

ՌԵՏՈՒՆԻՔԻ Ս. ՀԱԿՈՐԻ ՎԱՆՔԻ ՈՐՄՆԱՆԿԱՐՆԵՐԸ

ՀՐԱՎԱՐԴ ՀԱԿՈՐՅԱՆ

Վասպուրականի միջնադարյան մշակույթի առավել քիչ ուսումնասիրված շրջաններից է XI—XII դարերի շուրջ երկու հարյուր հիսուն տարի ընդգրկող ժամանակահատվածը, որը մեզ հայտնի է քաղաքական անցուղարձների տեսանկյունով՝ սելջուկ և մոնղոլ նվաճողների դեմ ժողովրդի մղած համառ ու դժվարին պայքարով: Այդ պայքարի արտահայտություններից մեկն էլ եղել է նյութական ու հոգևոր արժեքների ստեղծումը: Եթե բացառությույն համարենք Աղթամարի ս. Խաչ եկեղեցին (918—921)¹, ապա կարելի է ասել, որ Վասպուրականի ճարտարապետության բազմաթիվ հուշարձաններից ուրիշ որեւէ մեկի գեղարվեստական հարդարանքը հանդամանալից քննության առարկա չի դարձել: Այդ բացի լրացումը հույժ կարևոր է այսօր: Ի մի բերելով բանասիրության մեջ ցրված նյութերը և, հատկապես, օգտվելով օտարազգի մասնագետների վերջին տարիներին կատարած գրառումներից ու նկարահանումներից, փորձում ենք ներկայացնել Վասպուրականի եկեղեցիներից մեկում կիսավեր վիճակով պահպանված XI դ. որմնակարները:

Աղթամարի ս. Խաչ եկեղեցուց հետո հնության առումով Վասպուրականի որմնակարչության մյուս ուշագրավ նմուշները գտնվում են Ռշտունիք գավառի Ընձակ գյուղից հյուսիս արևմուտք՝ Կապուտկող լեռան բարձրագույն լանջին կառուցված ս. Հակոբի վանքում: Վանքի հիմնադրման մասին տարբեր ավանդություններ կան: Այս առումով որպես հավաստի և կարևոր սկզբնաղբյուր ընդունվում է 1445 թ. գրիչ և մանրակարիչ Թումա Մինասենցի² ընդօրինակած Մաշտոցի հիշատակարանը (ձեռագիրը պահպանվել է ս. Հակոբի շինքում), որ կոչվում է Վատմութիւն ս. Հակոբայ վանուց: Ընդհանուր է, որ այդ պատմության առաջին մասը, ինչպես նշում է Հ. Ոսկյանը, եզրույթաբան է և մեծ արժեք չընձայն, սակայն մնացածը որոշ արժեք ունի և ստուգապատում է³: Ըստ այդ պատմության, վանքի հիմնական կառուցումը կատարվել է XI դարում. «...զի զկնի մեր եղողքն գիտացին, յորոց ոռանց շինեցաւ և յորում ժամանակի սուրբ ուխտս այս և հանգիստուր իրօնաստանս որ կոչի սուրբ Յակոբ որ ի վաղուց ժամանակաց ամայի էր լեալ՝ և անբնակ ի մարդկանէ: Արդ՝ որպէս լուաք ի պատմութեանց առաջին սկիզբն շինութեան նորա եղև յառաջին Թագաւորացն ի Սենեքերիմայ եւ յորդոց նորա, ի ժամանակին յորում գնաց քոյրն...»⁴: Անկախ այն բանից՝ վանքի վերաշինողը Սենեքերիմն է թե նրա որդին, անկասկած է, որ նա մեկն էր Արծրունյաց Թագավորական տոհմի ներկայացուցիչներից, որ Շինէ զփառաւոր՝ եկեղեցիքս զսուրբ Աստուածածինն եւ զսուրբ Յակոբն եւ զսուրբ Յովհաննէս եւ զսուրբ Մանկունքն եւ ժողովեալ բազում կրօնաւորս առնէ զսա վանս միարնակեցուց բազմաց, մինչ զի ասի

¹ Աղթամարի եկեղեցին դեռևս XIX դ. վերջերից գրավել է մասնագետների ուշադրությունը, բայց նրա մասին ամբողջական ուսումնասիրությունները հրապարակ իշան վերջին մեկերից: Խաչնախագիտներու. M. Ipsiroglu, Die Kirche von Aghtamar Bauplastik im Isten, Berlin und Mainz, 1963; S. Der-Nersessian, Aghtamar: Church of the Holy Cross, Cambridge, 1965; И. А. Орбели, Памятники армянского зодчества на острове Ахтамар («Избранные труды», т. I, М.—Л., 1968); Ե. Խ. Մնացականյան, Աղթամար, Երևան, 1983:

² Թումա Մինասենցի մասին տե՛ս Հ. Հակոբյան, Վասպուրականի մանրակարչությունը, հ. Ա, Երևան, 1976, էջ 103—108:

³ Հ. Ոսկյան, Վասպուրական-Վանի վանքերը, հ. Ա, Վիեննա, 1940, էջ 165:

⁴ Նույն տեղում:

⁵ Այդ ոչ մեծ վանքն ու մատուռները ռազմապետ կոչվելու համար, հավանաբար, նշանակություն են ունեցել նաև դրանց հարուստ ու ինքնատիպ որմնակարները:

աւանդութեամբ՝ թէ քան զերեք հարիւրն աւելի արեղայ եղեալ է ի վանքս⁶, Այնուհետեւ վանքը ձեռք է բերել գյուղեր, արտոտավայրեր և զանազան այլ ունեցվածք, դրանից հետո շերկար տանն փարթամ վիճակի մէջ կը մնայ...» Սակայն վանքի աշխույժ կյանքին հաջորդում է անկման մի շրջան և միայն XV դ. սկզբներին Ստեփանոս Փրկ վարդապետը, գործակից ունենալով Մկրտիչ, Կիրակոս, Հովհաննես, Սիմեոն և Գրիգոր կրօնավորներին, վերանորոգում է ողջ համալիրը, այդ թվում և «...նորոգեն կղմնտրաշէն և կրամած զսուրբ Յակոբայ գումրէթս⁷, Թումա Սինասենցը հիշատակում է նաև եկեղեցին նորոգող ճարտարապետների անունները. «ճարտարապետ ևւ շինող էին կրօնաւորքն Գրիգորն ևւ Յոհաննէս ևւ Յովհաննէսն, որք մաքրական վարուք զկնի ամաց ինչ անցիցը փոխեցան յաշխարհէս...»⁸:

Վանքի այդ ծաղկուն շրջանից մեզ հայտնի են մի շարք ուրիշ ձեռագրեր ևս՝ Նկատի ունենք 1419 թ. վանահայր Սիմեոնի պատվերով ընդգործնակված երկու ժողովածուներ⁹, 1446 և 1448 թթ. ընդգործնակվում և ու Հակոբին է ընծայվում երկու ավետարան¹⁰,

Այժմ երկու խոսք ճարտարապետական համալիրի մասին։ Ս. Հակոբ վանքը բաղկացած է մի տաճարից և երեք մատուռից՝ Համալիրը շրջափակող ոչ բարձր պարիսպների ներսում կան նաև մի քանի սենյակներ և գոմեր։ Եկեղեցին կառուցված է անտաշ քարով, հիմքը խաշածն է, կամարները՝ առանց սյուների¹¹, Ունի չորս խորան՝ երկուսն արեւելյան, երկուսն արեւմտյան կողմերում։ Կողակը շինված է սրբատաշ քարով, կամարակապը կիսաբոլոր է։ Աղյուսաշեն գմբեթի վրա բացված են ութ փոքրիկ պատուհաններ. աղյուսից են նաև թմբուկն ու կենտրոնական չորս կամարները։ Տաճարի երկարութիւնը տասը մետր է, լայնութիւնը՝ վեց, իսկ բարձրութիւնը՝ յոթ։ Երեք մատուռները կրում են ս. Առողվածածին, Երեք մանկունք և ս. Հովհաննէս անունները։

Այս վանքին համառոտակի անդրադարձել են Ն. Սարգսյանը¹², Մ. Միրախորյանը¹³, Հ. Տաշյանը¹⁴, Խ. Լինչը¹⁵, Ե. Լալայանը¹⁶, Հ. Ոսկյանը¹⁷, Զարմանալիորեն նրանցից ոչ մեկը չի ակնարկել վանքում գոյութիւն ունեցող որմնակարների մասին¹⁸, Հայ արվեստի պատմության համար հայտնութիւն եղավ Ֆրանսիացի մասնագետ Մ. Թիբրիի «Վասպուրականի հայկական հուշարձանները ակնարկաշարը, որի մի հատվածը նվիրված է Կապուտկող լեռան լանջին գտնվող ս. Հակոբ վանքի որմնակարներին¹⁹, 1968 թ. Մ. Թիբրիի վանքը տեսել է հետևյալ վի-

6 Հ. Ոսկյան, նշվ. աշխ., էջ 167:

7 1427 թ. վանքի առաջնորդ է դառնում գործույա ու հեռատես Սիմեոն քահանան (Քրիստոսյան, 1903, թ. 2148):

8 Հ. Ոսկյան, նշվ. աշխ., էջ 171—172:

9 Մ. Մաշտոցի անվան մատենադարան (այսուհետև՝ Մատենադարան), ձեռ. 2142 և 3201:

10 Շիրանյան, հ. Ժ, էջ 14, Ե. Լալայան, Յուրակ հայերեն ձեռագրաց Վասպուրականի, Քիֆլիս, 1915, էջ 400:

11 Ե. Լալայանը («Ազգագրական հանդես», № 21, Քիֆլիս, 1911, էջ 52) և Հ. Ոսկյանը («Վասպուրական-Վանի վանքերը», էջ 163) այդ կամարները անվանում են ոռոմանական:

12 Ն. Սարգսյան, Տեղագրութիւնք ի Փոքր և ի Մեծ Հայս, Վենետիկ, 1864, էջ 251—252:

13 Մ. Միրախորյան, Նկարագրական ուղեւորութիւնք ի Հայարնակ գաւառս արեւելեան Տաճկաստանի, հ. Ա, Կ. Պոլիս, 1884, էջ 107:

14 Հ. Տաշյան, Մայր ցուցակ հայերեն ձեռագրաց, հ. Ա, Վիեննա, 1891, էջ 573:

15 H. F. B. Lynch, Armenia. Travels and studies, London, 1901, p. 137.

16 Ե. Լալայան, Վասպուրական. նշանավոր վանքեր («Ազգագրական հանդես», № 21, էջ 49—53):

17 Հ. Ոսկյան, նշվ. աշխ., էջ 162—178:

18 Համալնարք եկեղեցին տեղագրող հեղինակներին չեն հետաքրքրել դրանք. պետք է ենթադրել, որ նախորդ դարի վերջերին որմնակարներն անհամեմատ լավ վիճակում են եղել։ Ուստի և այդ շրջանում արված նկարագրութիւնն այսօր շափազանց մեծ արժեք կունենար որմնակարները հետազոտողի համար:

19 J. M. Thierry, Couvent de Saint-Jacques de Kapùtkoz (Revue des Etudes Armeniennes, t. v., Paris, 1968, p. 65—79).

ճակում. պահպանվել են մայր եկեղեցու միայն հիմնապատերը՝ որմնանկարների որոշ մնացորդներով, իսկ թմրուկը, դմբեթը, ինչպես նաև վերահիշյալ երեք մատուռները՝ քանդված: Եկեղեցու բոլոր պատերը նախապես նկարազարդված են եղել, բայց, ինչպես գրում է Մ. Թիերին, որմնանկարների մի մասը տուժել է անձրևներից ու քամուց: Հետևաբար, դժվար է հենվել նկարների ներկա վիճակի վրա և պատկերացնել եկեղեցու ներքին զարդահարդարման ընդհանուր ծրագրերը, առավել էա՝ պարզել նկարազարդման հիմնական սկզբնաղբյուր-նախատիպերը: Այստեղ ես, ինչպես Աղթամարում, ավետարանական թեմաների համակարգը սկսվում է հարավային արսիդի վերին զոտուց: Առաջինը «Ավետման» տեսարանն է (նկ. 1), որից հետևածներ են պահպանվել: Գարբիել հրեշտակը ձախից մոտենում է զարդարուն զահաթոսին նստած Մարիամին: Կերպարներն ընդհանուր դիրքով հիշեցնում են Աղթամարի համանուն որմնանկարը: Ընդ որում, երկու դեպքում էլ «Ավետումը» պատկերված է հարավային պատին, միայն թե Աղթամարում Մարիամը «օրոտտի» դիրքով է, ձեռքերը վեր պարզած: Ս. Հակոբի եկեղեցում, որքան երևում է պահպանված հատվածներից, կույսը թել է մանում: Խմբագրական մի տարբերակ, որը մշակվից ու լայն տարածում գտավ հատկապես XI դարում²⁰:



Նկ. 1

«Ավետման» տեսարանից աչ «Մարիամի ու Եղիսաբեթի հանդիպման» թեման է (նկ. 2), Մարիամը ձեռքը զցել է Եղիսաբեթի ուսին, իսկ աչով օրհնում է: Նրանց դեմքերը, ինչպես Աղթամարի որմնանկարներում է, դիտողի կողմն են դարձած: Սա ես պատկերազրույթյան մեջ ծանոթ հորինվածք է, որը վաղջրիստոնեական ժամանակներից սկսած նկատելի փոփոխության չի ենթարկվել: Նույն կերպ է՝ նաև Աղթամարում: Սրանից աչ մի փոքրիկ ֆիգուրա է պատկերված՝ դեմքը և ձեռքերը վեր պարզած: Մ. Թիերին ենթադրում է, որ դա կարող է լինել կույսերից մեկի ծառայողը կամ որևէ այլ տեսարանից պահպանված մի հատված: Եթե Աղթամարի և Ս. Հակոբի որմնանկարների թեմատիկ հաջորդականությունը նույնական համարենք, ապա այստեղ պետք է, որ «Մենունը» լինի Այդ դեպքում պահպանված փոքրիկ ֆիգուրը կարող է լինել Հիսուս մանկան աստղը ցույց տվող ու ձեռնդր փառաբանող կերպարը: Մենդյան շարի այդպիսի կարգը համապատասխանում է X—XIII դդ. եկեղեցիների պատկերազարդման սկզբունքներին: Սակայն հաջորդ պատկերների ընտրության մեջ Ս. Հակոբի եկեղեցու որմ-

²⁰ Այդ տարբերակի առավել բնորոշ օրինակներից մեկը Տրապիզոնի Պելլեկիդիսի հավաքածուի XI դ. հունական ավետարանում է՝ (B. H. Лазарев, История византийской живописи, т. I, М., 1946, с. III, т. II, с. 143): Հայկական միջավայրի հուշարձաններից կարելի է հիշել «Բարգմանչաց» ավետարանի ավետումը (Մատենադարան, ձեռ. № 2743), Վասպուրականում՝ նկարիչ Սիմեոն Արճիշեցու 1305 թ. պատկերած ավետման օրինակը (Մատենադարան, ձեռ. № 2744) և այլն (տե՛ս Հ. Հակոբյան, Վասպուրականի մանրանկարչությունը, էջ 39—40):

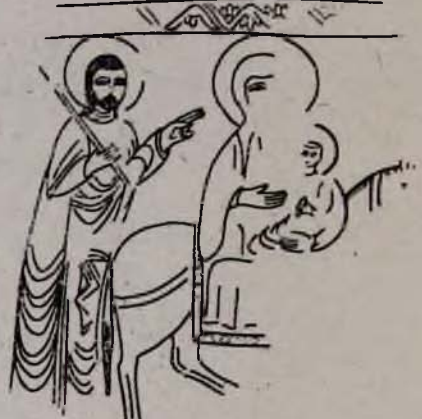
նանկարիչները ըրագրում են այնպիսի թեմաներ, որոնք հարմար են դիտվել տվյալ կառույցի համար, մանավանդ, հաշվի առնելով վերջինիս տարածության խիստ սահմանափակ բնույթը:

Նշված պատկերներից ցած ինչ-որ տեսարանի միացորդներ են: Աշում կանգնած է ձեռքերը առաջ պարզած մի հրեշտակ, նրանից ձախ ևս երկու կերպար՝ լուսապսակներով: Մ. Թիե-րին ենթադրում է, որ այդտեղ պատկերված է Հովիվների հայտնությունը կամ Հովսեփի երազը (Աղթամարում կա Հովսեփի երազը):

Եկեղեցու հարավային թևում, «Ավետման» պատկերի ներքևում, տեղադրված է «Փախուստ դեպի Եգիպտոս» նկարը (նկ. 3): Աստվածամայրը դիմահայաց դիրքով նստել է ավանակի վրա՝ Հիսուս մանկանը գիրկը դրած: Ետևից քայլում է Հովսեփը՝ զավազանն ուսին: Մյուս ձեռքով նա ցույց է տալիս Աստվածամորն ու որդուն: Աղթամարում Հովսեփն առջևից է քայլում, իսկ ետևից քայլողը զավազանը ձեռքին մի պատանի է²¹, Նկարի աջ մասում թափված ներկի պատճառով դժվար է ենթադրել, թե ինչ է պատկերված այնտեղ: Համենայն դեպս, ավանակի վրա նստած Աստվածամոր և մանկան պատկերազրական կերպարը երկուստեք պահպանվում է ժամանակին ընդունված տարբերակների սահմաններում²²:



Նկ. 2



Նկ. 3

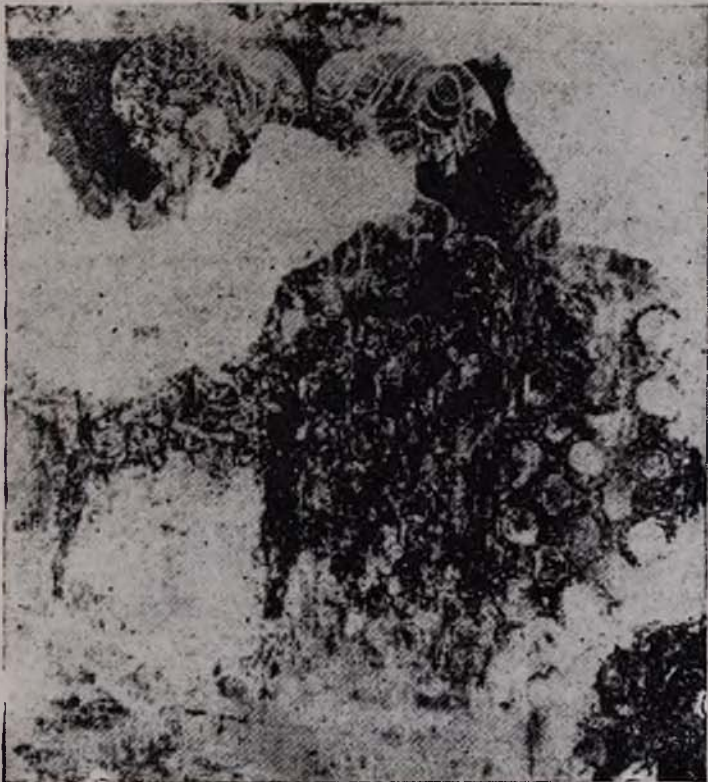
Եկեղեցու հարավային թևի պատուհանի ձախ կողմում երկու շարքով պատկերված են առանց լուսապսակների ֆիգուրներ: Դրանք, բացի մեկից, որն ըստ Մ. Թիեռիի կին է, մորուքավոր են: Հնդ որում, տեսարանի հիմնական մասը գտնվել է արևելյան պատի վրա, որտեղ այժմ, դարձյալ ներկերը թափված լինելու պատճառով, ոչինչ չի կարելի որոշել: Թիեռին գրեթե չի նշում, որ առանց լուսապսակների պահպանված կերպարները ժողովրդի ներկայացուցիչներն են: Դուցե, բայց Աղթամարի որմնանկարների մեջ տեղումնական տեսարաններում ևս երբեմն Հիսուսի աշակերտները ներկայացված են առանց լուսապսակների («Մուտք Երուսաղեմ», «Ղազարոսի հարությունը», «Ուտելված և այլն»): Ի դեպ, Վասպուրականում, ելնելով տեղական ծիսական արարողությունների բնույթից, մեծ նախապատվություն է տրվել «Ուտելված» թեմային: Վերջինս փոխարինելով «Երրորդավոր ընթրիքին», միաժամանակ զուգորդվել է (կամ ուղղակի միակցվել) Բեթղեհեմում Քրիստոսի օծման տեսարանի հետ՝ ստեղծելով բազմակերպար մի հորինվածք: Ս. Տեր-Ներսեսյանը դա համարում է հայկական ծիսապատկերազրական համակարգի բնորոշ կողմերից մեկը²³: Բացառված չէ, որ այստեղ ևս առանցքային այդ թեման պատ-

²¹ Ս. Տեր-Ներսեսյանը ենթադրում է, որ այդ պատանին նկարված է հետագայում («Շայ արվեստը միջնադարում», Երևան, 1975, էջ 105):

²² Վաղ ժամանակներից սկսած այդ թեման մեկնաբանվել է հիմնականում մի քանի բնորոշ տարբերակներով: Հովսեփը առջևում ավանակի սանձը ձեռքին, կամ ետևից քայլելիս, զավազանը ուսին: Մարիամը դիմահայաց կամ թեք նստած: Լինում է նաև դրանց ուղեկցող պատանին (տե՛ս Gertrud Schiller, Iconography of Christian Art, vol. 1, London 1971, p. 119—122, pl. 312—330):

²³ Ս. Տեր-Ներսեսյան, նշվ. աշխ., էջ 110, Հ. Հակոբյան, Ավետարանական պատկերազրությունը առանձնատվությունները Վասպուրականում («Էջմիածին», № 9, 1971, էջ 52—58):

կերված լինի։ Եկեղեցու արևմտյան թևի հարավային պատի վրա, վերին շարքում, պահպանված նկարների մեացորդները (ձախում բաց երախով օձ է, որին մի հեծյալ նիզակահարում է, երևում են հեծյալի ձիու հտին ոտքերը, իսկ աշ մասում հրևում է սրբի դիմապատկեր՝ նիզակը ձեռքին) թույլ են տվել ճիշտ կուսել, որ այդտեղ պատկերված են սուրբ զորավարներ՝ Բաղեսուր, Սարգիսը և Դրիգորը, որոնք մեծ համարում են ունեցել հայկական վարձագրության մեջ։ Նկարչության մեջ սակավազեպ են հանդիպում երեք զորավարները միասին պատկերված։ Այդ տեսակետից առավել հիշարժանը կրկին վասպուրականում է՝ Աղթամարի որմանկարների մեջ՝ եկեղեցու հյուսիսային ճակատի արտիդի աշ մասում, ուր այդ երեք սուրբ զորավարները պայքարում, ոչնչացնում են շար ուժերին²⁴։



Նկ. 4

Վ. Լազարևը գրում է, որ «Վիշապի դեմ պայքարող Ս. Գևորգ զորավարի հնազույն պատկերումները հանդիպում են արեւելքում՝ Կապադովկիայում և Հայաստանում²⁵, այլ կերպ ասած, այն վայրերում, որոնց հետ կապված է այս վկաների պաշտամունքը²⁶։ Սուրբ զորավարների պատկերումը ս. Հակոբի եկեղեցում կողմնակիորենի վկայում է, որ այդ եկեղեցու կոտորոնները իրոք Արծրունյաց իշխաններն են՝ զինվորական անձիք, որոնց համար սուրբ զորավարները հանդես են գալիս որպես հովանավորներ։ «Յեռոգայական դասը,—գրում է Վ. Լազարևը,—որը ստեղծել է իր սրբերին իր կերպարին նման ու համապատասխան, ոչ միայն նրանց օժտեց ֆեո-

²⁴ Ս. Տ եր-ն եր ս ս յ ա ն, նշվ. աշխ., էջ 86, նկ. 49—50։

²⁵ Գրիգոր զորավարի պաշտամունքը և նրա պատկերումը հայտնի է դեռևս VII դ. (Լըմբատավանք, Թալին.—Ամբաստանում կա նաև Սարգիս զորավարի պատկերը)։

²⁶ В. Н. Лазарев, Новый памятник станковой живописи XII века и образ Георгия-воина в византийском и русском искусстве («Русская средневековая живопись», М., 1970, с. 77).

ղալները զինվորական բոլոր հատկանիշներով, այլև այդ սրբերին դարձրեց իր զինակիցն ու խնամակալը²⁷։

Ս. զորավարների ներքին շարքում պատկերված են յոթ-ութ մարդ՝ առանց լուսապսակների։ Մ. Թիերին դրանք մոտ Լդած անվանատուերի մնացորդները անընթեռնելի է համարում (գուցե հայոց լեզվին քաշատեղյակ մասնագետը ինչ-որ բան կարողանար վերականգնել)։ Առաջին կերպարի մոտ «Մ» տառերն են պահպանվել, երկրորդը՝ շքեղ լավամյով է, որի մոտ կա «Դավիթ արքա» գրությունը, շաշորդ կերպարները ևս լավմաներով են (նկ. 4), բայց մակագրություններից թիչ բան է մնացել։ Այդ խմբի մեջ Մ. Թիերին առանձնացնում է նաև մի կնոջ պատկեր։ Նա իրավացիորեն գտնում է, որ դրանք եկեղեցու կտիտորներն են՝ Արծրունի Թագածառանց իշխանները, նույնիսկ դրանց գրված տեղը՝ սուրբ զորավարների (ներանգ հովանավորողների) պատկերների ստորին մասում, զա է վկայում²⁸։ Զայմա կրող կերպարներից մեկի ձեռքին խաչ է։ Վերը նշված «Դավիթ արքան» նույնացվում է Արծրունի Սենեքերիմ-Հովհաննեսի որդու հետ, որը Սեբաստիայում հաջորդեց հորը։ Խաչը Լեռքին մյուս մարդը, ըստ Թիերիի ենթադրության, Արծրունյաց որևէ նահատակ է, ինչպես Աղթամարում պատկերված Համազասպ իշխանը, Հայկական եկեղեցիներում ընդհանրապես հաճախ են հանդիպում կտիտորների պատկերները²⁹, բայց ս. Հակոբի եկեղեցու այսպիսի մեծ խումբը Թերեա բացառություն է։ Այս կապակցությամբ տեղին է մեջբերել Աղթամարի որմնանկարների առիթով ասված Ս. Տեր-Ներսեսյանի խոսքը. «Հայկական կրոնական արվեստը ավելի թիչ է սահմանափակվել խիստ կանոններով, քան բյուզանդական պատկերագրությունը։ Սվեյի ուշ ժամանակի պատկանող ավետարանական տեսարաններ պատկերող գործերում մենք գտնում ենք նաև եկեղեցին ընծայողների դիմանկարների ուրիշ որինակներ։ Սովորաբար ներկայացվում են մարգարեներ, պատրիարքներ, եկեղեցական նվիրյալներ, խորհրդարանի անդամներ՝ ճգնաժամներ, մարտիրոսներ, նաև իշխաններ, Թագավորներ»³⁰։

Վանքի որմերի մյուս հատվածները ևս ծածկված են Լեզլ նկարներով, սակայն պահպանված աղքատիկ հատվածները որոշակի թեմա տեսնելու հնարավորություն չեն տալիս։ Թմբուկն ու գմբեթը հիմնովին քանդված են և միայն հետագա ռանդալին պեղումները կարող են պարզել, թե արդյոք դրանք նկարազարդումներ ունեցել են³¹։ Մ. Թիերիի ներկայացրած լուսանկարներից երևում է, որ արսիդների գմբեթարդները, կամարներն ու կոնքերը նույնպես պատկերազարդված են եղել (նկ. 5)։ Համենայն դեպս, հիշատակված տերունական թեմաները պետք է ունենային իրենց գաղափարապատկերային շարունակությունը, Հավանաբար նկարված են եղել «Մկրտությունը», «Ալյակերպությունը», «Կանայի հարսանիքը», «Ուտնված-օծումը», «Եսալիությունը», «Հարությունը» և «Դժոխքի ավերումը»։ Եկեղեցու փոքրությունն այն նկարազարդող վարպետներին թնշադրել է ընտրելու պատկերների այնպիսի մի սեղմ շարք, որը Քրիստոսի ի հայտ գալու, նրա զոհողության ու մարմնավորման հետևանքով արտահայտեր մարդկանց մեղքերի թափման, յուրաքանչյուրի և դրախտը վերստին գտնելու գաղափարը։

Աղթամարի որմնանկարների առիթով Ս. Տեր-Ներսեսյանը գրել է, որ եկեղեցու ներսի տարածության սահմանափակ ընույթը ստիպել է նկարիչներին տեսարանները տեղադրելու համար հորինվածքները սեղմել, կուտակել։ Այդտեղ մի տեսարանը հաջորդում է մյուսին առանց խզման, նույնիսկ առանց որևէ անջատման գծի³²։ Նման վիճակ, Թերեա ավելի խտացված,

27 В. Н. Лазарев, *Нշվ. աշխ.*, էջ 77.

28 Քոբայրի որմնանկարների մեջ Շահնշահի ենթադրելի դիմանկարի կապակցությամբ արվեստաբան Խ. Դրամբյանը գրում է. «Որպես հովանավոր հանդես եկող սուրբ զորավարի ընտրությունը միջնադարյան արվեստում կամայական չէր։ Թերեա ոչ մեկն մի ֆեոդալ կարող էր պատկերվել ս. Գևորգի առջև» («Фрески Кобайра», Ереван, 1978, с. 13)։ Հայկական մանրանկարչության նմուշներից առանձնանում է հատկապես Մատենադարանի № 6305 ձեռագիրը (Սյունիք), որտեղ հանդիպում ենք չորս զորավարների պատկերներին։

29 Աղթամարում, Քոբայրում (այստեղ ևս մի կին կա), Սանահյնում և այլն։

30 Ս. Տեր-Ներսեսյան, *նշվ. աշխ.*, էջ 111։

31 Ժանի որ Քրիստոսի ծննդյան շրջը սկսվում է հիմնական պատի արսիդից, ապա, կարելի է ենթադրել, որ, թմբուկում որմնանկարներ լինելու դեպքում, դրանք պետք է նվիրված լինեին արարչագործության հին-կուսակարանային թեմաներին, ինչպես որ Աղթամարում է։

32 Քոբայրում, Ախթալայում և հայկական մի շարք այլ եկեղեցիներում պատկերները շերտանակներով անջատվում են միմյանցից։

տեսնում ենք ս. Հակոբի եկեղեցում, Դրանից ելնելով, որմնակարիչները պատկերները համարձակորեն ներկայացրել են ուրույն դասավորությամբ (պահպանելով զաղափարական որոշակի միտում), որը կարծես թե ճիշտ չի բնկավել Մ. Թիերիի կողմից, Վերջինիս համոզմամբ «տեսարանների դասավորությունը և նրանց պատկերազրույթունը բավականին անսպասելի են և անկանոն»³³։ Ավելին, հավանաբար խորապես ծանոթ ըլինելով հայ միջնադարյան արվեստի պատկերազրական ու ոճական ուրույն աշանձնահատկություններին, որոշ տեսարանների մեկնարանության ընթացքում նա դիմել է «մեխանիկական համեմատությունների» խոցելի մեթոդին։ Այսպես, Մարիամի և Իղիսարեթի հանդիպման տեսարանի զուգորդման ու հիմնավորման համար նա «զետում» է մինչև Փարիզի ազգային թանգարանի կոպտա-արարական № 13 Ավետարանը (XII—XIII դդ.)։ Անշուշտ, եթե Մ. Թիերին հիշքի գտնե Մոդենու Ավետարանը (XI դ.), էլ շեք խոսում էջմիածնի Ավետարանի VII գ. կազմի համանուն պատկերի մա-



Նկ. 5

սին, ապա շեր խարխափի օտար ու երկար ճանապարհներին։ «Փախուստ դեպի Եգիպտոս» թեման, ինչպես նաև ենթադրվող «Հովսեփի երազը» Մ. Թիերին կապում է բյուզանդական պատկերազրույթյան սովորույթների հետ։ Բայց չէ՞ որ այդ թեման ղեռնա 918—921 թթ. պատկերվել է Աղթամարի որմերին և հետո, շատ հաճախ, վերարտադրվել հայկական ձեռագրերում³⁴։ Այս և նման կարգի այլ «վերլուծությունների» հետևանքը հղել է այն, որ ֆրանսիացի արվեստագետը վերջիվերջո հանգել է այն եզրակացությանը, որ իբր ս. Հակոբի վանքի նկարիչն օգտվել է բյուզանդական թեմաներից ու պատկերազրական ձևերից, մասամբ դրանք մեկնաբանել արա-

³³ J. - M. Thierry, նշվ. աշխ., էջ 74։

³⁴ Որոշ զեպերում Մ. Թիերին հաջող զուգորդություններ է անցկացնում հայկական արվեստի հուշարձանների հետ. մասնավորապես՝ հագուստների մեկնարանման առումով Հաղպատի եկեղեցու որմերի վրա քանդակված Սմբատ Բ-ի և Գագիկ Ա-ի պատկերների, այնուհետև՝ Երուսաղեմի № 370 հայերեն ձեռագրի կերպարների հետ (ապա զուգահեռներ է որոնում Բրիտանական թանգարանի № 7170 ասորական ձեռագրում)։

բական ոճով, թեև ոչ միշտ, բայց օգտվել է Աղթամարի որմնանկարների տեխնիկայից³⁵։ Դա ալլ բան չէ, քան XIX դ. վերջին և XX դ. սկզբներին արվեստագիտության մեջ ընդունված համեմատական պարզունակ մեթոդի ներգործությունը։

Ելնելով Մ. Թիերրիի տողերում հանդիպող որոշ արտահայտություններից և ս. Հակոբի եկեղեցու որմնանկարների լուսանկարներից, հզրակացնում ենք, որ ս. Հակոբի որմնանկարների հետևում կանգնած է իր վարպետությամբ աչքի ընկնող ուրույն մի անհատականություն, որի ստեղծած կերպարները հատկանշվում են ազգային բնորոշ գծերով, հստակ ու համարձակ տարահայտություններով։ Ս. Հակոբի որմնանկարները ոճի ու պատկերագրության առումով առաջին հերթին կապվում են Աղթամարի հետ. նկատելի է ազգային-տեղական արվեստի շարունակվող ազնվորված, կերպարները մեկնաբանված են հարթապատկերային-գծային եղանակով։ Սեղմ ու արտահայտիչ հորինվածքները կիպ դասավորված են միմյանց մոտ՝ առանց անշատող շրջանագծերի, կապույտ ֆոնի առկայությամբ³⁶ որմնապատկերների ձևամոտիվների հազցեցվածությունը ինչ-որ տեղ հիշեցնում է արևելյան ժողովուրդների արվեստի ճոխ հարդարանքը։ Աղթամարում ևս բազմաֆիգուր խմբերի պատկերման ժամանակ գծագրվում են միայն ղուլխների ուղղահայաց դասավորությունները. դժմքերը՝ ոչ լայն ճակատներով ու խոշոր ծնոտներով։ Ի դեպ, համոզիչ չէ Մ. Թիերրիի այն կարծիքը, որ ս. Հակոբի վանքի որմնանկարները նկատելիորեն տարբերվում են Վասպուրականում և նրան հարևան շրջաններում ստեղծված մանրանկարներից, որ Վասպուրականի մանրանկարներում հազվադեպ են հանդիպում գլխերին չալմա դրած տղամարդիկ և ալլև Քանի որ ս. Հակոբի վանքի որմնանկարչությունը տարբեր վարպետի կամ վարպետների աշխատանք է և ավելի վաղ ժամանակի (XI դ.) ղեղազդիտական ու զաղափարական նախասիրությունների արտահայտություն, ուրեմն այն պետք է որոշ տարբերություններ ունենա արտակայան XIV—XV դդ. մանրանկարչության համեմատությամբ։ Բայց այդ առանձնահատկությունները դուրս չեն գալիս գեղանկարչության տեղական-ազգային սովորույթների շրջանակներից։ Ձեռք խոսում այն մասին, որ Վասպուրականի XIV—XV դդ. մանրանկարներում ոչ միայն աշխարհիկ անձնավորությունները, այլև նույնիսկ հոգևորականները երբեմն պատկերվում են չալմաներով³⁷։ Որոշ տարբերություն նկատված է նաև Աղթամարի որմնանկարների և նույն Աղթամարում ու նրա շրջակայքում XIV—XV դդ. ստեղծված մանրանկարների միջև. սրանք էլ, անկասկած, նույն դպրոցի ստեղծագործություններ են։ Եթե Աղթամարի որմնանկարներում, Ս. Տեր-Ներսեսյանի արտահայտությամբ, «Լքերն անհունին հառած Քրիստոսն ու մյուս բոլոր գործող անձերը, թվում է, ոչ մի գործողության չեն մասնակցում։ Նրանք կանգնած են իրենց մոտրումներով և ապրում են այս աշխարհից հեռու հեռավոր ինչ-որ աշխարհում»³⁸, ապա ս. Հակոբի վանքի որմնանկարներում կերպարներն այդպիսի այնաշխարհային ու խոստարար չեն։ Այստեղ կա հասկանալի ու հոգեմոտ մի տոն, շարժում, «կամերալիս» մի երանգ, որ հիշեցնում է «Բնավրեսիոնիստական հանդուգն ոճով» (Ս. Տեր-Ներսեսյան) կատարված մեր վաղ շրջանի (VII—X դդ.) գեղանկարչությունը։ Այդպիսի սպավորություն ստեղծվում է նկարչի ձեռքի համարձակ ու ճկուն շարժումների, լայն վրձնահարվածների, հրմտորեն տարվող գծանցումների և դիմքերի թեև փոքր-ինչ խոստարար, բայց հասկանալի ու հաղորդվող արտահայտության շնորհիվ։ Նույնիսկ հագուստների մեկնաբանման մեջ, երբ ծալքեր տրված են հարթ-գծային եղանակով, լրիվ ենթարկված չեն երկրաչափական ձևին³⁹։ Լուսանկարների ընձեռած հնարավորության չափով նկատելի է, որ ծալքաձևերը երբեմն վերածվում են ճկուն ոլորապտույտներ ունեցող նախազարգրի, որոնք որոշակի փափկություն մտցնելով հանդերձ, նպաստում են երկնագրի շահեկանությանը։

³⁵ J. - M. Thierry, նշվ. աշխ., էջ 75—76։

³⁶ Հայկական որմնանկարների մեծ մասում հանդիպում ենք ազգային սովորույթի վերածված կապույտ ֆոնի գործածությունը։

³⁷ Ընդհանրապես չալմայի կամ փակելի գործածությունը հայկական միջավայրում պայմանավորվել է հարևան ազգերի հետ երկրի իշխող խավերի ունեցած փոխհարաբերություններով։ Սակայն հին ժամանակներում էլ այն խորթ չի եղել տեղացիներին (այդ մասին տե՛ս H. Mapp, АНН, М.-Л., 1934, с. 366. Վասպուրականում չալմայի գործածության մասին տե՛ս Հ. Հակոբյան, Վասպուրականի մանրանկարչությունը, էջ 92)։

³⁸ Ս. Տեր-Ներսեսյան, նշվ. աշխ., էջ 115։

³⁹ Երկրաչափական, երբեմն զուտ ուղղահայաց կամ հորիզոնական հագուստների ծալքագծերը թվում է ավելի են ուժեղացնում կերպարների ասկետիկ սպավորությունը։

Տպավորիչ են հատկապես կտիտորների պատկերները՝ զլխներին շքեղ լավաներ (փականդ), իշխանական զարդարուն թիկնոցներ, որոնք մասամբ հիշեցնում են Աղթամարի եկեղեցու Հակատային պատի վրա պատկերված Գագիկ թագավորի հագուստները։ Իրոք, դրանց պատկերներում ինչ-որ թարմ ու հետաքրքիր բան կա՝ իշխանական, աշխարհիկ միջավայրի յրականում, երկրային զգացողություն մի ուժ, որն ասես փոխանցվել է այդ որմնանկարները վրձնող վարպետների հոգեկան աշխարհից։

Անդրադառնալով գույներին, Մ. Թինրին նկատում է ներկերի ցածրորակ լինելը՝ դրանք լավ չեն կպել սվաղին։ Կապույտը սևացած է, դեղինը՝ կեղտոտված։ Համեմատարար լավ է կարմիրը, որն ուժեղ հնչեղություն ունի։ Ներկերին տրված ցածրորակ զնահատականը և ընդհանրապես աղքատ համարվող ներկապնակը մասամբ հետևանք է այն բանի, որ եկեղեցին երկաթ ժամանակ կիսավեր վիճակում է գտնվել բաց երկնքի տակ, որանդ անձրևների հոսքն ու սառը քամիները որակապես շատ բան կարող էին աղճատել։

Կապույտով լեռան լանջին կառուցված և. Հակոբ վանքի մայր եկեղեցու որմնանկարներն ունեն տեղական-ազգային բնույթ և ամենամեծավոր աղերս Աղթամարի և. Խաչ եկեղեցու որմնանկարների հետ։

СТЕННАЯ ЖИВОПИСЬ МОНАСТЫРЯ СВ. АКОПА В РШТУНИКЕ

ГРАВАРД АКОПЯН

Резюме

Художественное убранство многочисленных средневековых архитектурных сооружений Васпуракана, за исключением церкви Св. Креста на острове Ахтамар, до сих пор не было предметом специальных исследований. Восполнение этого пробела является на сегодня весьма важной, ибо памятники эти, оставленные на произвол судьбы, безвозвратно гибнут. На основе обобщения разбросанных в различных филологических публикациях данных, а также записей и фотоснимков представлены фресковые изображения XI в., сохранившиеся на стенах церкви св. Иакова, расположенной у подножия горы Капутког, близ села Эндзак области Рштуник провинции исторической Армении Васпуракан. Несмотря на то, что начиная с конца XIX в. различные авторы обращались к рассматриваемому памятнику, однако доскональное описание и исследование его фресок впервые было осуществлено французским ученым М. Тьерри. Иконографические и стилистические особенности росписей памятника обусловлены местными национальными традициями и во многом связываются с росписями церкви св. Креста на острове Ахтамар.