100, 121
Եփրատ, գետ 74

Զագբա 37

Էլվիր 15
Էկբատան 93
Էնծաքյար 88
Էջմիածին 31—33, 35—47, 49—52, 55—62, 78, 115, 117, 120
Էտնա, լեռ 70
Էրենի-Տետրափիլ 65
Էրզրում տե՛ս Կարին

Թաբոր, լեռ 12
Թալին 57, 62
Թբիլիսի 7, 16, 32, 57, 120
Թեհրան 93
Թեսալոնիա 25, 26
Թիֆլիս տե՛ս Թբիլիսի
Թուրքեստան 99

Իսիգա 91
Իսպանիա 108
Իսրայել 12, 82, 87
Իտալիա 45
Իրան 93, 98

Լենինգրադ 32, 98
Լիկիա 91
Լոնդոն 60, 68

Ոսկյան Հ. 119
Ովսէփ (աստվ.) 8, 13, 86
Որդի (աստվ.) 97
Որմիզդ տե՛ս Արամազդ

Ջուբինաշվիլի Գ. 120

Պապ, թագ. 13, 14
Պատմոս 65
Պաւղոս (աստվ.) 8, 11, 15, 23, 49
Պավլիկյաններ 19, 29, 30, 53
Պետիկյան Ա. 7
Պետրոս առաքյալ 45, 49, 104—107, 112
Պետրոս Թափիչ 16, 28
Պետրոս Սիցիլիացի 19
Պիղատոս 106, 112
Պլինիուս 11
Պոլ Ալեքսանդր 24
Պռեյլոս պատրիարք 10
Պրոկոպիոս 22

Ռաբուլա. վանական 32, 37—44, 47, 49, 51, 58, 59, 62, 107
Ռանսիմեն 23
Ռշտունիներ 71
Ռոժե II 94

Սալզենբերգ 64
Սակիսյան Ա. 75
Սահակ, կթղ. 18, 65
Սահակ Արծրունի 82, 99
Սահակ Պարթև 14
Սահակ (աստվ.) 82
Սահակյան Գ. 7, 52, 54
Սամարացիներ 10
Սամսոն (աստվ.) 85, 88, 90, 91, 96, 98
Սամուել Անեցի 29, 82, 89
Սասանյաններ 93, 97
Սավուղ, թագ. 76, 82, 98, 99
Սարգիս (աստվ.) 86, 89, 91
Սարգիս, վանահայր 55
Սբ. Ազարիա 86
Սբ. Աթանաս տե՛ս Կեղծ-Աթանաս
Սբ. Անանիա 86
Սբ. Անթիմոս Նիկոմեդիացի 64
Սբ. Բարսեղ 23, 26, 64
Սբ. Գայանե 11, 19, 65, 67, 69
Սբ. Գեորգ 43, 65, 66, 86, 89, 91, 120
Սբ. Դեմետրի 25
Սբ. Եղնիկ 14
Սբ. Երեմիա 16
Սբ. Թեոդորոս 86, 89, 91
Սբ. Թովմաս 83
Սբ. Կիրակոս 86
Սբ. Կույս 97, 107, 110, 111, 114
Սբ. Հովհաննես 59
Սբ. Հռիփսիմե 11, 19, 65, 67—69
Սբ. Մեթոդիոս 26
Սբ. Միքայել 81, 86
Սբ. Նիլուս 108
Սբ. Նիկողոս 64
Սբ. Ոտոնոմ 68
Սբ. Սերգյուս 91
Սբ. Սերվատիուս 100
Սբ. Սիոն 71
Սբ. Օգոստինոս 58
Սեբերիանոս Գաբաղացի, եպս. 9, 23
Սեկունդինոս, եպս. 12
Սեննեքերիմ, թագ. 71, 74
Սևերոս Անտիոքացի 10, 16, 28
Սերենոս, եպս. 12, 16
Սերովբե (աստվ.) 96
Սեֆեդին, արքա 116
Սիմեոն Մատենագիր 66, 68
Սիմեոն Սյունակյաց (Կրտսեր) 26, 27
Սիրմոնտ 65
Սմբատ, թագ. 71, 119
Սողոմոն (եկեղ.) 8, 18
Սոփոնիա 89
Սվաճյան 38, 45
Սվերանոս, եպս. 9
Սվիրին Ա. 121
Ստասով 32
Ստեփաննոս, կրոնավոր 31
Ստեփաննոս, վանական 28
Ստեփաննոս Կրտսեր 22
Ստեփաննոս Գ. կթղ. 77
Ստեփաննոս Դ. կթղ. 77, 116
Ստեփաննոս Նախավկա 11, 55, 80
Ստրժիգովսկի Ի. 5, 15, 32, 33, 36, 38—45, 47, 49, 52, 54, 55, 57, 75
Սուրմելյան Խ. 14

Վահագն (աստվ.) 11
Վասիլ, դեսպան 60
Վասիլ I 64—66
Վասիլ II 67, 68, 74
Վարազ Տրդատ 18
Վիլյամ I 94
Վրթանես Քերթող 5, 7, 15, 18—23, 29, 52—54

Տաշեան Հ. 52
Տարասիոս պատրիարք 10, 28
Տեր-Մկրտչյան Կ. 16
Տեր-Ներսեսյան Ս. 5, 6, 19, 20, 61, 123
Տիգրան Հոնենց 69
Տիտան (աստվ.) 11
Տիրամայր տե՛ս Աստվածամայր
Տրդատ, թագ. 65, 68, 69, 88

Ուխտանէս 17
Ուվարով Ա. 32

Փավստոս Բուզանդ 14
Փիլիպոս առաքյալ 104
Փիլոքսենոս տե՛ս Քսենայաս
Փղշտացի (դից.) 85, 88, 96, 98
Փոտ, հայրապետ 29, 65, 66

Քերովբե (աստվ.) 104, 109
Քսենայաս, եպս. 16, 28
Քրիստոս 8—16, 19, 20, 22, 23, 26, 27, 29, 31, 35—41, 44, 45, 47, 49, 51 ,53, 56—62, 68, 71, 73, 79, 81, 82, 87—91, 96, 97, 103, 105, 106, 108—115, 117, 121, 122

Օլիմպիոդորոս, նահանգապետ 12
Օստեն Լայարդ 75
Օրբելյան Ստ. 54, 55
Օրմանյան Մ. 18, 20, 29, 54

Ֆոսատի, նկարիչ 64
Ֆորբեր 47

ՏԵՂԱՆՈՒՆՆԵՐ ԵՎ ԱՇԽԱՐՀԱԳՐԱԿԱՆ ԱՆՈՒՆՆԵՐ

Աթոս, լեռ 39, 68
Ազովտոս, քաղաք 12
Ալեքսանդրիա 24, 25, 46
Աղթամար, կղզի 74
Աղվանք 17
Ամերիկա 64
Ամյուկ, ամրոց 74
Ամրական, ժայռ 71
Անգլիա 5
Անթիլիաս 31
Անտիոք 16, 53
Աշտիշատ 11
Ասիա 100
Ասկաղոնա 12
Ասորեստան 71, 73
Արաքս, գետ 71
Ատրպատական 71
Արտոսի լեռ 72
Արցախ, գավառ 17, 18
Արուճ 62
Արևելյան Իրան 98
Արևելք 25, 37, 49, 90
Արևմտյան Եվրոպա 108
Արևմուտք 25

Բաբելոն 86, 89
Բագրատունյաց թագ. 57
Բալինեշտի 66, 67
Բալկանյան երկրներ 66
Բեթանիա 106, 110
Բեյրութ 31
Բեռլին 39—41, 45—47
Բյուզանդական կայսր. 13, 15, 19, 20, 26, 27, 29, 43, 53, 54, 71, 74, 94, 97, 100, 103, 111
Բյուզանդական Հայաստան 18
Բոլոնիա 45, 46
Բութանիա 65
Բուլղարիա 66, 93, 122

Գարդման, գավառ 17, 18
Գէթ, քաղաք 12
Գողգոթա 36

Դագոն, քաղաք 12
Դամասկոս 43
Դիարբեքիր 58
Դունայ 17

Եգիպտոս 46, 51, 58, 94, 105, 108
Եդեսիա 16, 22, 29, 53, 88
Եվրոպա 100
Երզնկա 11
Երիզա տե՛ս Երզնկա
Երուսաղեմ 7, 9, 16, 32, 35, 36, 38, 39, 41—43, 45—47, 49, 55, 73, 102, 106, 107, 110—114
Երևան 56, 57, 100, 121
Եփրատ, գետ 74

Զագրա 37

Էլվիր 15
Էկբատան 93
Էնձաքյար 88
Էջմիածին 31—33, 35—47, 49—52, 55—62, 78, 115, 117, 120
Էտնա, լեռ 70
Էրենի-Տետրափիլ 65
Էրզրում տե՛ս Կարին

Թաբոր, լեռ 12
Թալին 57, 62
Թբիլիսի 7, 16, 32, 57, 120
Թեհրան 93
Թեսալոնիա 25, 26
Թիֆլիս տե՛ս Թբիլիսի
Թուրքեստան 99

Իսիգա 91
Իսպանիա 108
Իսրայել 12, 82, 87
Իտալիա 45
Իրան 93, 98

Լենինգրադ 32, 98
Լիկիա 91
Լոնդոն 60, 68

Խլաթ 74
Խուժաստան 30

Կահիրե 94
Կանա 106, 110, 112, 114, 115
Կապադովկիա 17, 74, 103, 110, 112, 113
Կապելլա Պալատինա 94, 95, 109
Կարին 17, 53
Կափառնաում 24
Կեսարիա 17, 66
Կիլիկիա 26
Կիպրոս 13, 21, 25, 56, 63
Կիև 94
Կիևյան Ռուսիա 94
Կոստանդնուպոլիս 8, 10, 16, 18, 27, 29, 37, 54, 64—66, 111, 115
Կոտոմ, գյուղ 73
Կում 93

Համադան 93
Հայաստան 5. 7, 10, 11, 13, 16—20, 22, 23, 29—31, 38, 44, 45, 47, 49, 51—53, 56—58, 64, 66, 70, 71, 74, 75, 78, 84, 88, 89, 97—100, 102, 103, 115, 117
Հյուսիսային Հայաստան 89
Հյուրեզ 66
Հոռոմ 17
Հռոմ 45, 55, 94, 108, 111—113
Հորդանան 12, 61

Մարուգ 16, 28
Մանազկերտ 74
Մանչեստր 60
Մաաստրիխտ 100
Մարդին 37
Մարսել 16
Մեծ Զամբի, Տիգրիսի վտակ 71
Միջագետք 37, 93
Միջին Արևելք 95
Մոնրեալ 109, 122
Մոսկվա 34, 37, 40

Նարբոն 16
Նեապոլ 65
Նեղոս, գետ 12, 94
Նեմրութ, սար 70
Նեապոլիս 13, 21
Նիկիա 10, 16, 20, 23, 25, 26, 28
Նիկոմեդիա 64
Նինվե 80, 89, 90, 113
Նիշապուր 98
Նիսիբիս 88
Նյու-Յորք 20, 30, 43
Նոարա 24, 25
Նորավանք 31
Նոր-Ջուլֆա 122

Որոնտ 66
Ոստան 72

Պալերմո 94, 109
Պալմիրա 102
Պաղեստին 17, 24, 62, 111
Պանագուրիշտե 93
Պարենցո 56, 60
Պարսկաստան 29, 30, 77
Պեննադա 10, 22
Պենտեկոստե 110
Պերուշտիկա 59, 122
Պողանո 41
Պոլիս տե՛ս Կոստանդնուպոլիս

Ջերիկո 93
Ջվարի 99

Ռավեննա 43, 56
Ռումինիա 66

Սալոնիկ 43, 57, 60, 66
Սամառա 93, 99
Սարեպտա 83, 87, 88
Սեբաստիա 35, 74
Սիդոն 87
Սինա 57
Սիոն 73
Սիրիա 37, 93, 98
Սիփանա լեռներ 70
Ս. Ղազար, կղզի 34—37, 40, 41, 52, 53
Սյունիք 18, 31, 49, 54, 55
Սոդք, գավառ 17
Սորբոն 5
Սուզա տե՛ս Խուժաստան

Վաղարշապատ տե՛ս Էջմիածին
Վայոց ձոր 31
Վան 37, 70, 74, 84
Վանա լիճ 70—72, 74, 88, 113, 114
Վաշինգտոն 6
Վասպուրական 70, 71, 74, 82, 88, 97, 118
Վատիկան 48, 67, 113
Վարագա լեռնաշղթա 70, 71
Վարագա վանք 37, 115
Վեզուվ, սար 70
Վենետիկ 7, 9, 14, 16, 22, 27, 29, 34—37, 39, 40, 41, 44, 52—54, 108, 120
Վիեննա 7, 32, 38—43, 45, 47, 49, 52, 67, 119
Վրաստան 71, 90, 99, 121

Տարրագոնա 108
Տարոն, գավառ 11, 38, 49
Տիգրիս, գետ 71
Տրիեր 45
Տփխիս տե՛ս Թբիլիսի

Ուռհայ 9, 22
Ուտիք 18
Ուրարտու 70
Ուրմիո, լիճ 71

Փարիզ 5, 6, 17, 25, 32, 33, 37, 39, 40, 50, 53, 55, 58—60, 65, 114
Փոկեա 28
Փոցիա 66

Փոքր Ասիա 91
Քաղկեդոն 10, 29, 30
Քեմբրիջ 52, 58, 59
Քուրդիստան 70

Օրթագյուղ 37
Օքսֆորդ 67

Ֆլորենցիա 32, 41

ՀՈՒՇԱՐՁԱՆՆԵՐ

Աթենի-Սիոնի եկեղ. 90
Աղթամար 4—6, 49, 51, 70—73, 75, 77, 78, 84, 89—103, 108—114, 116, 120, 123
Անի 11, 69, 74, 91, 93, 100
Արթիկի եկեղ. 78

Բավիտի մատուռ 51, 94
Բաուտի եկեղ. 57
Բեթղեհեմի տաճար 61
Բիշապուրի եկեղ. 102
Բջնի ամրոց 18

Գողգոթա, մատուռ 71
Գոշի եկեղ. 62

Դավիթ Գարեջայի եկեղ. 57, 62
Դարունից եկեղ. 20
Դափնեի պալատ 65
Դվին 16, 18, 30, 53, 91, 93, 100

Զեմենի վանք 66, 78, 93

Էլ-Բագավատ, դամբարանամատուռ 108
Էսփիգմենու վանք 68

Թալինի եկեղ. 56, 58, 102, 103
Թալիշի եկեղ. 62, 103
Թակ-ի-Բուստան 98, 99
Թեոդորոս Պամակարիստոս, եկեղ. 66

Լատերան 109
Լատմոս եկեղ. 57
Լմբատի եկեղ. 56—58, 62, 91, 103

Խիրբեթ էլ Մաֆջար, եկեղ. 93, 95, 102

Կասր էլ Հայիր էլ Ղարբի պալատ 98
Կիտիի եկեղ. 63

Հաթրայի պալատ 93

Մայրոց վանք 18
Մոնրեալի Մայր տաճար 109
Մեղիկիոն, վանք 65
Մշատի պալատ 98
Մրենի եկեղ. 20, 78, 97

Պանագիա, եկեղ. 56, 66
Պանեաս, կնոջ արձան 22
Պարենցոյի Կաթողիկե եկեղ. 56, 60
Պերուշտիկայի Կարմիր եկեղ. 59, 122
Պտղնիի եկեղ. 20, 56, 78, 89, 97, 101

Սակարա, մատուռ 46, 51, 60
Սամառայի պալատ 99
Սանդուղ, եկեղ. 46
Սան Ջենոյի մատուռ 113
Սանդ Մարիա Անտիք 60
Սանկտա Սանկտորիում, եկեղ. 111, 112
Սանտա-Պրասեդե, եկեղ. 113
Սանտա-Վիտալ, եկեղ. 56
Սբ. Առաքելոց եկեղ. 111
Սբ. Ավերցիուսի վանք 65
Սբ. Բարբարա եկեղ. 94, 95
Սբ. Գրիգորի եկեղ. 69
Սբ. Գեորգ եկեղ. 60
Սբ. Երրորդության եկեղ. 65
Սբ. Թեոդորոսի եկեղ. 65
Սբ. Խաչ եկեղ. 5, 70, 73—75, 78, 99, 110, 116, 123
Սբ. Կատարինեի վանք 57
Սբ. Կոստանցայի եկեղ. 94, 108
Սբ. Հովհաննեսի վանք 37
Սբ. Հռիփսիմեի եկեղ. 78
Սբ. Ղուկասի տաճար 66
Սբ. Մարկոսի տաճար 44, 108
Սբ. Պետրոսի եկեղ. 55
Սբ. Պողոսի եկեղ. 55
Սբ. Սոֆիայի տաճար 10, 64—66, 94
Սբ. Ստեփաննոսի մատուռ 74
Սբ. Ստեփաննոսի եկեղ. 77
Սենչելեսի դամբարան 108
Սինայի եկեղ. 60
Սողոմոնի տաճար 21
Ստուդիոսի վանք 68

Տաթևի վանք 54, 55, 103, 123

Ուռհայի եկեղ. 9, 22

Քասախի եկեղ. 78

Օձունի եկեղ. 20
Օմառի մզկիթ 102
Օպիզա. եկեղ. 121

Ֆետիյ Ջամի տե՛ս Թեոդորոս Պամակարիստոս եկեղ.

ԱՎԵՏԱՐԱՆՆԵՐ, ՁԵՌԱԳՐԵՐ, ՍԱՂՄՈՍԱԳՐՔԵՐ ՀԱՅՍՄԱՎՈՒՐՔՆԵՐ

Բեռլինի ձեռագիր 39—41
Բյուզանդական ավետարան 43

Գրիգոր Լուսավորչի «Վարքը» 67, 68

Դիարբեքիրի Ավետարան 58

Եսայի ձեռագիր 13
Երուսաղեմի Ավետարան 38, 39, 41, 42
Երուսաղեմի ձեռագիր 38, 42, 49

Էջմիածնի Ավետարան 31—42, 44—47, 49—52, 55—62, 115
Էջմիածնի Գևորգյան հավաքածուի Ավետարան 45
Էսփիգմենու վանքի Հայսմավուրք 68

Թարգմանչաց Ավետարան 37, 45, 47

Լազարյան ճեմարանի Ավետարան 34, 37, 40
Լոնդոնի Սաղմոսագիրք 68, 69

Կարոլինգյան ավետարաններ 43, 109
Կոթոնի Աստվածաշունչ 109

Հովհաննես Դամասկացու Սակրա Պարալելա ձեռագիր 114
Հովհաննեսի Ավետարան 31
Հովհաննու Ավետարան 106

Մատթեոսի Ավետարան 31, 34, 37
Մարկոսի Ավետարան 37
Մլքե թագուհու Ավետարան 40, 41, 45, 51, 52, 115

Նիկոդիմոսի Ավետարան 113

Պատմոսի Վարք-սրբոցը 65
Պողանոյի Ավետարան 41

Godescalc-ի Ավետարան 42, 43

Ռաբուլայի Ավետարան 32, 38—44, 49—51, 58, 62, 107
Ռոսանոյի ձեռագիր 62

St. Medard de Solssons-ի Ավետարան 42
Սվաճյան հավաքածու 38, 45
Ս. Օգոստինոսի Ավետարան 58
Սինոպի ձեռագիր 62
Սիրիական Ավետարան 37, 41, 50, 60
Սիրմոնտի «Վարքը» 65

Վասիլ II-ի Սաղմոսագիրք 68
Վասիլ II-ի Հայսմավուրք 67
Վենետիկի Մխիթարյան միաբանության մատենադարանի Ավետարան 37
Վենետիկի Ավետարան 40
Վիեննայի Ավետարան 41
Վիեննայի ձեռագիր 46
Վիեննայի Հայսմավուրք 67
Վիեննայի 697 պատառիկը 42

Փարիզի Ազգային մատենադարանի Ավետարան 58
Փարիզի Ազգային մատենադարանի Աստվածաշունչ 58

Քեմբրիջի Ավետարան 52
Ֆլորենցիայի Ավետարան 41

ՄԱՏԵՆԱԴԱՐԱՆՆԵՐ, ԹԱՆԳԱՐԱՆՆԵՐ, ԳՐԱԴԱՐԱՆՆԵՐ, ԱՅԼ ՀԱՍՏԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Ազթամարի գրչատուն 74, 117
Ամերիկայի Բյուզանդագիտության ինստիտուտ 64
Ամերիկյան Միջնադարյան ակադեմիա 5
Անգլիայի Հնագիտական ընկերություն 5

Բրիտանական թանգարան 34, 38, 60, 67, 68

Երուսաղեմի Հայկական պատրիարքարանի մատենադարան 35, 38

Էրմիտաժի թանգարան 98

Թյուբինի գրադարան 24

Լազարյան ճեմարան 34, 37

Հարվարդի համալսարան 5
Մանչեստրի Ջոն Ռայլենդս գրադարան 60
Մաշտոցյան մատենադարան 57, 100

Նյու-Յորքի Մետրոպոլիտենի թանգարան 43

Սեն-Ժոզեֆ համալսարան 31
Սմիտ կոլեջ 5

Վատիկանի գրադարան 113
Վենետիկի Մխիթարյան միաբանության մատենադարան 34—37, 40, 41, 52
Վիեննայի Կայսերական մատենադարան 38, 39, 41
Վիեննայի Մխիթարյան միաբանության մատենադարան 32, 38, 40, 45, 52

Տյուբինգենի Արքունի մատենադարան 36

Ուելզլի կոլեջ 5, 31
Ուիլսոն կոլեջ 5

Փարիզի Ազգային գրադարան 114
Փարիզի Ազգային մատենադարան 39, 58, 60

Օքսֆորդի գրադարան 67

Ֆլորենցիայի Լավրենտյան մատենադարան 32

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Ինստիտուտի կողմից 5
VII դարի մի երկ, նվիրված պատկերների պաշտպանությանը . . 7
Էջմիածնի Ավետարանի սկզբի թերթերի մանրանկարների թվականը 31
VII դարի հայկական մանրանկարչությունը և Էջմիածնի Ավետարանի մանրանկարները 56
Գրիգոր Լուսավորչի դիմանկարները բյուզանդական արվեստում 64
Աղթամար (Պատմական վկայություն) 70
Ծանոթագրություններ 119
Լուսանկարներ
Ցանկեր 125

ՀԱՅԿ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՖՈՒՆԴԱՄԵՆՏԱԼ ԳՐԱԴԱՐԱՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱՅԻ

ՍԻՐԱՐՓԻ ՏԵՐ-ՆԵՐՍԵՍՅԱՆ

СИРАРБИ ТЕР-НЕРСЕСЯН

ՀԱՅ ԱՐՎԵՍՏԸ ՄԻՋՆԱԴԱՐՈՒՄ

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՀ ԳԱ
արվեստի ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Պատասխանատու խմբագիր Լ. Ռ. ԱԶԱՐՅԱՆ
Հրատարակչական խմբագիր Ա. Հ. ՇԱՂԳԱՄՅԱՆ
Նկարչական ձևավորումը Կ. Կ. ՂԱՖԱԴԱՐՅԱՆԻ
Տեխնիկական խմբագիր Մ. Ա. ԿԱՓԼԱՆՅԱՆ
Սրբագրիչ Մ. Վ. ՀԱԿՈԲՅԱՆ

ՎՖ 04158 Հրատ. 4134 Պատվեր 105 Տպաքանակ 2000

Հանձնված է շարվածքի 11/II 1975 թ., ստորագրված է տպագրության 29/IX 1975 թ., տպագր. 13,0 մամուլ, հրատ. 18,0 մամուլ, պայման. 21,84 մամուլ, թուղթ № 1, $84 \times 108^{1}/_{16}$: Գինը՝ 2 ռ. 75 կ.:

ՀՍՍՀ ԳԱ Հրատարակչություն, Երևան—19. Բարեկամության 24

Издательство АН Армянской ССР, Ереван—19, Барекамутян 24.

ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչության Էջմիածնի տպարան

-20477

ԳԱԱ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.
FL0072031

A III
4438