

**ՏՈՀՄԱՊԱՏՈՒՄՆԵՐԻ ՀԵՐՈՍՆԵՐԻ
ՊԱՏԿԵՐԱՔԱՆԴԱԿՆԵՐԸ ԱՂԹԱՄԱՐՈՒՄ**

ՄՏԵՓԱՆ ՄԵԱՑԱԿԱՆՅԱՆ

Աղթամարի տաճարը և հատկապես նրա ճակատները գոտկող պատկերաքանդակներն արտակարգ տեղ ունեն հայ ճարտարապետության և քանդակագործության պատմության մեջ:

Արծրունիների մեծագործություններին են նվիրված գլխավոր գոտու պատկերաքանդակները, որտեղ մի շարք աստվածաշնչային և ավետարանային հանրահայտ կերպարներ կոչված էին խորհրդանշելու Արծրունյաց նախարարական տան նախնիների, կառավարող թագավորական տան անդամների հավատն ու ուժը, փրկության տենչն ու կորույր: Այս շարքում տեղ են գտել աղգային ավանդական, լեգենդար կերպարներ, որոնք հանդիսացել են Արծրունյաց տոհմի ավանդույթների ու զրույցների հերոսները և, դատելով նրանցից մի քանիսի հագուստներից, այդ զրույցները գալիս են դեռևս հելլենիստական ժամանակներից:

Պակաս ուշադրով չէ արեւելյան ճակատի կենտրոնական հատվածի մշակումը, որտեղ եզրամասերում տեղավորված Թադեոս և Բարդուղիմեոս առաքյալների հսկա ֆիգուրների միջև պատկերված են Արծրունյաց նահապետներն ու առաջին եպիսկոպոսները, որոնք, համաձայն տոհմային ավանդությունների, աջակցել են նշված առաքյալներին, առաջին քայլերն արել քրիստոնեությունը Վասպուրականում տարածելու համար: Թերևս այս նույն տոհմային ավանդությունների հունով էլ տաճարի հյուսիսային ճակատի վրա, Աշոտ և Գուրգեն Արծրունիների (Գադիկ առաջին Արծրունի թագավորի եղբայրները) ֆիգուրներից ոչ հեռու տեղ են գտել դեռևս հիթանոսական, հելլենիստական ժամանակներին բնորոշ աշխարհիկ հագուստներով ավանդական երկու հերոսների պատկերաքանդակներ, որոնք հանգիստ և սառնասիրտ կովի են ելել առյուծների (թշնամիների) դեմ՝ մի դեպքում դաշունահարելով, մյուս դեպքում՝ մերկ ձեռքերով պատռելով հզոր զազանի երախը:

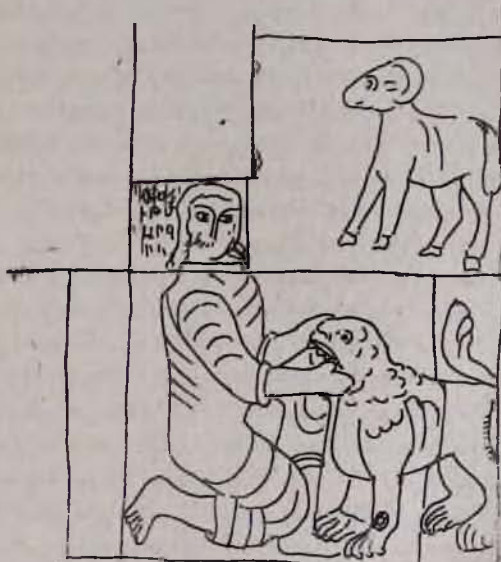
Մասնագիտական որոշ գործերում նրանք նույնացվել են աստվածաշնչային հայտնի կերպարների հետ: Մեկն անվանվել է Սամսոն (նկ. 1), իսկ մյուսը՝ Դավիթ (նկ. 2)¹, Թեև նման նույնացման համար շատ քիչ են հիմքերը: Թվում է միանգամայն իրավացի է Հ. Օրբելին, երբ վճռականապես դեմ է ելնում նման նույնացմանը և առաջ քաշում այդ կերպարների տեղական, ժողովրդական էպոսի, պատմավեպերի և ավանդությունների հետ առնչված լինելու գաղափարը: Նա գրում է. «Սովորաբար, երբ հետազոտողները քրիստոնեական արվեստին պատկանող այս կամ այն հուշարձանի վրա հանդիպում են մի որևէ

1 Ե. Հալալյան, Վասպուրականի նշանավոր վանքերը («Ազգագրական հանդես», XX, 1910, էջ 205), Siraple Der-Nersessian, Armenia and Byzantine Empire, Cambridge, 1945, p. 93, Ս Ի ր փ ի Տ Ե ր - Ն Ե ր ս Ե ր ան, Աղթամար («Հայ արվեստը միջ-նադարում», Երևան, 1973, էջ 70):

կերպարի, որը հնարավոր է լինում մեկնաբանել Աստվածաշնչի տեքստով, ընդունված է այն անվերապահորեն աստվածաշնչային սյուժե համարել, նույնիսկ փորձ չանելով որոնելու նրա մեկ այլ բացատրություն, այն ժողովրդի ավանդույթների, լեգենդների և դարավոր պատկերացումների շրջանակներում. որոնց միջավայրում էլ մշակվել է այդ հուշարձանը²: Զարգացնելով իր միտքը, նա դրում է, որ «վերը նշվածը հատկապես պետք է հաշվի առնել, երբ խոսքը վերաբերում է Աղթամարի տաճարին, կառուցած այնպիսի մի վայրում, որն անբախտելի կերպով կապված էր սերնդե-սերունդ ավանդվող և հազարամյակներ պարող հնագույն առասպելների հետ, որոնք ստեղծվել էին դեռևս այն ժամանակներում, երբ չէր կազմավորվել ոչ միայն հայ, այլև որևէ այլ ժողովուրդ առհասարակ»³:



Նկ. 1



Նկ. 2

2. Օրբելին խյստեղ նկատի ունի տաճարի հյուսիսային ճակատում տեղավորված առյուծամարտերի տեսարանները, որոնցից առաջինը, ինչպես նա է հիշատակում, Ծ. Լալայանը «Սամսոն» է համարել Աղթամարի մի վանականի հաղորդած մեկնաբանության հիման վրա⁴, իսկ երկրորդը՝ «Դավիթ մարգարե»՝ այդ պատկերաբանդակի մոտ շատ ուշ ժամանակներում ավելացված մակագրության պատճառով:

Մասնագիտական գրականության մեջ առ այսօր ընդհանրացած այս «Սամսոն» և «Դավիթ մարգարե» պատկերաբանդակներն առանձնակի հետաքրքրություն են ներկայացնում: Դառնանք դրանց առանձին-առանձին:

2 И. А. Орбели, Избранные труды, М., 1968, с. 103.

3 նույն տեղում, էջ 104:

4 Ծ. Լալայան, Նշվ. աշխ., էջ 205, И. А. Орбели, Նշվ. աշխ., էջ 107:

Տաճարի հյուսիսային ճակատի արևմտյան բազմաճյուղի ելուստի վրա, դեմ առ դեմ պատկերված են մի երիտասարդ, որը հագին ունի նրբագեղ կտուրից կարված խիստ կտրճ թիկնոց, ու ամենի մի առյուծ, որը հենված է ետին թաթերի վրա և կարծես պատրաստվում է թռիչքի։ Ուշագրավ է երիտասարդի ընդհանուր կոմպոզիցիան (նկ. 1)։ Նրա ոտքերը պատկերված են պրոֆիլ, մարմինը քիչ շարժված է դեպի աջ, իսկ դեմքն ավելի է շրջված, այնպես, որ համարյա ուղիղ նայում է դիտողին։ Դեմքը խիստ եղծված է, աչքերից մնացել են միայն բիբերի խոռոչները։ Մինչդեռ 1912 թ., երբ Հ. Օրբելին հետազոտում էր տաճարը, դրանք անհամեմատ ավելի էին պահպանվել և ինչպես նա է գրում⁵, երիտասարդի աչքերի բիբերը խիստ թեքված են եղել ձախ՝ դեպի առյուծը։ Երիտասարդը հենվել է աջ ծնկանը և աջ ձեռքով բռնել առյուծի բաշից։ Ձախ ձեռքում բռնած մեծ դաշույնը նա թափով խրել է առյուծի երախը։ Երկու ֆիգուրներն էլ, շնայած տեսարանի դրամատիկ բնույթին, սուտիկ են, հանգիստ և նույնիսկ առյուծը, որին ծանր հարված է հասցված, միայն բարձրացրել է թաթը և ճանկել երիտասարդի ձախ ձեռքը։

Հետաքրքիր են նրա թաթերը զարդարող վարդյակները առջևի ոտքերի վերին մասերում, մկանների փոխարեն արված պալմետը և կիսապալմետը։ Մկանների նման զարդաձևային պատկերումը, ինչպես նշում է Հ. Օրբելին, իր ակունքներն ունի աքեմենյան և ավելի հին՝ ասորական բարձրաքանդակներում⁶։ Պայքարի այս թեման, երբ մարդը համարձակ կռվի է ելել հզոր գահանի դեմ, լավ հայտնի է հին աշխարհի շատ ժողովուրդների արվեստում։ Հ. Օրբելին նշում է երիտասարդի կեցվածքի մեջ կանոնիկ մի շարք առանձնահատկություններ. ընդ որում, նույն ձևերը նա տեսնում է նաև Աղթամարի որթատունկի գոտու որսորդական տեսարաններում։

Սակայն այս ամենի հետ միասին չի կարելի ընկատել նաև այն էական տարբերությունները, որոնք առկա են «Սամսոնի» և նրա հետ միասին «Դավիթ մարգարեի» ու Աղթամարի այլ, հատկապես գլխավոր գոտու պատկերաքանդակների միջև։ Տարակույս չի մնում, որ քանդակագործն այստեղ միտումնաւոր ձգտել է հեռանալ իրական կյանքի վերարտադրումից, այն սկզբունքներից, որոնք այնքան ցայտուն դրսևորվում են մեզ հետաքրքրող պատկերաքանդակից ոչ հեռու գտնվող որսի տեսարանում։

Այս պարագայում հնարավոր է ենթադրել, որ մեզ հետաքրքրող ավանդական հերոսներին պատկերող կերպարներն ըստ էության փոխ են առնված ինչ-որ հնադույն քանդակներից, գուցե և, այդ բնավ չպետք է բացառված համարել, տոհմային հնավանդ կնիքների վրա պատկերված մանրակերտ քանդակներից։ Հնավանդ ձևերի վերարտադրությունն Աղթամարում հանդիպում է նաև այլուր։ Այդպիսին են, անշուշտ, Գագիկ Արծրունու շքեղազարդ թագը՝ Արշակունյաց թագերին բնորոշ թռչնաթևերով, կամ այն տոհմանշաններն ու զինանշանները, որոնք առանձնակի շեշտում էին կերպարների՝ Արծրունյաց նախարարական տանը պատկանելի։

Անդրադառնալով «Սամսոնին», Հ. Օրբելին գրում է, որ «այն հնարավոր է մեկնաբանել որպես Սամսոնի և առյուծի տեսարան այն դեպքում միայն, եթե չտեսնել, ավելի ճիշտ չցանկանալ տեսնել առյուծի երախը խրված դաշույնը,

⁵ Н. А. Орбели, *нշվ. աշխ.*, էջ 106:

⁶ նույն տեղում:

որպեսզի հնարավոր լինի որևէ կերպ մեջ քաշել Աստվածաշնչի տեքստը, և սրբադան իմաստ տալ ըստ էության աշխարհիկ, որսորդական սյուժե ունեցող այս պատկերաքանդակին»⁷։ Հ. Օրբելին Աստվածաշնչի տեքստը մանրամասն համեմատելով պատկերաքանդակի հետ, համոզիչ ցույց է տալիս, որ այն ոչ մի կերպ չի կարող Սամսոնը լինել։ Եվ իսկապես, Աստվածաշնչում Սամսոնն առյուծին հանդիպում է պատանի հասակում, երբ նա հիացած իր անսպասելի ուժով, շարունակում էր անում։ Դրանցից մեկն էլ առյուծին պատառոտելն էր։ Մինչդեռ Աղթամարում պատկերված երիտասարդը հագին ունի հոմեական կարճ, դարձարված տունիկա։ Նա սառնասիրտ ու հանգիստ առյուծի երախն է խրում մի մեծ դաշույն, կոմպոզիցիոն մի լուծում, որն, իրոք, շատ հեռու է բիբլիական Սամսոնի կերպարից։

Պակաս հետաքրքրություն չի ներկայացնում հյուսիսային ճակատի արեւելյան կողմում գտնվող «Դավիթ մարգարե» պատկերաքանդակը (նկ. 2)։ Դժվար չէ նկատել, որ այստեղ կրկնված է արեւմտյան կողմի բարձրաքանդակի մոտ գտնվող կոմպոզիցիան (նկ. 1), և պատկերագրական տեսակետից ոչ մի էական տարբերություն չկա երկու երիտասարդների կեցվածքի միջև, բացառությամբ այն բանի, որ ձախակողմյան ֆիգուրը դաշույնով է հարվածում առյուծին, իսկ այստեղ երիտասարդը ձեռքերով է պատռում առյուծի երախը։ Սակայն որոշ տարբերություններ կան նրանց հագուստի ձևերի միջև։ Նուրբ կտրից կարված արտահագուստն այստեղ կպած է մարմնին, թևերը քիչ իջնում են արմուկներից ցած, իսկ անդրավարտիքը չի հասնում սրունքներին։ Հագուստի այս ձևը որոշակի կերպով հիշեցնում է տաճարի արեւմտյան խաչաթևի հյուսիսային ճակատում պատկերված Դանիելի և երեք մանկանց հագուստների ձևերը, որոնք իրենց հերթին զգալի ընդհանրություններ ունեն պարթևական քանդակներում ընդհանրացած ձևերի հետ։ Ամանդական ձևերով են մշակված նաև մազերը. նրանք խոպոպների ձևով իջնում են ցած և ծավլում ուսերի վրա։ Որոշ չափով այստեղ այլ է առյուծի դիրքը. նա հանգիստ կանգնած է չորս թաթերի վրա, և եթե ձախակողմյան կոմպոզիցիայում նկատելի էին առյուծի դիմադրության ինչ-որ նշաններ (նա ճանկել էր երիտասարդի հարվածող ձեռքը), ապա այստեղ այդ էլ չկա։ Հերալդիկ հանդիսավոր կոմպոզիցիաներին բնորոշ այս կեցվածքն իր դրսևորումն է գտել այստեղ, և այդ նույն աղբյուրից են գալիս թե՛ թաթերի վրա արված վարդյակները, թե՛ պոչն ավարտող պալմետը։

Երիտասարդի գլխի ձախ կողմում, խիստ անպատեհ մի տեղում, ուշ դարերին բնորոշ տառաձևերով գրված է «ԴԱՒԻԹՄԱՐԳԱՐԷ» (Դավիթ մարգարե)։ Այս արձանագրությունը լավ երևում է մեծադիր լուսանկարների վրա և լիովին հաստատվում է Հ. Օրբելու կոահումը՝ այն ուշ ժամանակների գործ լինելու մասին⁸։ Արձանագրության տառաձևերը հար և նման են արևելյան կողմի պատկերաքանդակի մոտ փորագրված «ԷՁԷԿԻԱԹԱԳԱՐ» մականգրության տառաձևերին։ Դրանք երկուսն էլ կրկնում են արևելյան ճակատի ցածրամասի XVIII դ. թվագրվող արձանագրության տառաձևերը⁹։ Տարակույս չի մնում, որ

⁷ Նույն տեղում, էջ 107։

⁸ Նույն տեղում, էջ 108։

⁹ Ս. Տեղ-ն երսեսյան, նշվ. աշխ., նկ. 45, 32։

մեզ հետաքրքրող պատկերաքանդակների մակագրություններն էլ արված են նույն՝ XVIII դ.-

2. Օրբելին, վերլուծելով քանդակի պատկերագրությունը, իրավացիորեն նշում է, որ այստեղ պատկերված կոմպոզիցիան անհամեմատ ավելի մոտ է աստվածաշնչային Սամսոնին, քան «Դավիթ մարգարեին»։ Եվ իսկապես, ըստ Աստվածաշնչի, Սամսոնը ոչ թե դաշույնով է սպանում առյուծին, այլ մերկ ձեռքերով պատահաբար է նրան, մինչդեռ Դավիթը, ըստ Աստվածաշնչի, ոչ թե առյուծի երախն է պատռում, այլ բռնկելով բաշից՝ սատկացնում է։ 2. Օրբելու կարծիքով «Դավիթ մարգարեն» պետք է տեղավորված լիներ ոչ թե հյուսիսային, այլ հարավային ճակատի վրա, այնտեղ, որտեղ ծավալված է նույն տեսարանն ըստ Աստվածաշնչի նախորդել է Դավիթի և Գողիաթի կռիվն և, ըստ լուծյան, պատասխան է Սավուղ թագավորի այն տարակուսանքներին, թե կարո՞ղ էր արդյոք Դավիթը մենամարտել Գողիաթի հետ։ 2. Օրբելին եզրակացնում է, որ այս պատկերաքանդակն ամենասերտ կերպով առնչվում է տեղական, աղգային ավանդությունների, ժողովրդական էպոսի հերոսներին և հատկապես պատանի Մհերի հետ, որը նույնպես անզեն է մենամարտում առյուծի հետ և ձեռքերով ճեղքում նրա երախը։ Սակայն, գրում է 2. Օրբելին, «կարո՞ղ էր արդյոք կրոնավորների գաղափարախոսությունը հանդուրժել տաճարի պատին աղգային հերոսի մի պատկերաքանդակ, որի կերպարի մեջ դեռևս այն ժամանակ ժողովուրդը պետք է տեսներ հերոսին բնորոշ հեթանոսական կիսասաստվածի, երբեմնի աստվածի՝ Մհերի, այսինքն Միհրի կամ Միտրայի բնորոշ գծերը։ Եվ ահա վարպետի կողմից պատկերված այդ հեթանոսական կերպարը ծածկվում է, մարվում, սրբագործվում օտար, սակայն քրիստոնեական եկեղեցու կողմից օրինականացված, երախական ժողովրդի հերոսի անունով՝ աստվածաշնչային Դավթով»¹⁰։ 2. Օրբելին նշում է նաև, որ Աղթամարում այս դեպքը միակը չէ և հիշատակում է տաճարի արևելյան ճակատի կենտրոնում, մեղալիտնի մեջ պատկերված աշխարհիկ մարդուն Ս.դամի հետ նույնացնելու հանգամանքը, մի բան, որը նրա կարծիքով դարձյալ գաղափարական պայքարի դրսևորման արգասիք է¹²։

Դժվար չէ տեսնել 2. Օրբելու դրույթների հիմնավորված լինելը, իրը նույն տրամաբանական եզրահանգումների հիման վրա դնել է նետում պատկերաքանդակներն աստվածաշնչային կերպարների հետ կապելու բոլոր փորձերը և արմատապես ժխտում նրանց «Սամսոն» և «Դավիթ մարգարե» լինելու հնարավորությունը։

Ընդունելով 2. Օրբելու այս դրույթները, բոլոր հարցերում չէ, որ կարող ենք համաձայնվել նրա հետ։ Մեր առարկություններն ամենից առաջ վերաբերում են խնդրի երկրորդ մասին, այսինքն այն հարցին, թե ովքեր են այստեղ պատկերված։ 2. Օրբելու դարգացրած տեսությունից կարելի է եզրակացնել, որ Աղթամարի կառուցման ժամանակ, երբ քանդակվում էին նրա պատերի բազմաթիվ սյուժեները, Վասպուրականի եկեղեցին ոչ մի մասնակցություն չի ունեցել նրա պատկերաքանդակների մշակման և տեղադրման գործում, ամեն ինչ որոշել են աշխարհիկ վարպետները, իսկ կրոնավորները միայն

¹⁰ И. А. Орбелин, *нзվ. աշխ.*, էջ 109.

¹¹ Նույն տեղում, էջ 110.

¹² Նույն տեղում, էջ 111.

հետագայում մակադրություններ ավելացնելով փորձել են «մարել» հեթանոսական հավատալիքների արձագանքները, սրբազործել այս կամ այն, իրենց բնույթով «հեթանոսական» քանդակները: Այս դրույթի հետ, անշուշտ, դժվար է համաձայնել, թեև տարակույս չի կարող լինել աշխարհիկ մտածողության և կրոնական գաղափարախոսության միջև եղած հակամարտության մասին նույն՝ X դ. առհասարակ, Աղթամարի վերաբերյալ ունենք Թովմա Արծրունու որոշակի հիշատակությունը հենց այս, մեզ հետաքրքրող հարցի մասին: Բանն այն է, որ Մանուելի հետ միասին, ինչպես նշում է Թովմա Արծրունին, աշխատել է մի ինչ-որ, անշուշտ բարձրաստիճան, գիտուն կրոնավոր, որը և առաջադրել էր պատկերապրական համակարգի հիմնական թեմաները¹³:

Հայտնի է, որ դեռևս վաղ միջնադարում հայկական եկեղեցու սահմանած օրենքների համաձայն նահանգական եպիսկոպոսները խիստ վերահսկողություն էին սահմանել պաշտամունքային շինարարության վրա և, ըստ այդ օրենքների, նրանք իրավունք ունեին քանդելու ամեն մի կառուցվածք, եթե նրա ձևերը չէին համապատասխանում եկեղեցու հաստատած սկզբունքներին¹⁴: Ճիշտ է, այդ օրենքը վերաբերում է պաշտամունքային կառույցներին, սակայն ոչ մի կասկած չի կարող լինել, որ այն ոչ պակաս խստությամբ պետք է պահպանվեր որմնակարչության և քանդակի բնագավառներում՝ գաղափարախոսության տեսակետից շատ ավելի ազդեցիկ այս ասպարեզներում:

Սակայն պետք է հաշվի առնել նաև, որ ժամանակներն արմատապես փոխվել էին և աշխարհիկ մտածողությունը ներթափանցել էր կյանքի շատ ոլորտները: Այդ ամենի փայլուն դրսևորումն է նույն ինքը՝ Աղթամարը, նրա ամբողջ պատկերազրական համակարգը: Այն, ինչպես արդեն նշվեց, ամբողջությամբ կոչված էր փառաբանելու և մեծարելու Արծրունյաց տոհմն ընդհանրապես, նախարարների և իշխանների մեծագործություններն ինչպես հնում, այնպես էլ նոր ժամանակներում, ազատագրական պայքարի շրջանում: Այդ նպատակին էր ուղղված տաճարի գլխավոր գոտու պատկերազրույթյունը ամբողջապես, որտեղ ամեն մի պատկերաքանդակ ունի իր որոշակի նպատակն ու գաղափարական միտումը: Ճիշտ է, համակարգում չեն մոռացվել Արծրունյաց տոհմի վասալ իշխանները և, վերջապես, Վասպուրականի ժողովուրդն ընդհանրապես, սակայն նրանց հատկացված են առանձին, ավելի նեղ և վեր դասավորված գոտիներ, որոնք ի դեպ, թեև ավելի սահմանափակ չափերի են, սակայն ոչ պակաս հետաքրքիր են և ուշագրավ¹⁵:

Դառնալով գլխավոր գոտուն, անհրաժեշտ է նշել, որ բոլոր հանգույցներն այստեղ լուծված են երկու հիմնական թեզի հիման վրա: Առաջին՝ ցույց տալ Արծրունիների մեծ հավատն ու փրկության տենչը, և երկրորդ՝ նրանց մեծագործությունների ամբողջ վեհությունը: Պատկերազրական առումով այս ամենն ընթանում էր մի կողմից Արծրունյաց նախարարական տան անդամների ռդի-

13 Թովմա Արծրունի և Անանուն, Պատմություն Արծրունյաց տան, Երևան, 1978, էջ 300:

14 Ստ. Մնացականյան, Միջնադարյան Հայաստանի շինարարական գործի էազմակերպման մի քանի հարցերը և քարգործ վարպետների նշանագրերը («Պատմա-բանասիրական հանդես», 1958, № 3, էջ 84):

15 Ստ. Մնացականյան, Աղթամարի բարձրաքանդակների պատկերազրական համակարգը («Սովետական գրականություն», 1975, № 1): Նույնի՝ Պահպանիչ Խորհրդանշաններ հայ քանդակագործության մեջ («Պատմա-բանասիրական հանդես», 1970, № 3):

Թը, չէր կարող մոռանալ նաև հայրենի երկրի, Արծրունյաց նախարարական տան պատմավեպերն ու ավանդությունները, չվերցնել այնտեղից ավանդույթներով սրբագործված գունագեղ, ամենքին լավ ծանոթ կերպարներ, որոնք իրենց հուզականության ուժով բնավ ետ չէին մնում աստվածաշնչային կերպարներից: Թերևս այս ճանապարհով է, որ պատկերաքանդակներում տեղ են գտել անտիկ շրջանի, դեռևս հեթանոսական հավատալիքներով և առասպելներով շղարշված հերոսների կերպարները, հերոսներ, որոնց անմոռաց օրինակները հիշատակում է Մովսես Խորենացին¹⁸ Ավելին. ֆեոդալականացվում են ժողովրդական էպոսի՝ «Սասունցի Դավթի» առանձին դրվագներ և որոշ պատմաներում էական դեր են խաղում Արծրունյաց իշխանները: Այս պայմաններում առանձնակի նշանակություն է ստանում առյուծամարտի տեսարանը: Առյուծի՝ որսյա հզոր թշնամու դեմ մղված պայքարի սիմվոլիկան ևս գալիս է դարերի խորքից, հին արևելյան արվեստի հնագույն շերտերից և Գիլգամեշի, Հերակլի միջոցով հասնում է միջնադարի Ցուլը, առյուծը և վարազն այն հզոր ախոյաններն էին, որոնց դեմ պատկերաքանդակներում անվախ և անձնազոհ կռվի էին ելնում թագավորներն ու իշխանները: Վաղ միջնադարյան հայկական արվեստում արդեն IV դ. հայտնի է Աղցի կոմպոզիցիան, որտեղ վարազի դեմ մարտի ելած դիցաբանական հերոսը պետք է խորհրդանշեր հայ հեթանոս արքաների մեծագործությունները: Նույն շրջանից հայտնի են Պտղնիի և Զըվարթնոցի պատկերաքանդակները: Մեզ համար որոշակի նշանակություն է ստանում Պտղնիի քանդակը: Հայտնի է, որ դեռևս IV դ. հայր և որդի Պարգև և Մանուել Ամատունիները զոհվել էին պարսիկների դեմ մղված պայքարում: Եվ ահա շուրջ երեք դար հետո՝ VII դ. առաջին տարիներին, Ամատունյաց տիրույթներում, Պտղնի ավանում կառուցված տաճարի վրա, առաքյալների դիմաքանդակների կողքին պատկերված են այդ ավանդական հերոսները: Եթե Մանուել Ամատունին նստած է քառատրոփ արշավող ձիու վրա և նետահարում է վազող առյուծին, ապա նրա հայրը՝ Պարգև Ամատունին, առյուծի դեմ է ելել հետիոտն, կարճ նիզակով զինված:

Դժվար չէ տեսնել, որ առյուծամարտն այստեղ այլաբանական պատկեր է միայն, կոչված ցուցադրելու Ամատունի իշխանների ուժն ու կորույթը¹⁹:

Անցնում են դարեր և փառապանծ նախնիների նկատմամբ նույն մոտեցումը տեսնում ենք արդեն Աղթամարում: Ուշագրավ է, որ եթե ընդամենը երկու դար առաջ զոհված Արծրունի իշխաններին Մանուելը պատկերել է հարև

կերաքանդակ կա միայն, որոնց մոտ, դեռևս շինարարության ընթացքում, հատուկ քարեր են թողնվել՝ մակագրություններ տեղավորելու նպատակով: Դրանք արևելյան ճակատի եզրամասերում դտնվող երկու մեծ ֆիգուրներն են, որոնք իրենց չափերով հավասարը չունեն Խաչքա՝ ճակատում: Բնականաբար, հարց է առաջանում, թե ովքեր են այստեղ պատկերվել, եթե դատելու լինենք եղած մակագրություններից, ապա ձախակողմյան ֆիգուրը Հովհաննես Մկրտչին է, իսկ աջակողմյանը՝ Նղիա մարգարեն: Սակայն դժվար չէ նկատել, որ նրանք բնավ էլ այն կերպարները չլին, որոնց անհրաժեշտ լիներ նման ձևով շնչտել: Մեզ թվում է, որ այստեղ ի սկզբանե պատկերվել են Վասպուրականում քրիստոնեության տարածման մասին եղած լեգենդների հետ այնքան սերտորեն առնչվող Թադեոս և Բարդուղիմեոս առաքյալները: Միայն այդ դեպքում է հասկանալի դառնում նրանց տեղն ու նշանակությունը տաճարի արևելյան ճակատում:

18 Մովսես Խորենացի, Պատմություն հայոց, Երևան, 1968, էջ 183, 197, 213:

19 Գարեգին Հովսեփյան, Նյութեր և ուսումնասիրություններ հայ արվեստի և մշակույթի պատմության, պրակ Գ, Նյու Յորք, 1944, էջ 27, Ստ. Մնացականյան, Պտղնիի տաճարը (Պատմա-բանասիրական հանդես, 1961, № 4, էջ 219):

նման իրեն ժամանակակից իշխաններին, ապա դարերի խորքից եկող ավանդապատումների հերոսները ներկայացված են անտիկ շրջանին բնորոշ հագուստներով, և պայքարի տեսարանը ստացել է հերալդիկ բնույթ: Որ նման մոտեներով, և պայքարի տեսարանը ստացել է հերալդիկ բնույթ: Որ նման մոտենցումը եզակի չէ, վկայում է տաճարի քիվերի երկայնքով ձգվող «իշխանական գոտում» տեղավորված և մի պատկերաքանդակ: Հյուսիսային ճակատի վրա, կենտրոնական ճակտոնապատի աջակողմյան անկյան քիվի տակ պատկերված է մարդու և ցուլի մենամարտի տեսարանը: Առավել ուշագրավն այստեղ մարդու հագուստն է՝ անտիկ շրջանին բնորոշ, ուսի տակից անցնող և կրծքի վրա ձարմանդով ամրացված մի թիկնոց, որը ծածանվում է նրա մեջքի հետևում: Մարդը համարձակ բռնել է ցուլի եղջյուրներից, ուրեղ վիզը և սլատրաստվում է գետնի նրան: Անկասկած, այս տեսարանը ևս արձագանք է դարերի խորքից, անտիկ շրջանից եկող առասպելների կամ պատմավեպի և ոչ այլ ինչ է, քան սիմվոլիկ մի պատկեր՝ հերոս նախնիներից մեկի փառապանծ գործերի: Ի դեպ նշենք, որ նման պայքարը գովերգող պատմությունները քիչ թիվ չէին կազմում նախարարական և իշխանական զրույցներում: Հիշենք Սրմբատ Բազրատունու հայտնի մենամարտը ցուլի հետ բլուզանդական կրկեսում, որն այնքան պատկերավոր նկարագրում է Սեբեոսը²⁰:

Դառնալով գլխավոր գոտու մեզ հետաքրքրող առյուծամարտերին, կարող ենք ասել, որ Աղթամարում գործ ունենք նախարարական ավանդավեպերի, տոհմային զրույցների հերոսների գեղարվեստական պատկերման հետ: Այն հանգամանքը, որ այդ հերոսների կողքին ևս պատկերված են Արծրունի իշխանների քանդակներին սովորաբար ուղեկցող տոհմանշտաններ և զինանշաններ, տարակույս չի թողնում նրանց՝ Արծրունյաց տոհմին պատկանելու մասին: Այսպիսով ժխտվում է նրանց աստվածաշնչային կերպարներ կամ «Սասունցի Դավիթ» էպոսի հերոսներ համարվելու որևէ հնարավորություն և ակնհայտ է դառնում, որ առեղծվածային թվացող այս պատկերաքանդակները լիովին տեղավորվում են Աղթամարի պատկերագրական համակարգի ընդհանուր ուղղության մեջ:

РЕЛЬЕФЫ ГЕРОЕВ РОДОВЫХ СКАЗАНИЙ В АХТАМАРЕ СТЕПАН МНАЦАКАНЯН

Резюме

Рельефы на северном фасаде храма Ахтамар, изображающие двух юношей в античном одеянии в единоборстве со львами, в специальной литературе обычно трактовались как изображения библейских персонажей (С. Тер-Нерсисян), или же как изображения героев эпоса «Давид Сасунский» (И. А. Орбели).

Анализ рельефов и наличие рядом с ними геральдических знаков рода Арцруни показывает, что здесь, скорее всего, представлены далекие предки Арцрунидов, строителей храма, героические дела которых отразились в родовых сказаниях. Именно это и обусловило появление этих рельефов среди других изображений главного пояса Ахтамара, т. е. именно там, где нашли отражение предания о деяниях рода Арцруни.

²⁰ «Սեբեոսի եպիսկոպոսի Պատմութիւն», Երևան, 1939, էջ 57: