

ՊԱՏԿԵՐԱՄԱՐՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ՎԱՂՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԿԵՐՊԱՐՎԵՍՏԸ

Զարուհի Հակոբյան

Երևանի Պետական Համալսարան

DOI: 10.54503/978-5-8080-1550-0-327

Արևելաքրիստոնեական արվեստի կարևոր խնդիրներից մեկը միջնադարյում պատկերի (կերպարի) նկատմամբ ժամանակակիցների վերաբերմունքն էր, պատկերի աստվածաբանական, գեղագիտական, խորհրդանշական և, հատկապես, սոցիալ-քաղաքական դերն ու ընկալումը:

Պատմական համատեքստը. Թեև պաշտոնապես պատկերամարտության շրջանը համարվում է 726–843 թթ. ժամանակահատվածը, երբ պատկերների հանդեպ վերաբերմունքը կայսերական մակարդակով կանոնակարգվում է, բայցևայնպես պատկերամարտական միտումները կամ պատկերամարտության տարբեր դրսևորումները նախորդել են վերը նշված իրադարձություններին: Դրանք եղել են ինչպես վաղքրիստոնեական, այնպես էլ դեռևս անտիկ ժամանակներում, իսկ պատկերների շուրջ բանավեճը երկար պատմական ընթացք է ունեցել: Այսպես, հունական դասական արվեստի դարաշրջանի ներկայացուցիչներ Հերակլիտոս Եփեսացին (Ք.ա. 535–470) մատնանշում էր աստվածներին պատկերող քանդակների նյութական բնույթը, իսկ Քսենոփանեսը (Ք.ա. 560–478) ընդունելի չէր համարում այն իրողությունը, որ աստվածների պատկերները (արձանները) հիշեցնում էին պարզ մահկանացուների⁵⁵: Հռոմեական կայսրությունում, հատկապես ուշ Հանրապետության շրջանում, քաղաքական բախումները հաճախակի լուծվում էին տարբեր պաշտամունքային պատկերների կամ արձանների (այդ թվում կայսերա-

⁵⁵ Noble 2009, p. 11–12.

կան) նորովի կանգնեցման կամ ոչնչացման (աղբյուրները նաև մատնանշում են արձանների «գլխատման» փաստը) միջոցով⁵⁶:

Պատկերների հանդեպ նման մոտեցում կիրառվում է նաև վաղ-քրիստոնեական շրջանում՝ ունենալով մեծամասամբ քաղաքական ենթատեքստ: Այսպես, Չ դարի ասորի պատմիչ Հովհաննես Եփեսացին (507–586) հայտնում է, որ եկեղեցիներում միաբնակ սուրբ հայրերի պատկերները ամենուրեք փոխարինվել են Կոստանդնուպոլսի պատրիարք Հովհաննես Գ Իմաստասերի (565–577) պատկերներով⁵⁷, վերջինս ներկայացնում էր դավանաբանական հակառակ թևը: Նման քաղաքական ենթատեքստը կարմիր թելով անցնում է բյուզանդական պատկերամարտության դարաշրջանով՝ քողարկված աստվածաբանական ձևակերպումներով: Երբ բյուզանդական կայսր Լևոն Գ-ը 730 թ. հռչակում է սրբապատկերները արգելող իր հրովարտակը՝ դա փաստացի գազաթնակետն էր երկար դարեր տևած պատկերամարտական միտումների, բանավեճերի և, վերջապես, առնակատումների՝ պայմանավորված մի շարք գործոններով, և այդ արգելքը վերաբերում էր ոչ միայն սրբապատկերի, այլ նաև Ավետարանի և սուրբ մասունքների պաշտամունքին:

Ը դ. ժամանակահատվածի համար վճռորոշ գործոնը քաղաքական և տնտեսական խոր ճգնաժամն էր, արաբների կողմից կայսրության արևելյան տարածքների նվաճումը և իսլամի հաստատումը, որի ազդեցության տակ պատկերի շուրջ մինչ այդ ծավալվող փիլիսոփայական և աստվածաբանական բանավեճերը վերափոխվում են (մասամբ) վճռական գործողությունների. նկարագարող ձեռագրերը, պատկերները և սրբապատկերները ոչնչացվում են պատկերամարտների ձեռքով⁵⁸: Սակայն դա չէր վերաբերում ողջ կայսրության տարածքին⁵⁹, քանի որ մայրաքաղաքային թեժ մթնոլորտից խուսափելով պատկերահարգների առանձին խմբեր փախչում և

⁵⁶ **Giakalis** 2005, p. 34–36; **Elsner** 2012, p. 368–369.

⁵⁷ **Mango** 1986, p. 133.

⁵⁸ **Mango** 1986, p. 73; **Лазарев** 1986, с. 54.

⁵⁹ Չնայած որ Հռոմի դիրքորոշումը սրբապատկերների դեմ է եղել, բայց ընդհանուր առմամբ արևմտյան եկեղեցին զերծ մնաց պատկերամարտական առնակատումներից:

հաստատվում էին արևելյան սակավ բնակեցված տարածքներում՝ շարունակելով ստեղծել իրենց արվեստը: Այդ ժամանակ են ի հայտ գալիս Կապադովկիայի մի շարք ժայռափոր եկեղեցիների ֆիգուրատիվ որմնանկարները, որոնք թվագրվում են պատկերների արգելքի դարաշրջանով (Ագաչ Ալթի քիլիսե, Աչիկեյ Ագա քիլիսե)⁶⁰: Մայրաքաղաքային միջավայրում նույնպես պատկերների պաշտպանները հաջողացնում են նկարագարել մի շարք ձեռագրեր: Դրանցից մեզ է հասել Խլուդովյան նկարագարող Սաղմոսագիրքը (№ 129д, մոտ 850 թ., ՊՊԹ, Մոսկվա)՝ աննախդեպ մանրանկարների քանակով և տեսարանների բազմազանությամբ⁶¹:

Արևելաքրիստոնեական արվեստի համատեքստում պատկերների դերին, նշանակությանը և գործառույթին ուղղված խոսույթը թերևս օրինաչափ բնույթ էր կրում՝ ելնելով մի շարք հանգամանքներից և առաջին հերթին պայմանավորված քրիստոնեական մտածելակերպին հատուկ տրանսցենդենտ բնույթով: Մի կողմից լինելով արևելքի մշակույթների ժառանգորդն ու կրողը՝ ի դեմս հուդայականության (պատկերամարտ) և հին Արևելյան ավանդույթների, որոնց շրջանակներում ավելի ընդգծված էր վերացական մտածողությունը և պատկերների պայմանականությունն ու խորհրդանշական բնույթը: Մյուս կողմից, լինելով հունա-հռոմեական պատկերային հարուստ ավանդույթների շարունակողը, որի առանցքում էր պատկերի իրապաշտությունը, քրիստոնեական արվեստը երկար դարեր փորձում էր համատեղել միմյանցից շատ տարբեր այդ գեղարվեստական ընկալումները, ինչպես նաև փոխզիջման սկզբունքով գալ որոշակի հայտարարի՝ ձևավորել կերպարի ընկալման և մեկնաբանման քրիստոնեական բանաձևը⁶²: Եվ միայն պաշտոնական հայտարարված պատկերամարտության շրջանի ավարտին է, որ եզրափակվում և իր տրամաբանական հանգուցալուծմանն են հասնում պաշտամունքային պատկերի մասին քրիստոնեական պատկերացումները:

⁶⁰ **Thierry** 2002, p. 139–142.

⁶¹ **Лазарев** 1986, с. 60.

⁶² Նույն տեղում, էջ 23–35.

Ե–Է դարերի ժամանակահատվածը հանդիսանում էր քրիստոնեական պատկերի ձևավորման և զարգացման կարևոր շրջան, որը մեծամասամբ շարունակելով անտիկ ավանդույթը՝ բովանդակային առումով վերախմաստավորում է այն: Հայտնի է, որ բյուզանդական սրբապատկերը (εἰκών) սերում է ուշ հռոմեական էնկաուստիկայի տեխնիկայով արված ֆայումյան դիմանկարներից (Ա–Գ դարեր)⁶³ և դառնում քրիստոնեական արվեստի կարևորագույն դրսևորումներից մեկը (նկ. 1), որը ձևավորում է ոչ միայն քրիստոնեական արվեստի ինքնուրույն ճյուղ, այլև վերջինիս հետ կապված աստվածաբանություն, գեղագիտություն և յուրահատուկ ծիսակարգ: Միևնույն ժամանակ քրիստոնեական միջավայրում սկզբնական շրջանում ավելի զգուշորեն էին վերաբերվում սրբազան պատկերին, հատկապես պատկերների հետ կապված արարողակարգին, քանի որ այն կարող էր նույնացվել կռապաշտության հետ⁶⁴: Այդ է պատճառը թերևս, որ վաղ շրջանում նախապատվությունը տրվում էր խորհրդանշական՝ միջնորդված բնույթի պատկերներին (օրինակ, բարի հովիվ, Դիոնիսիոս, արծիվ, գառ), այլ ոչ թե պատկերում էին հենց Քրիստոսին կամ նրա կյանքը լուսաբանող տեսարաններ⁶⁵: Նույն այդ մտավախություններով դրված քրիստոնեական կերպարվեստը ոճական առումով գնում է դեպի հարթային (առանց խորքի) պատկերը, իսկ երբեմնի բոլորի կողմից շատ սիրված կլոր քանդակը փոխարինվում է ռելիեֆային պատկերով:

Դարաշրջանի այդ «անհանգստությունները» արտահայտվել են կայսրերի և հոգևոր այրերի կողմից հրապարակված որոշումներում՝ ուղղված պատկերների կարգավիճակին և գործառնության: Այսպես, 306 կամ 313 թ. Էվփրայի ժողովը իր 36-րդ կանոնով հաստատում է, որ «որմնանկարները եկեղեցում պետք է արգելվեն, քանի որ պաշտամունքի և երկրպագման առարկան չի կարող լինել որմերի վրա»⁶⁶: Իսկ 427 թ. Թեոդոսիոս Բ կայսեր հրովարտակի համա-

⁶³ Бычков 1977, с. 108–143; Бельтинг 2002, с. 99–105; Попова 2002, с. 43–44.

⁶⁴ Grabar 1994, p. 18–53.

⁶⁵ Նույն տեղում:

⁶⁶ Христианство 1995, с. 258–259.

ծայն⁶⁷ հատակի խճանկարների վրա արգելվում էին սուրբ պատկերները և քրիստոնեական սիմվոլները⁶⁸: Հուստինիանոս Բ-ի նախաձեռնությամբ 691–692 թթ. Կոստանդնուպոլսում գումարված հինգ-վեցյան եկեղեցական ժողովը նույնպես անդրադառնում է քրիստոնեական պատկերների հարցին՝ արգելելով խաչերի պատկերումը հատակին (73-րդ կանոն), իսկ Փրկչի պատկերի դեպքում հաստատում է նախապատվությունը եկեղեցում տեսնել մարդեղացած Քրիստոսի կերպարը, այլ ոչ թե Քրիստոսի սիմվոլիկ պատկերը գառան տեսքով (82-րդ կանոն)⁶⁹: Պատկերի աստվածաբանության ձևակերպման առաջին փորձը արել է Ղևոնդիոս Կիպրացին (585/90–662)⁷⁰, սակայն սրբազան պատկերի տեսաբան է համարվում Հովհան Դամասկացին (680–749), որը տվել է հետևյալ ձևակերպումը. «Պատկերը միայն նմանակումն է, այն ներկայացնում է կերպարն այնպես, որ նախատիպի և կերպարի միջև տարբերությունն ակնհայտ լինի»⁷¹: Սա վկայում է այն մասին, որ սրբազան պատկերի վերարտադրության և ընկալման հարցերը Դամասկացու դրաշխանում դեռևս միանշանակ չէին:

Բյուզանդական եկեղեցու համակարգում պատկերը ծիսական գործառույթ է ստանում Չ դարում; ամեն դեպքում դա են վկայում աղբյուրները⁷²: Սա նշանակում է, որ թեև պատկերներն ի սկզբանե եղել են եկեղեցիներում (որմնակար, խճանկար, քանդակ), դրանց կրոնական տեսանկյունը (հատկապես դա վերաբերում էր իկոնալին) սկսում է ընդգծվել և կարևորվել համեմատաբար ուշ՝ Հուստին-

⁶⁷ **Hachlili** 2009, p. 91.

⁶⁸ Այս հրովարտակի գաղափարը իրականում բխում էր պատկերների նկատմամբ հարգալիս վերաբերմունքից, բայց նայնպես վերջինիս առկայությունը հերթական անգամ ցույց է տալիս պատկերի հանդեպ ժամանակակիցների «անհանգստությունը»:

⁶⁹ **Elsner** 2012, p. 377.

⁷⁰ Ղևոնդ Կիպրացու ջատագովությունը ուղղված սրբապատկերների պաշտպանությանը ընթերցվել է 787 թ. Նիկիայի Բ ժողովի (կամ Յոթերորդ Տիեզերական ժողովի) ժամանակ, որը հրավիրվել էր պատկերամարտների դեմ:

⁷¹ **Louth** 2003, p. 96.

⁷² **Бельтинг** 2002, с. 105–110.

իանոս Մեծի դարաշրջանում, որից էլ, համաձայն գիտնականների, սկիզբ է առնում բյուզանդական արվեստի պատմությունը, իսկ համաձայն նրանց մի հատվածի՝ նաև բյուզանդական պատկերամարտությունը⁷³: Սկսած այս շրջանից՝ սրբապատկերի պաշտամունքի աննախադեպ զարգացում է տեղի ունենում, որն իր հերթին բերում է վանքերի և վանականության կարգավիճակի կտրուկ աճի: Դա չէր կարող հակառակ արձագանքի չարժանանալ կայսրերի կողմից, ինչի արդյունքում աստվածաբանական տիրույթում ձևավորված բանավեճը բերվեց քաղաքական հարթակ:

Հայկական համատեքստը. Երբ Բյուզանդիան գտնվում էր խոր պատկերամարտական ճգնաժամի մեջ, Հայաստանում մշակութային դադար էր՝ պայմանավորված արաբական գերիշխանությամբ: Ը դ. և գրեթե ողջ Թ դարում Հայաստանում չեն կառուցվել եկեղեցիներ, որը նշանակում է նաև արվեստի մյուս ճյուղերի պարապուրդ: Այս շրջանի ամենավաղ հուշարձանները Թ դ. երկրորդ կեսով թվագրվող խաչքարերն են, որոնք հիմնականում սիմվոլիկ հարդարանք ունեն, բացակայում են մարդատիպ պատկերները: Աղբյուրները ոչ մի տեղեկություն չեն հաղորդում հայկական միջավայրում պատկերների ոչնչացման կամ դրանց փոխարինման մասին: Միակ վկայությունը, որ կա՝ արաբների կողմից տապալումն էր քրիստոնեական կոթողների (պատկերներով հարուստ քառանիստ ստելաներ): Վերջիններս, համաձայն Դևոնդ պատմիչի, նետում էին այդ սյուները լեռնային արագահոս գետերը⁷⁴: Ամենայն հավանականությամբ հենց արաբների տիրապետության շրջանին պետք է վերագրել մի շարք քառանիստ կոթողների վրա առկա ֆիգուրատիվ պատկերների միտումնավոր վնասումը տաշելով⁷⁵, իրականացված հենց արաբների կողմից, որպես պատկերամարտության դրսևորում: 723 թ. խալիֆ Յազիդ Գ-ն հրաման է արձակում իր տիրույ-

⁷³ **Kitzinger** 1954, p. 85–94; **Kitzinger** 1976, p. 90–125.

⁷⁴ **Դևոնդ** 1982, էջ 86.

⁷⁵ Քառանիստ կոթողների պատկերները վերացնելու միտումը ակնհայտ է դռանում, երբ մենք համեմատում ենք նույն կոթողի վրա լավ պահպանված զարդատարրերով նիստը և մարդկանց պատկերներ ունեցող և միջամտության հետքերը կրող հաջորդ նիստը:

թում գտնվող քրիստոնեական եկեղեցիներից հեռացնել սրբապատկերները⁷⁶: Այսպես, որոշ քառանիստ կոթողների մակերեսին նկատելի են երբեմնի, նրանց վրա քանդակված պատկերի միայն ուրվագծերը, այն դեպքում երբ նույն կոթողի զարդատարրերը մնացել են անվնաս (օր. Դսեղի և Բրդաձորի մեծ կոթողները)⁷⁷: Այն, որ արարների կողմից թիրախավորվել էին քառանիստ կոթողները, կարծում ենք, ունի բացատրություն: Բանն այն է, որ քառանիստ կոթողները կանգնած էին բացօթյա տարածքում, տեսանելի էին բոլոր կողմերից, իսկ վերջինիս նիստերը բաժանված լինելով ուղղահայաց, իրար հաջորդող ուղղանկյուն հատվածների (դա հատկապես լավ է արտահայտված Գուգարքի խմբի կոթողներում)՝ ներկայացնում էին տարբեր սրբերի կերպարներ և ավետարանական տեսարաններ⁷⁸, և շրջանակների մեջ առնված այդ պատկերները հորինվածքային առումով նույնում էին սրբապատկերի հետ (նկ. 2): Նշենք նաև, որ նույն այդ տպավորությունն ենք ստանում վաղագույն մանրանկարներից՝ դրվագված մեծադիր ձեռագիր մատյանների ողջ թերթի մակերեսով⁷⁹ (նկ. 4):

Հայկական միջնադարյան կերպարվեստը՝ քանդակը, մանրանկարը, որմնանկարը և խճանկարը Է դարում ունենում է զարգացման և ծաղկման աննախադեպ շրջան: Դրա իրենդեն վկայությունները գեղանկարչության դեպքում թեև քիչ են, բայց մեզ հասած մանրանկարի և որմնանկարի պատառիկները վստահաբար խոսում են մշակութային կարևոր երևույթի մասին, որն էլ իր հերթին գուցորդվում է հայկական ճարտարապետության «ոսկեդարի» և քանդակի բազմաթիվ նմուշների հետ: Եվ որպես պատկերների նման տարածման հակազդում ի հայտ է գալիս հայկական միջնադարյան գրականության ինքնատիպ գործերից մեկը՝ Վրթանես Զերթողի «Յաղագս պատկերամարտից» երկը⁸⁰ (գրված Չ-Է դդ. սահմանագծին, կամ հենց Է դարի սկզբին), որում արտացոլված են ժամանակի «անհան-

⁷⁶ Grabar 1984, p. 67–72, 105–112.

⁷⁷ Հակոբյան 2016, էջ 66, Հակոբյան 2018, էջ 122–127:

⁷⁸ Der Nersessian 1977, p. 60–62, fig. 38, 40–41.

⁷⁹ Лазарев 1986, с. 37–39; Der Nersessian 1977, p. 68–69.

⁸⁰ Բյուսեյան 1995, էջ 114–132:

գատությունները» պատկերների նման հանրաճանաչություն ձեռք բերելու կապակցությամբ⁸¹: Միևնույն ժամանակ պետք է նշել, որ Վրթանես Քերթողի երկը իր հերթին ներշնչված էր բյուզանդական միջավայրում արդեն իսկ շրջանառվող նմանատիպ գրական գործերից: Դա է հաստատում Ղևոնդիոս Կիպրացու ջատագովական երկը, որին թերևս ծանոթ էր Վրթանեսը, քանի որ այս հեղինակների երկերի առանձին հատվածներ զուգորդվում են: Այսպես, Ղևոնդիոս Կիպրացին գրում է. «... դուք, երբ պաշտում եք Օրենքը [Ավետարանը], երկրպագում եք ոչ թե մորթիների [մագադաթի] և թանաքի բնությանը, այլ հաղորդակից եք Աստծո խոսքերին, որոնք ամփոփված են դրանում, այնպես էլ ես երկրպագում եմ Քրիստոսի պատկերը, այլ ոչ թե փայտի և ներկերի բնույթը...»⁸²: Համապատասխանաբար Վրթանես Քերթողի մոտ հանդիպում ենք. «...և մեք յորժամ երկիրպագանեմք սրբոյ Աւետարանին կամ հաբուրեմք ոչ եթէ փղին ոսկերացն մատուցանեմք զերկրպագութիւն կամ լայքային...այլ Բանի Փրկչին որ ի մագադաթին գրեալ է: ...Այսպէս և պատկերացն երկրպագանել ոչ վասն դեղոցն է այլ վասն Քրիստոսի յորոյ անուն նկարեցան» (...իսկ մենք, երբ երկրպագում ենք սուրբ Ավետարանին կամ համբուրում, ոչ թե փղի ոսկորներին ենք երկրպագություն մատուցում կամ կաշվին, ... այլ Փրկչի Խոսքին, որ գրված է մագադաթի վրա: ...Այդպես էլ պատկերներին երկրպագելը ներկերի համար չէ, այլ՝ Քրիստոսի, որի անունով նկարվել են)⁸³: Նման ընդհանրացումը բնավ էլ զարմանալի չէ, քանի որ Ղևոնդիոս Կիպրացին ու Վրթանես Քերթողը ապրել և ստեղծագործել են նույն ժամանակաշրջանում՝ առաջնորդվելով նույն ազնիվ մղումներով՝ մեկնաբանել և արդարացնել սրբազան պատկերի էությունը և անհրաժեշտությունը:

Վրթանեսի երկի ի հայտ գալը Հայաստանում բնավ չի խոսում պատկերների նկատմամբ ծայրահեղական դրսևորումների մասին, այլ միայն տարբեր տեսակետների «բախման» և դրանց հաղթահարման ուղղիների մասին: Պատկերների լայն տարածման մասին՝

⁸¹ Mathews 2008–2009, p. 101–126.

⁸² Barry 1991, vol 2, p. 157.

⁸³ Մելքոնյան 1970, էջ 92, Der Nersessian 1973a, p. 387–388.

ի դեմս եկեղեցիները հարդարող որմնանկարների, խոսում է հենց ինքը Վրթանեսը, տալիս է դրանց մասնակի նկարագրությունը, ինչպես նաև հիշատակում որմերին պատկերված սրբերի և աստվածաշնչյան տեսարանների մասին, որոնք արվեստի այդ տեսակի ամենավաղ վկայություններն են⁸⁴: Փրկչի կերպարից բացի Վրթանեսի մոտ հիշատակվում են Հայոց եկեղեցու նվիրյալ և սրբացված անձանց պատկերները, որոնց շարքում են Գրիգոր Լուսավորիչը, Ս. Հռիփսիմեն և Ս. Գայանեն⁸⁵:

Հայկական վաղմիջնադարյան կերպարվեստի հուշարձանները. Վաղմիջնադարյան Հայաստանում, ինչպես ընդհանրապես Քրիստոնյա արևելքում, կերպարվեստի գրեթե բոլոր ճյուղերը տարածում են ունեցել: Դա չի վերաբերում միայն իկոնային՝ փայտի տախտակի վրա արված սրբապատկերին, որի ավանդույթը Հայաստանում թեև չի եղել, բայց սրբապատկերի առանձին օրինակներ բերվել են բյուզանդական աշխարհից և ծանոթ են եղել, որոնց մասին կան հիշատակումներ գրականության մեջ⁸⁶: Միևնույն ժամանակ հայկական միջնադարյան արվեստում ներկայացված պատկերները, լինի դա քանդակային պատկեր, որմնանկար կամ մանրանկար ունեցել են մեծ հաշվով նույն գործառույթը՝ նախատեսված են եղել աղոթքի և երկրպագության համար: Այլ հարց է, որ դրանցից ոչ բոլորն են լիարժեք ձևով հասել մեզ՝ պայմանավորված թե՛ ժամանակի քայքայիչ ազդեցությամբ, թե՛ դարաշրջանի արհավիրքներով: Ուստի ունենք բոլոր հիմքերը խոսելու չափազանց հարուստ և գեղարվեստական տեսանկյունից արժեքավոր կերպարվեստի հուշարձանների մասին⁸⁷: Կարելի է ասել, որ պատկերների առումով առավել հարուստ և պատկերագրական տեսանկյունից առավել բազմազան էր հենց Է դ. ժամանակաշրջանը:

Նշենք քանդակի նմուշները, որը կերպարվեստի առավել լավ պահպանված ճյուղն է: Քանդակը հիմնականում տեղ գտնելով եկեղեցու մուտքի ճակատներին՝ դիմավորում է եկեղեցի մտնող հավա-

⁸⁴ **Քյոսեյան** 1995, էջ 114–132; **Der Nersessian** 1973, p. 409.

⁸⁵ **Der Nersessian** 1973, p. 405–415; **Der Nersessian** 1977, p. 407–410.

⁸⁶ **Սեդրակեան** 1904, էջ 52–100:

⁸⁷ **Дурново** 1979, **Котанджян** 2017.

տացյալին և տրամադրում նրան աղոթքի, որը միջնադարյան մտածելակերպի կարևոր գործոններից էր: Մուտքերի հարդարման որոշ օրինակներ բացառիկ են հայկական է դ. եկեղեցիներում: Այդպիսին են Մրենի եկեղեցու արևմտյան ճակատի բարավորը՝ որտեղ Քրիստոսին ուղեկցում են և՛ Պողոս ու Պետրոս առաքյալները, և՛ հրեշտակապետները (նկ. 3), կամ Պեմզաշեն եկեղեցու նույն ճակատի քանդակագարդ սալաքարը՝ Աստվածամայրը մանկան հետ հորինվածքով⁸⁸: Նման գործառույթ է ունեցել նաև այսօր Օձունի եկեղեցու մկրտության ավագանի խորշի մեջ դրված (նախնական տեղը անհայտ է)՝ Աստվածամայրը մանկան հետ ինքնատիպ բարձրաքանդակը⁸⁹:

Առանձին խումբ են կազմում քառանիստ կոթողներին քանդակված պատկերները: Նախ նշենք, որ նման ազատ կանգնած հուշարձաններ դրվել են եկեղեցիներին կից, ունեցել են շրջանցի հնարավորություն, իսկ պատկերները բաշխված են տարբեր նիստերին: Ուստի բոլոր հիմքերը կան մտածելու, որ այս պատկերները եղել են աղոթքի և երկրպագության համար⁹⁰ (նկ. 5): Թեև ավանդաբար այս հուշարձանները վերագրվել են Ե–Չ դդ. ժամանակահատվածին⁹¹, բայց նորագույն ուսումնասիրությունները հիմք են տալիս նրանց կանգնեցման ժամանակը տեսնել Է դ. համատեքստում⁹²:

Հայկական վաղագույն մանրանակրներից մեզ են հասել միայն չորս տեսարաններ, որոնք կցվելով ավելի ուշ ձեռագրի՝ պահպանվել և մեզ են հասել (կցվել են 989 թ. Էջմիածնի Ավետարանին): Մանրանկարները պայմանական թվագրվում են 2–Է դարերով: Դրանք են՝ Չաքարիայի և Աստվածամոր ավետման, Մոգերի երկրպագության (նկ. 4) և Մկրտության տեսարանները⁹³: Այս մանրանկարների շատ բարձր գեղարվեստական որակը, բազմաշերտ գեղանկարչությունը և

⁸⁸ **Der Nersessian** 1977, p. 49–67, fig. 31, 36.

⁸⁹ Նույն տեղում:

⁹⁰ **Հակոբյան** 2005, էջ 82–83:

⁹¹ **Дурново** 1979, с. 25, 28.

⁹² **Հակոբյան** 2014, էջ 341–345:

⁹³ **Лазарев** 1986, с. 50, **Der Nersessian** 1973b, p. 526–529, **Дурново** 1979, с. 157, 165, илл. 92–95.

զարգացած պատկերագրությունը խոսում են արվեստի մի տեսակի մասին, որն, անշուշտ, անցել է զարգացման մեծ ճանապարհ:

Հայաստանում, Է դարի ժամանակահատվածում գեղանկարչության ձևավորված ավանդույթների մասին են խոսում որմնանկարների բազմաթիվ հետքերը⁹⁴: Մի կողմից փաստ է, որ Հայաստանի տարածքում մոնումենտալ գեղանկարչության հուշարձանների չնչին մասն է պահպանվել, որի արդյունքում էլ երկար ժամանակ շրջանառվում էր կարծիք, որ մոնումենտալ գեղանկարչությունը միջնադարում ավելի շուտ բացառություն էր, քան ընդունված ավանդույթ: Սակայն որմնանկարների վատ պահպանվածության հարցը դա զուտ տեխնիկական խնդիր է, և չի վերաբերում որմնանկարների սակավության, անտեսման կամ միտումնավոր ոչնչացման: Ինչպես այժմ պարզ է դարձել Հայ Առաքելական եկեղեցին սկզբունքայնորեն դեմ չի եղել եկեղեցիների ներքին հարդարմանը⁹⁵, չնայած որ տևական ժամանակ կար համոզմունք որ հայերը պատկերամարտ են եղել, իսկ հայկական եկեղեցիների ներքին տեսքին բնորոշ էր խստությունն ու պարզությունը: Այս հարցը իր պատասխանը ստացավ, երբ Լիդիա Դուռնովոն, հետո նաև նրա աշակերտները, հետազոտեցին և գիտական շրջանառության մեջ դրեցին հայկական միջնադարյան մոնումենտալ գեղանկարչությունը որպես միջնադարյան կերպարվեստի առաջատար ճյուղ՝ ի հայտ բերելով շատ կարևոր պատառիկներ⁹⁶: Հետևելով ուսումնասիրողների կողմից ներկայացված փաստերին, կարելի ասել, որ հատկապես Է դ. ժամանակահատվածում երկու տասնյակից ավելի եկեղեցիներ եղել են նկարազարդված, որոնց շարքում են հատկապես Երերույքի⁹⁷ և Եղվարդի բազիլիկները, Երևանի Պողոս-Պետրոս եկեղեցին (այժմ՝ քանդած), ինչպես նաև Օձունի, Սպիտակավորի, Ավանի, Լմբատա-

⁹⁴ Дурново 1979, с. 139–140, Der Nersessian 1973a, p. 381–403, **Զարյան, Լամուրե** 2019, էջ 45–49.

⁹⁵ **Սեդրակեան** 1904, էջ 52–100, Дурново 1957, с. 3–4.

⁹⁶ Дурново 1957, Дурново 1979, с. 139–154, **Котанджян** 2017.

⁹⁷ Երերույքի բազիլիկը Չ դ. կառույց է, սակայն նրա որմնանկարները, ամենայն հավանականությամբ, պետք է արված լինեն Է դարում՝ եկեղեցու հիմնավոր վերանորոգումից հետո:

վանքի, Պտղնավանքի, Սյունի վանքի, Մաստարայի Արուճի, Բագավանի և Բագարանի⁹⁸, Թալինի, նաև Արթիկի երկու եկեղեցիները⁹⁹: Եթե այդ որմնանկարները գոնե կիսով չափ պահպանված լինեին, ապա այսօր հայկական կերպարվեստի մասին մեր պատկերացումները բավական հարուստ կլինեին: Մինչև անգամ այն պատառիկները, որ մեզ են հասել ցույց են տալիս, որ որմնանկարը վաղմիջնադարյան Հայաստանում ոչ միայն լայն տարածում է ունեցել, այլ նաև ստեղծվել է տարբեր դպրոցների կողմից: Դրանց մեջ կարելի է առանձնացնել մայրաքաղաքային՝ կոստանդնուպոլսյան նախատիպերին հետևող որմնանկարներ, ինչպիսիք են Արուճի և Մրենի եկեղեցիներում պահպանված Օրենքներ տվող Քրիստոսի մեծադիր պատկերը (պահպանվել է հատվածաբար)¹⁰⁰ (նկ. 6): Բյուզանդական մայրաքաղաքային արվեստից է գալիս ոչ միայն հռետորի կեցվածքով կանգնած Քրիստոսի կերպարը, այլ նաև այն եզակի ներկայանկն ու տոնային անցումները, որ կիրառվել են Արուճում¹⁰¹:

Մոնումենտալ գեղանկարչության ընդհանուր պատկերը գալիս է լրացնելու խճանկարը, որի երկու տարբերակներն էլ՝ թե՛ հատակի, թե՛ պատի, եղել են վաղմիջնադարյան Հայաստանում: Նման շքեղ և բավականին թանկարժեք հարդարանք¹⁰² ունեցել են ամենահեղինակավոր մայր տաճարները՝ Էջմիածինը, Դվինը և Չվարթնոցը¹⁰³: Հատկապես արժեքավոր կլինեին, եթե պահպանված լինեին Դվինի մայր տաճարում հայտնաբերված, հավանաբար, խորանի պատի հորինվածքը հանդիսացող խճանկարի մեծ դրվագը՝ Աստվածամոր և մանկան պատկերով, որի միայն արխիվային լուսանկարն է պահպանվել¹⁰⁴: Իսկ համաձայն արար աշխարհագրագետ Ալ-Մուկադ-

⁹⁸ Թուրքիայի տարածքում հայտնված Բագարանի և Բագավանի եկեղեցիները ոչնչացվել են Ի դ. Առաջին կեսին:

⁹⁹ Дурново 1979, с. 139–154, Котанджян 2017.

¹⁰⁰ Акопян 2016, с. 137–138.

¹⁰¹ Котанджян 2017, с. 101–108.

¹⁰² Պետք է նշել, որ իր թանկության և աշխատատարության պատճառով պատի խճանկարը, որպես կանոն, զբաղեցրել է եկեղեցու ամենասրբազան հատվածը՝ խորանը:

¹⁰³ Аракелян 1971, с. 17–25.

¹⁰⁴ Kalantarian 1996, p. 281–283.

դասիի (Ժ դ. վերջ) Աստվածամոր մեկ այլ խճանկար պատկեր հարդարել է Խոր Վիրապի փոքր բոլորակ եկեղեցու խորանը (չի պահպանվել)¹⁰⁵: Դա խոսում է այն մասին, որ խճանկարը ոչ միայն օրնամենտալ տարրեր է ունեցել, բայց նաև ֆիգուրատիվ պատկերներ: Կարևոր է նշել նաև, որ հատկապես պատի խճանկարների համար օգտագործել են սմալտա՝ հատուկ եղանակով պատրաստված կիսաթափանցիկ ապակու խճիկներ, որը բյուզանդական ավանդույթ է¹⁰⁶:

Ամփոփելով կարելի է ասել, որ Հայաստանում ժամանակ առ ժամանակ, պայմանավորված մշակութային վերելքով, հատկապես որմնանկարը, որը լայն տարածում է ունեցել ընդհուպ մինչև ուշ միջնադար և նորագույն շրջան: Այդ առումով ավելորդ չենք համարում հավելել, որ համաձայն ԺԷ–Ի դդ. հայ որմնանկարչության նմուշների ցանկի, որը պատրաստել է Ավետիս Ավետիսյանը, Հայաստանի մի քանի տասնյակ եկեղեցիներ ունեցել են ներքին գեղանկար հարդարանք¹⁰⁷: Այս ամենը գալիս է կրկին անգամ հաստատելու Հայոց Եկեղեցու կողմից, ինչպես նաև հայկական արվեստի համատեքստում սրբազան պատկերների նկատմամբ մեծ հարգանքը, որը, թեև որոշ ընդհատումներով, բայց զարգացման երկար ճանապարհ և հարուստ ավանդույթներ է ունեցել:

¹⁰⁵ Караулов 1908, с. 16.

¹⁰⁶ Акопян 2016, с. 133–136.

¹⁰⁷ Ավետիսյան 2019, էջ 259–278:

ՊԱՏԿԵՐՆԵՐ



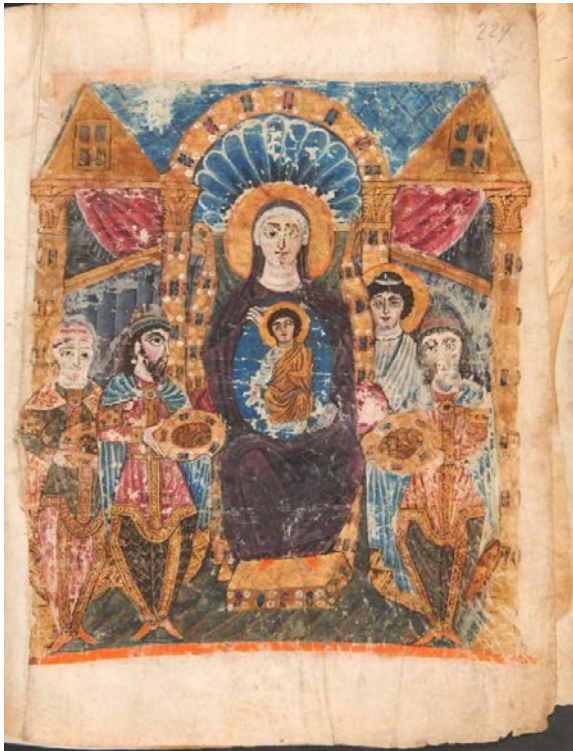
1. Ս. Պետրոս առաքյալ, Էնկաուստիկ սրբանկար, 600 թ., Ս. Կատարինե վանք, Սինայ



2. Անհայտ սուրբ, Օձունի հուշակոթողի դրվագ, Է դար



3. Մրենի եկեղեցու արևմտյան մուտքի քանդակները, 639 թ.



4. Մոգերի երկրպագությունը,
մանրանկար, Չ-Է դդ.



5. Քրիստոս, քառանիստ կոթողի
դրվագ, Է դ.



6. Քրիստոսի պատկերը Արուճի եկեղեցում, 669 թ., վերակազմությունը
Ն. Քոթանջյանի