

**ՏԵՄՊԻԵՏՏՈ՝ ՀԱՐՈՒԹՅԱՆ ՏԱՃԱՐ ԵՎ ԽԱՉԵԼՈՒԹՅԱՆ ԳՈՂԳՈԹԱ
ԱՄԻՐԽԱՆՅԱՆ Ռ. Ֆ.**

Վաղ քրիստոնեական պատկերագրության մեջ հատուկ տեղ են զբաղեցնում *loca sancta* խորհրդանշական անունն ստացած պատկերագրական խմբի արվեստի ստեղծագործությունները: Դրանք պատկերում են այն ճարտարապետական սրբավայրերը, որոնք IV դ., քրիստոնեական հավատքի պաշտոնականացումից անմիջապես հետո, կանգնեցվեցին Պաղեստինի հողում՝ քրիստոնեական կարևորագույն աստվածահայտնությունների վայրերում: Մասնավորապես, կերպարվեստի սիրված սյուժեներից մեկը դարձավ Հարության ռոտոնդաձև տաճարի պատկերային վերարտադրությունը: Տվյալ պատկերագրական խմբի ամենահին նմուշներն են սրբազան վայրերի պաշտամունքի ու վաղ քրիստոնեական ուխտագնացության հետ սերտ առնչվող պաղեստինյան սրվակները (*ampullae*): Դրանք վկայում են դեռևս այդ ժամանակներում սրբազան վայրերի պաշտամունքի արդեն կազմավորված գեղագիտության ու արվեստում դրա արտացոլման մասին: Սրվակների պատկերագրական համակարգում հատուկ տեղ է հատկացվում այն ռոտոնդաձև կառույցների պատկերներին, որոնք մասնագետների մեծամասնության կարծիքով, արտացոլում են Երուսաղեմի հանրահայտ Անաստասիա (Հարության) ռոտոնդաձև տաճարը:

Այսօր կասկած չի հարուցում սրվակներին վերարտադրված այս հուշարձանների ու VII-X դդ. մի քանի քառավետարաններում տեղ գտած Տեմպլիետոտ ռոտոնդաձև տաճարիկի միջև առկա պատկերագրական առնչությունը: Տեմպլիետոտյի ուսումնա սիրության համար կարևոր պատկերագրական նյութ են տրամադրում հատկապես X դ. հայկական ձեռագրերը և, մասնավորապես, Էջմիածնի Ավետարանին հարող ավետարանները:

Սյուների վրա հանգչող ու տաղավարաձև ծածկ ունեցող շինությունը տեմպլիետոտյի հիմնական կերպարն է կազմում հայկական պատկերագրության մեջ: Աննշան փոփոխություններ ներմուծելով *tholos*-տաճարի ընդունված պատկերագրության մեջ՝ այն գրեթե նույնությամբ անցնում է ձեռագրից ձեռագիր (նկ. 1-4): Հայկական ձեռագրերում տեղ գտած բոլորաձև տաճարի կերպարի անվիճելի կապը սրվակների պատկերագրության հետ ենթադրում է, որ տեմպլիետոտյի միջոցով մանրանկարիչներն ընդհանրացրել են Հարության ու Սուրբ գերեզմանի խորհրդաբանությունը, որտեղ մեծ տեղ է հատկացվում Սուրբ գրքի, այսպես կոչված, տեղագրական մեկնաբանությանը և այն ճարտարապետական կառույցների գեղարվեստական վերարտադրությանը, որոնք քրիստոնեության արշալույսին նշեցին Փրկչի աստվածահայտնությունների հետ առնչվող Պաղեստինի կարևորագույն սրբավայրերը: Ուստի, Հարության թեման, որ միջնորդավորված է Պաղեստինի սրբավայրերում կառուցված ճարտարապետական կառույցների և, մասնավորապես, Հարության ռոտոնդաձև



1. Տնմպիւնտո: Էջմիածնի Ավետարան, 989 թ.,
Մատենադարան, N 2374



2. Տնմպիւնտո: Ավետարան, X դար,
Վիեննա, N 697



3. Տնմպիւնտո: Ավետարան, X դար,
Յերուսաղեմ N 2555



4. Տնմպիւնտո: Ավետարան, X դար,
Մատենադարան, N 9430

տաճարիկի կերպարով, ամենուրեք որոշիչ է համարվում տեմպլիետոտյի պատկերագրության մեկնաբանման հարցում: Փորձենք, սակայն, մի փոքր վերանալ ընդունված այս տեսակետից և տեմպլիետոտյի կերպարը համալրել խորհրդանշական այլ իմաստներով: Հարության բազիլիկի ընդարձակ նկարագրություններից մեկը պահպանվել է Եվսեբիոս Կեսարացու «Վարք Կոնստանտին կայսեր» քրոնիկոնում¹: Այսօր կասկած չի հարուցում այն փաստը, որ Անաստասիսի ռոտոնդաձև տաճարիկը մի մասն է կազմել այդ հոյակերտ և բազմամաս շինության, որ կառուցվեց Կոնստանտին կայսեր օրոք՝ փառաբանելու աստվածահայտություններից ամենակարևորը՝ Քրիստոսի Հարությունը: Այս համոզվածությունը մասամբ հիմնված է Եվսեբիոսի նկարագրության վրա, որտեղ հեղինակը հպանցիկ անդրադառնում է բոլորաձև մի կառույցի հարդարանքին, որը, ամենայն հավանականությամբ, գտնվում է բազիլիկ եկեղեցու սահմաններում կամ դրան կից: Սակայն ոչ բոլոր գիտնականներն են համամիտ այն կարծիքին, որ Եվսեբիոսի վերոհիշյալ նկարագրությունը վերաբերում է *Անաստասիս* ռոտոնդաձև տաճարիկին: Վերջինիս հավաստի ճարտարապետական կերպարը հայտնի է մեզ, ըստ էության, ավելի ուշ աղբյուրներից, և ավելին՝ ներկայումս հնագիտական պեղումներով հաստատված չէ այն փաստը, որ դեռևս Կոնստանտին կայսեր օրոք Քրիստոսի գերեզմանը ամփոփված է եղել նման գմբեթավոր կառույցի ներքո:

Գիտական կասկածներն այս հարցի շուրջ հիմնված են այն պարագայի վրա, որ Եվսեբիոսը խիստ հպանցիկ է անդրադառնում ճարտարապետական համալիրի այն հատվածին, որը, այլ գիտնականների կարծիքով, վերաբերում է վեհաշուք Հարության ռոտոնդայի հարդարանքին և «որից հետագայում ծնվեց *basilica Anastasis* անվանումը»²: Այս կասկածները բազում վեճեր առաջացրեցին Գողգոթայի բազիլիկ համալիրի նախնական տեսքի հարցի շուրջ: Չնայած շոշափվող նյութի բարդությանը՝ հնագիտական այս քննարկումները հնարավոր է հանգեցնել երկու հիմնական գիտական վարկածի³: Մի դեպքում ենթադրվում է, որ Հարության ռոտոնդան պետք է տեղադրված լիներ այն շրջանաձև տարածքի ներսում, որի մասին խոսվում է Եվսեբիոսի քրոնիկոնում, մինչդեռ, ըստ մյուս վարկածի՝ սրբավայրը եղել է քննարկվող շրջանաձև տարածքի հետևում կառուցված բացօթյա բակի կենտրոնում⁴:

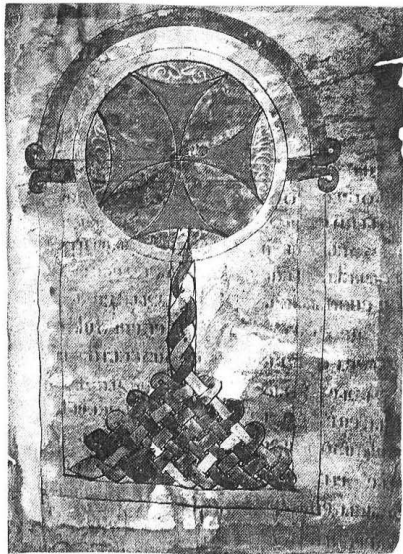
¹ *Եվսեբիոս Կեսարացի*, Վարք Կոնստանտին կայսեր, *L. III, 33, 34* (Averil Cameron and Stuart G. Hall. *The Life of Constantine* (այսուհետև՝ Եվսեբիոս Կեսարացի), Oxford, 1999):

² Pigagnol A., *L'Hémisphère et l'Omphale des Lieux Saints, CA, I, 1945, p. 7*:

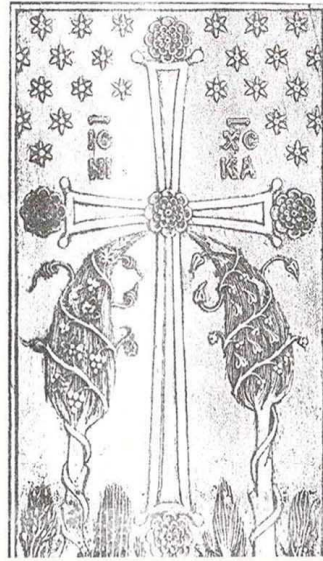
³ Ե. Կուազնոնը IV դ. պաշտամունքային համալիրի տարբեր վերակերտումների գծագիր է առաջարկում (տե՛ս Couâsnon Ch., *The Church of the Holy Sepulchre in Jerusalem, Oxford, 1974, p. 2*):

⁴ Վերջին վարկածը պաշտպանում են Է. Դյուգվեն և Ռ. Կրաուտհայմերը: Վերջինս այն նորովի շրջանառության մեջ է դրել վաղ քրիստոնեական ճարտարապետությանը նվիրված իր ծավալուն աշխատության մեջ (տե՛ս Krautheimer R., *Early Christian and Byzantine Architecture. The Pelican History of Art. England-USA, 1965*):

Միաժամանակ, հաշվի առնելով, որ «337 թվականին Եվսեբիոս Կեսարացին իր նկարագրության մեջ գրեթե լրում է հոյակերտ ռոտուն-



5. Խաչապատկեր: Մանասարյան Ավետարան, 986թ., Մատենադարան N 7735



6. Հարարվիլի եռապատկեր: Հատված: Վերակերտում ըստ Պ. Անդրեյուդի



Ի ճէ տարբերակն աղբակաճն ձեռնաճն: Էս
որտի ճո՛րոս տօգ՛տոս, ո՛ր ճո՛ւսն է՛ստն քո՛ւ
ճո՛ւսն: Եւ ճո՛ւսն քո՛ւ ճո՛ւսն: Եւ ճո՛ւսն քո՛ւ ճո՛ւսն:

7. Ադամը և Եվան դրախտում: Բաղլամի ու Հովասափի առասպել:
Parisianus Gr. 1128, թ. 30

դայի գոյության մասին»⁵, վերջին վարկածի համաձայն (Է. Դյուգվե, Ռ. Կրաուտհայմեր), Կոնստանտին կայսեր օրոք Անաստասիս ռոտոնդան դեռևս կառուցված չէր⁶։ Հակառակ սրան, հեղինակը (Եվսեբիոս Կեսարացին) մեծ տեղ է հատկացնում բազիլիկի և դրան կից կիսաբլուր սրբավայրի նկարագրությանը, ինչը առիթ է տալիս ենթադրելու, որ տաճարի այդ կիսաբլուր հատվածը եղել է եկեղեցու առաջին սրբավայրը, որը ժամանակով նախորդել է Անաստասիս ռոտոնդայի շինարարությանը։ Ահա թե ինչպես է *Կոնստանտին կայսեր Վարքի* հեղինակը շեշտադրում եկեղեցու այս հատվածը. «Եվ ահա, թագավորական պալատի գլխամասին կից համալիրի ամենագլխավոր հատվածում *հեմիսֆերն էր* (կիսագունդ - Ռ. Ա.) տեղադրված ու սուրբ Առաքյալների թվին համապատասխան՝ տասներկու սյուներով շրջապատված։ Սյուների գագաթները զարդարված էին արծաթե հրաշափայլ սկահակներով, որոնք կայսրն էր անձամբ նվիրաբերել իր Աստծուն»⁷։

Իր հերթին, այն վարկածը, ըստ որի, *Կոնստանտին կայսեր Վարքում* հիշատակված «կիսաբլուր կառույցը» Անաստասիս ռոտոնդան է, անհավանական է թվում այն պարզ պատճառով, որ քրոնիկոսի հեղինակը «խախտում է նկարագրության հերթականությունը, քանի որ հասնելով մեծ եկեղեցու դռներին՝ վերադառնում է դեպի գերեզմանը, որտեղից և սկսել է իր նկարագրությունը»⁸։ Հետևաբար, ավելի հավանական է, որ Եվսեբիոսը չի շեղվում *ecclesia major* եկեղեցու նկարագրությունից, և կիսաշրջանաձև սրբավայրը պետք է փնտրել բազիլիկի ներսում՝ եկեղեցու շքամուտքի հակառակ կողմում։

Հետևաբար, Եվսեբիոսի գործածած *հեմիսֆեր* (կիսաբլուր կառույց) բառը պետք է դիտարկվի որպես տերմին, որը բնորոշում է եկեղեցու խորանային հատվածը և ոչ թե Հարության ռոտոնդան⁹։ Այս տեսակետից այնուազարդ կիսաբլուր այս կառույցն իր գործառական նշանակությամբ մոտենում է եկեղեցու զմբեթածածկ այն հատվածին, որը «պատսպարում է եկեղեցու սրբության սրբոցը»¹⁰, որը ավելի ուշ քրիստոնեական եկեղեցաշինության մեջ ստացավ «սիբորիում» անվանումը¹¹։ Սակայն Եվսեբիոսի նկարագրած *հեմիսֆերը*, ամենայն հավանականությամբ, տարբերվում էր իր ապագա նմանակից, նախ, իր

⁵ Couâsnon Ch., նշվ. աշխ., էջ 15։

⁶ Տե՛ս Couâsnon Ch., նույն տեղում, էջ 15, Rubin Z., *Church of the Holy Sepulchre, Oxford, 1974, p. 81*։

⁷ *Եվսեբիոս Կեսարացի*, Վարք Կոնստանտին կայսեր, L. III, 38։

⁸ Pigagnol A., նշվ. աշխ., էջ 9։

⁹ Ա. Պիգանյոլը հիշատակում է մեկ այլ հին շարադրանք, որը կարծես թե հաստատում է Եվսեբիոսի նկարագրած շինության ձևը և այն, որ վերջինիս հիշատակած *հեմիսֆերը* համընկնում է մեծ եկեղեցու խորանային հատվածին (*Brévarius Hierosolyma* մեջբերումը ըստ՝ Pigagnol A., նշվ. աշխ., էջ 8-9)։

¹⁰ Pigagnol A., նշվ. աշխ., էջ 9։

¹¹ Դրա մեծածավալ նմանակները գտնում ենք, օրինակ, Բեթղեհեմի Ծննդյան եկեղեցում և ենթադրաբար բոլոր այն եկեղեցիների հատակագծում, որոնք կառուցվեցին IV դ. մի քանի կարևորագույն ավետարանական աստվածափայտությունների տեղերում։

մոնումենտալ համաչափություններով և, ամենակարևորը, իր խորհրդանշականությամբ:

Վաղ քրիստոնեական ճարտարապետությանը նվիրված գրականության մեջ պրոֆեսոր Ռ. Կրաուսհայմերը առաջին անգամ է դիտարկում կոնստանտինյան բազիլիկի ներսում գտնվող կիսաբոլոր հատակագիծ ունեցող այս սրբավայրը իբրև մի հուշարձան, որը կառուցվել է IV դ. Քրիստոսի խաչելության ստույգ վայրում: Սակայն դրանից դեռևս մի քանի տասնամյակ առաջ, Ա. Պիգանյոլը, իբրև վարկած, առաջադրել էր բազիլիկի խորանային մասում Կոնստանտին կայսեր օրոք տեղ գտած ճարտարապետական *omphalos*-ի գաղափարը: Այս մեկնաբանության հիմքում են ընկած այն հին քրիստոնեական պատկերացումները, որոնց համաձայն, Երուսաղեմը և, հատկապես, Գողգոթայի բլուրը, ուր, ըստ ավանդության, հայտնաբերվել էր նախահայր Ադամի գանգը, երկրի և տիեզերքի կենտրոնն (*omphalos*) են նշանավորում¹²: Քրիստոսի խաչելության բլուրը, առասպելի համաձայն, համընկել է Աստծու կողմից առաջին մարդ էակի ստեղծման վայրի հետ: Նույն այս տեղում է ստեղծվել Ադամը և թաղվել հետագայում իր մահից հետո: Սբ. Օրիգենեսը դեռևս III դ. վկայակոչում է այդ ավանդությունը, ըստ որի, «առաջին մարդկային էակը՝ Ադամը, թաղված է այնտեղ, ուր հետագայում խաչվել է Քրիստոսը»¹³: Նույնը նկատի ունի, անկասկած, Եվսեբիոս Կեսարացին՝ բազմիցս կրկնելով իր վերը նշված Քրոնիկոնում, որ Աստծո Հարության վայրը սրբազան էր «ի սկզբանե»: Վաղ քրիստոնեական այս նկարագրությունները «պատմական իրադարձության ինտեգրում» են առաջարկում «ավելի հին տիեզերածնական առասպելի մեջ»¹⁴: Քրիստոնյաների հաջորդ սերունդները լայնորեն օգտագործել են Ադամի և Քրիստոսի միջև տարված այս տարածական զուգահեռն արվեստում, քանի որ տիեզերածնական այս առասպելը ապահովում է աստվածաշնչական պատմության ամբողջականությունն ու մի Կտակարանից մյուսը նրա կատարյալ շարունակականությունը: Մի կողմից, դա Աստծո արարչագործության շարունակականությունն է, մյուս կողմից՝ մահվան հանդեպ հավերժ կյանքի հաղթանակի տենչի իրագործումը: IV դ. վերջում սբ. Ամբրոզիոսը, համակցելով քրիստոնեական դոգմայի այս երկու առաջնային կետերը, գրում է. «Եվ այս խաչի տեղը աշխարհի կենտրոնում է, Ադամի գերեզմանի վրա, որպեսզի այն տեսանելի լինի բոլորին ... Մահը և նոր կյանքի առաջին պտուղները միաձուլվում են այս վայրում»¹⁵:

¹² Ա. Պիգանյոլն իր հոդվածում հիշեցնում է, որ VIII դ. մի շարադրանք մատնանշում է Հովսեփ Արիմանթացու այգու կենտրոնում *omphalos*-ի գոյության փաստը: Այդ *omphalos*-ը դիտարկվում է որպես Գողգոթայի տեղադրության վայրը: Հեղինակը հիշեցնում է նաև, որ Երուսաղեմի հունական եկեղեցու ներսում գոյություն ունի մեկ այլ *omphalos*, որը խառնարանի ձև ունի (տե՛ս *Pignol A.*, նշվ. աշխ., էջ 11):

¹³ Մեջբերումն ըստ՝ **Wilken R. L.**, *Eusebius and the Christian Holy Land. Eusebius, Christianity, and Judaism. Edited by H. W. Attridge and G. Hata, Leiden-New-York-Köln, 1992, p.736-760*:

¹⁴ **Wilken R. L.**, նշվ. աշխ., էջ 755:

¹⁵ **St. Ambrose**, *Expositio Luc. 10.114*, մեջբերումն ըստ՝ **Wilken R. L.**, նշվ. աշխ., էջ 755:

Քննվող խնդիրը հնարավոր չէ ավելի լավ համառոտել՝ քան դա ժամանակին արել է Անդրե Պիգանյոլը. «Մնում է պարզել, թե ինչն է *omphalos*-ով կամ (եթե գերադասում եք ավելի զգույշ վարկած) սիբորիումով նշանավորված մեծ եկեղեցու այս հատվածը դարձել առանձնահատուկ պաշտամունքի առարկա: Ըստ ավելի ուշ պատումների, Գողգոթայի հենց այդ վայրում էր Հեղինեն հայտնաբերել երեք հռչակավոր խաչերը: Սակայն *Կոնստանտին կայսեր Վարքը* դեռևս չի վկայակոչում այս ավանդությունը: Հետևաբար, եկեղեցու ներսի սրբատեղին անհրաժեշտ է համարել նախ և առաջ իբրև Խաչելության ճշգրիտ վայրը: Ուստի, *հեմիսֆերը* նշում է Խաչելության և Մահվան վայրը ճիշտ այնպես, ինչպես Սուրբ գերեզմանը Քրիստոսի Հարության վայրը»¹⁶:

Այսպիսով, միաժամանակ երկու սրբավայրերի գոյությունը Գողգոթայի եկեղեցական համալիրի տարածքում կարևոր գիտական վարկած է դառնում:

Ինչպե՞ս է, սակայն, այս ամենը կապվում հայ արվեստում լայն տարածում ստացած Տեմպիետոտյի պատկերագրական թեմային: Տեմպիետոտյի պատկերագրական տարբերակի կողքին հայկական ձեռագրերում գրեթե նույնքան մեծ տարածում է ստացել կոթողային զարդանախշ խաչի մոտիվը: Այն հաճախ կարծես աճում է եռանկյունաձև հիմքից, որը նման է ժայռի կամ բլրի և այսպիսով բացահայտ ակնարկում է Գողգոթան ու Ադամ–Քրիստոս տիեզերական առասպելը: Զարդանախշ այս խաչը հաճախ եզրափակում է խորանների կամարաշարը, ինչպես Տեմպիետոտյի դեպքում, այն տարբերությամբ, որ պատկերագրական այս մոտիվը հանդիպում ենք առավելապես այն ձեռագրերում, որոնք, ըստ ընդունված դասակարգման, պատկանում են ոչ պաշտոնական ոճին հարող ձեռագրերի թվին: Ուստի, հնարավոր է, որ պարզունակ գեղարվեստական ոճի ձեռագրերի՝ կատարողները գերադասել են դիմել ավելի հակիրճ պատկերագրական լեզվի՝ արտացոլելու համար ընդունված սյուժեներն ու խորհրդաբանությունը, որոնք այլ դեպքերում հանդես են գալիս առավել բարդացված ձևերի ներքո, ինչպես Էջմիածնի Ավետարանի խմբի ձեռագրերում: Այլ կերպ ասած՝ զարդանախշ խաչերը, ենթադրաբար, որոշ դեպքերում փոխարինում են խորանների վերջին էջի շրջանաձև Տեմպիետոտ տաճարին:

X դ. հայկական մանրանկարչության մեջ մոնումենտալ խաչի տարածված մոտիվի առավել հայտնի օրինակներին ենք հանդիպում Մատենադարանի N 7735 ձեռագրի (Սանասարյան ավետարան) մանրանկարներում (նկ. 5), Անիի X դ. ավետարանում (Կարմիր ավետարան), ինչպես նաև Մատենադարանի հավաքածուի N 10517 և N 5547 ավետարաններում, որոնք հաճախ կոթողային խաչերի բազմաթիվ մանրանկարներ են պարունակում:

Այս ձեռագրերի ցուցակը հնարավոր է համալրել բազմաթիվ այլ օրինակներով: Սակայն նշված մանրանկարները բավական են բացահայտելու պատկերագրական այս կարևոր զուգահեռը: Սանասարյան ավետարանի զարդանախշ խաչը այս զուգահեռը վկայող գրեթե ամենաակնառու օրինակն է: Շրջանի մեջ ներգծված և եռանկյունի հիմքի վրա կանգնած խաչի տվյալ մոտիվը

¹⁶ Pigagnol A., նշվ. աշխ., էջ 13:

Գողգոթայի՝ տիեզերքի կենտրոնի խորհրդանշից բացի, ևս մի մանրամաս է պարունակում. այն ամբողջությամբ առնված է ճարտարապետական կամարի ներքո¹⁷: Հետևաբար, կարելի է ենթադրել, որ կամարածածկ խաչի մոտիվը ճարտարապետական պարզեցված կերպար է արտացոլում և, հավանաբար, Տեմպլիետոյի դերն է կրում պատկերագրական այս տարբերակում, քանի որ այն նույնպես հաջորդում է ձեռագրի խորաններին՝ եզրափակելով Համաձայնության աղյուսակների կամարաշարը:

Իհարկե, այս երկու պատկերագրական մոդելները չեն կարող դիտվել իբրև լիարժեք նմանակներ: Կոթողային խաչ պարունակող հորինվածքը առաջ է մղում առավելապես խաչելության և Գողգոթայի խորհրդանշը, մինչդեռ Տեմպլիետոյի դեպքում տվյալ իմաստը ծածկագրված և միջնորդավորված է փոքր-ինչ բարդացված ճարտարապետական կերպարով, որն առավելապես Հարության ռոտոնդաձև սրբավայրն է մատնանշում:

Մինչ փորձենք բացահայտել, թե որտեղ է թաքնված Տեմպլիետոյի պատկերներում մեզ հետաքրքրող իմաստը՝ քավության Խաչի ու Գողգոթայի խորհրդանշը, հիշենք, որ վաղ քրիստոնեական պատկերագրության մեջ Հարության ու Խաչելության թեմաների միաձուլման մասին են վկայում արվեստի բազմաթիվ ստեղծագործություններ: Հաճախ են հանդիպում պատկերագրական այնպիսի համադրական լուծումներ, որտեղ այս երկու ավետարանական տեսարանները ներգրավված են միևնույն գեղարվեստական հորինվածքի մեջ: ԻԿ. սկսած նույնքան կարևոր է դառնում Պաղեստինի սրբավայրերում կառուցված ճարտարապետական պաշտամունքային հուշարձանների գեղարվեստական վերարտադրումն արվեստում: Վերջիններիս ճարտարապետական կերպարը նույնպես գեղարվեստական համադրության է ենթարկվում: Մասնավորապես, արվեստի ստեղծագործություններում հաճախ են հանդիպում Խաչ-Սուրբ գերեզման կոթողային զուգորդումները: Այս պատկերագրական մեթոդը առավել ցայտուն են արտացոլում ուխտագնացների՝ վերը նշված պաղեստինյան սրվակները: «Անաքրոնիկ հորինվածքը»¹⁸, Ա. Գրաբարի բնորոշմամբ, վաղ քրիստոնեական արվեստի այս հուշարձանների հիմնական հատկանիշն է: Այն ենթադրում է պատկերագրական մի մեթոդ, երբ ավետարանական իրա-

¹⁷ Ա. Խաչատրյանի կարծիքով, երբ գեղանկարչության մեջ սիբորիումի ձև ունեցող ճարտարապետական կառույցի գեղարվեստական վերարտադրության նպատակ է դրվում, անխուսափելիորեն առաջ է գալիս վերջինիս «պրոյեկցիայի և ծավալագրկման» խնդիրը: Դա, հեղինակի տեսակետով, երեք լուծում կարող է ստանալ. առաջինի համաձայն՝ չորս պյուն ունեցող սիբորիումը վերարտադրվում է իր չորս պյուներով հանդերձ, երկրորդ տարբերակը ենթադրում է ճարտարապետական բնօրինակի կերպարանափոխումը երեք պյուն ունեցող մոտիվի, երբ պյուններից երկուսը տեսողականորեն համադրվում են մեկը մյուսին, և, վերջապես, երրորդ տարբերակի համաձայն, սիբորիումը կերպարանափոխվում է երկայուն մոտիվի՝ այն դեպքում, երբ դրա բոլոր չորս պյունները երկու առ երկու համադրվում են միմյանց: Վերջին դեպքում սիբորիումի գեղարվեստական վերարտադրությունը կարող է շփոթություն առաջացնել՝ նմանվելով երկայուն հարթապատկերային կամարի (տե՛ս **Khachatrian A., L'Architecture Arménienne du IVe au VIe siècle, Paris, 1971**):

¹⁸ **Grabar A., Les Ampoules de Terre Sainte, Monza-Bobbio, Paris, 1958, p. 63.**

դարձությունն ու այդ իրադարձությունը փառաբանող՝ հետագայում կառուցված ճարտարապետական հուշարձանը համադրված են միևնույն պատկերում: Հետևաբար, խաչելության և հարության տեսարանները, որ հաճախ պատկերված են կողք կողքի կամ զբաղեցնում են սրվակի հակառակ երեսները, համաձայն այս մեթոդի, ուղեկցվում են ճարտարապետական մանրամասերով՝ կողք կողքի դնելով մասնավորապես Հարության ռոտոնդաձև տաճարի ու Սուրբ Խաչի ճարտարապետական սրբատեղիի սխեմատիկ պատկերները:

Պաղեստինյան սրվակներում նկատվող երկու սյուժեների նման զուգադրությունն ու գեղարվեստական համարժեքությունը, անկասկած, վկայում են այս երկու սրբավայրերի տեղագրական և բովանդակային սերտ կապի մասին: Հնարավոր է, արդյոք, նման սինկրետիկ լուծում տեսնել հայկական պատկերագրության մեջ տեղ գտած Տեմպիետոտյի պատկերներում: Եթե նկատի ունենանք պաղեստինյան սրվակների և վաղ քրիստոնեական մոդելներ արտացոլող հայկական մանրանկարների պատկերագրական բազմաթիվ առնչությունները, ապա կարելի է ենթադրել, որ խաչելության և հարության մոտիվների միաձուլումը հնարավոր է նաև հայկական պատկերագրության մեջ: Ուստի, ճարտարապետական սինկրետիզմի վարկածը արժանի է քննարկման:

Ճարտարապետ Ա. Խաչատրյանի կարծիքով, միջնադարյան ճարտարապետության մեջ և կերպարվեստում լայն կիրառում է գտել յուրահատուկ պատկերագրական մեթոդ, ըստ որի, ճարտարապետական երկու կամ ավելի հուշարձաններ ներգծվում են միմյանց մեջ կամ հանդես գալիս միևնույն ճարտարապետական կերպարի ներքո: Ըստ հեղինակի, պաղեստինյան սրվակները հարուստ պատկերագրական նյութ են տալիս տվյալ մեթոդի կիրառման եղանակների մասին: Այստեղ, մասնավորապես, առավել հաճախ է հանդիպում պատկերագրական առաջին տարբերակը, որի համաձայն, երկու անջատ ճարտարապետական կառույցներ ներգծված են միմյանց մեջ: Հնարավոր է՝ արդյոք, որ Տեմպիետոտյի պատկերագրության մեջ տեղ գտած լինի երկրորդ տարբերակը: Վիեննայի հավաքածոյի N 697 ձեռագրի Տեմպիետոտն կարծես թե որոշ հիմք է տրամադրում տվյալ վարկածի համար (նկ. 2): Մարմարյա սյուների վրա խարսխված է հորիզոնական քովթար, որն իր հերթին երկթեք տանիքով մի կամարաձև հորինվածքի հիմք է: Զարմանալին այս պատկերում այն է, որ Տեմպիետոտն ունի անհրաժեշտ ճարտարապետական կերպար, որի կամարածածկ հորինվածքն ու երկթեք տանիքը իրենց համաչափություններով ու կառուցողական սկզբունքով բոլորովին չեն համապատասխանում միմյանց: Նկատի ունենալով այն հանգամանքը, որ ձեռագիրն ամբողջովին մեծ վարպետությամբ է կատարված, մանրանկարչի անփութության վարկածն ի սկզբանե անհավանական է թվում: Փոխարենը, մենք հակված ենք Տեմպիետոտյի այս յուրօրինակ պատկերում երկու տարբեր ճարտարապետական կերպարների համատեղման փորձ տեսնել, որը Գողգոթայի երկու կարևորագույն սրբավայրերի միասնականության վերհուշն է վաղ քրիստոնեական պատկերագրության մեջ:

Տեմպիետոտյի քննարկված օրինակը եզակի է հայկական վաղ միջնադարյան պատկերագրության մեջ: Ուստի, ճարտարապետական կերպարների

գեղարվեստական համատեղման վարկածը խիստ ենթադրական բնույթ ունի: Ուսումնասիրելով, սակայն, մի քանի այլ մոտիվների իմաստը, որոնք ընդգրկված են Տեմպլիետոյի հայկական պատկերագրության մեջ և հետևողականորեն կրկնվում են ձեռագրից ձեռագիր, հնարավոր է նոր հայացք գցել Խաչ-Սուրբ գերեզման պատկերագրական զուգորդման հարցին:

Նոճին այն առաջնային խորհրդանիշներից մեկն է, որը հայկական պատկերագրության մեջ ուղեկցում է Տեմպլիետոյի կերպարին: Երկու միանման նոճիներ զուգաչափության սկզբունքով տեղադրված են բոլորաձև տաճարի երկու կողմերում: Վաղ քրիստոնեական արվեստում հաճախ նմանատիպ բուսական մոտիվ է հանդիպում այն պատկերագրական օրինակներում, որտեղ առկա է խաչի մոտիվը կամ խաչելության թեման: Այսպես, Բեթղեհեմի Ծննդյան եկեղեցու նավի հյուսիսային պատի վրա տեղ գտած խաչի պատկերը եզերված է երկու միանման նոճիներով (նկ. 6) : Երկու այլ նոճիներ են եզերում Հաբարվիլի եռապատկերի կենտրոնական հատվածի վրա պատկերված խաչը: Նոճիների հետ մեկտեղ այստեղ պատկերված են խաչի հիմքից աճող թփեր և ծաղիկներ, ինչպես նաև խաղողի վազեր, որ մագլցում են նոճիների վրայով մինչև դրանց գագաթները: Նոճիների ենք հանդիպում նաև Հին կտակարանի խիստ հետաքրքրական տեսարաններից մեկում, ուր յուրօրինակ պատկերագրական լուծման շնորհիվ միմյանց են հակադրվում եղեմի ծառն ու Գողգոթայի խաչը: Բառլաամի և Հովասափի առասպելը լուսաբանող հունարեն մի ձեռագրում պատկերված են Ադամն ու Եվան եղեմի պարտեզում և երկու ծառ նրանց միջև (նկ. 7): Աստծո աջը, որ ելնում է հորինվածքի վերին աջ անկյունից, արգելում է այդ երկու ծառերից մեկի պտուղները փորձելը¹⁹: Աջը հայտնվում է մի ուղղանկյունուց, որի ներսում նոր տեսարան ենք հայտնաբերում. բլրի վրա կանգնած մեծ Խաչը՝ երկու միանման ծառերով եզերված: Նոճիներ հիշեցնող այս բուսական պատկերները ակնհայտորեն ձայնակցում են Ադամի և Եվայի միջև տեղ գտած ծառերից մեկին, որը նույնպես նման է նոճու և, հավանաբար, Կենաց ծառի գաղափարն է արտահայտում տվյալ պատկերում: Կապակցելով առաջին մարդուն պատգամած Աստծո հրամանն ու Գողգոթայի խաչը՝ հորինվածքում բացահայտ զուգահեռ է անցկացվում առաջին Կենաց ծառի և Քրիստոսի խաչափայտի, միաժամանակ, Եղեմի և քավության Գողգոթայի միջև²⁰: Ս. Տեր-Ներսեսյանի կարծիքով, այս զուգահեռը միանգամայն հարազատ է վաղ շրջանի մեկնողական գրականության

¹⁹ Underwood P., *The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels*, DOP, t. 5, Harvard University, 1950, p. 41-138, *Der-Nersessian S., L'illustration du roman Barlaam et Joasaph*, Paris 1937, fig. 218, *texte* p. 115.

²⁰ Պ. Անդերվուդի կարծիքով, Կենաց խաչի պատկերագրության մեջ նոճիների մոտիվի կրկնությունը հղում է Եղեմի պարտեզում Աստծու տնկած երկու՝ Իմացության և Կենաց ծառերի գաղափարին (Ծննդոց, Բ-Թ (տե՛ս Underwood P., նշվ. աշխ., էջ 101): Նոճիների կապը Հին կտակարանի դրախտային պատկերների հետ հաստատվում է ևս մի արձանագրությամբ, որ գտնում ենք եթովպական ձեռագրերից մեկում (*Institut des Etudes Ethiopiennes*, Ձեռ. N 3475): Այստեղ, ճարտարապետական *tholos*-ի պատկերը ուղեկցող նոճիներից մեկի կողքին կարդում ենք «պարտեզի ծառ» մակագրությունը (տե՛ս Heldmann M., *African Zion. The Sacred Art of Ethiopia*, R. Gierson Edition, New York, 1993, պատկ. 55):

ոգուն, և մեկնողական բազմաթիվ օրինակներ հիմք են նման պատկերագրական լուծումների համար: «Ինչպես միայն մեկ մեղքով է, որ անեծքն ընկավ բոլոր մարդկանց վրա, այնպես էլ միակ արդարությամբ է, որ մարդիկ կատանան այն թողությունը, որը կյանք է պարգևում»²¹: «Կենաց ծառը, որ կանգնեցվել էր Աստծո կողմից դրախտում, կանխանշեց այս անգնահատելի խաչը: Քանզի, եթե մահը եկավ ծառի միջոցով, անհրաժեշտ էր, որ կյանքն ու Հարությունը նույնպես պարգևվեն ծառի միջոցով»²²:

«Տեր-Իսրայել» ճաշոցի հայերեն մի շարադրանք, իր հերթին, անդրադառնում է քրիստոնեական այս երկու առաջնակարգ իրողությունների խորհրդաբանությանը. «Նոր Դրախտն իր շքեղությամբ առավել էր, քան առաջինը՝ եդեմը, որովհետև վերջինում մարդը գտավ իր մահը, մինչդեռ երկրորդը կյանք պարգևեց, և մարդը փրկվեց այս նոր դրախտում»²³:

Քննված մանրանկարչական վերջին օրինակը առանձնահատուկ կապ է ստեղծում տվյալ պատկերագրության և նոճիներով եզերված Տեմպլիետոտյի պատկերների միջև: Արդյո՞ք աշխարհի կենտրոնն ու առանցքը խորհրդանշող Գողգոթայի սրբազան վայրում չէ, ուր թաղվել է Ադամը, և խաչվել է Քրիստոսը, որ պետք է մեկը մյուսի կողքին դրվեն Կենաց ծառի երկու առաջնակարգ խորհրդանիշները՝ հաշտեցնելու համար սկիզբն ու վերջը, մահն ու կյանքը՝ Հարության Սուրբ գերեզմանի անմիջական միջնորդությամբ: Գողգոթայի ու Խաչելության սրբավայրի խորհրդաբանությունը թաքնված չէ՝, արդյոք, նոճու՞²⁴, իբրև առաջին և վերջին կենաց ծառի պատկերի մեջ:

²¹ Առ Հռովմեացիս, Ե, ԺԶ-ԺԸ: Մեջբերումն ըստ՝ **Der -Nersessian S.**, նշվ. աշխ., էջ 116:

²² *Հովհաննես Դամասկոսի, De Fide Orthodoxa, IV, 1-1*: Մեջբերումն ըստ՝ **Underwood R.**, նշվ. աշխ., էջ 100:

²³ Այս տեքստը վերաբերում է սեպտեմբերի 13-ին նշվող Խաչվերաց տոնի և Գողգոթայի եկեղեցու օծման օրվա տոնակատարությանը, հետևյալ վերնագրի ներքո. «Երուսաղեմի Աստվածային Հարության եկեղեցու, սուրբ Գողգոթայի և Սուրբ Սիոնի այլ կենարար աստվածահայտությունների սրբազան վայրերի փառաբանման օրը» (*Patrologia orientalis, VI, 2, 212*: Մեջբերումներն ըստ՝ **Underwood P.**, նշվ. աշխ., էջ 97):

²⁴ Մենք շնորհակալություն ենք հայտնում պրոֆեսոր Ժան-Պիեռ Մահեին հետևյալ ճշտգրտման համար: Աստվածաշնչի ամենահին հայերեն թարգմանության մեջ Թագավորությունների երրորդ գրքի 6-րդ գլխում, ուր խոսվում է Սողոմոնի տաճարի շինարարության մասին, մի հատված թարգմանված է հետևյալ կերպ. «Սրբարանի ներսում դրվեցին նոճու փայտից պատրաստված երկու քերովբեներ: Մեկի բարձրությունը տասը կանգուն էր... Երկրորդ քերովբեն նույն չափն ու նույն ձևն ուներ...» (Թագավորություններ, Գ VI, 23, 25, 27): Այնուհետև, կարդում ենք. «Սպասավորները բերեցին Յահվեի Ուխտի տապանակը՝ տաճարի Սուրբ սրբոցը, և տեղադրեցին այն քերովբեների թների տակ» (նույն տեղում): Նկատի ունենալով Երուսաղեմի պատմական տաճարի ու քրիստոնեական եկեղեցաշինության խորհրդանշական կապը՝ նոճին կարող է որոշակի առնչություններ ունենալ նաև քրիստոնեական Սուրբ սրբոցի խորհրդաբանության հետ: Բացի այդ, եթե ուշադիր լինենք, աստվածաշնչական տեքստը ևս մի զարմանալի ակնարկ է պարունակում մեզ հետաքրքրող կապի առնչությամբ. «Երկրորդ քերովբեն նույն չափն ու նույն ձևն ուներ»: Չի բացառվում, որ հայկական պատկերագրության մեջ տեղ գտած նոճու պատկերը հեռավոր ակնարկներ կարող է պարունակել Սողոմոնի տաճարի միանման երկու քերովբեների վերաբերյալ և այդպիսով, եկեղեցու Սուրբ սրբոցի (խորանային հատվածի) խորհուրդ պարունակել իր մեջ:

Վաղ քրիստոնեական արվեստում նոճու մոտիվ ենք հանդիպում նաև հին կտակարանային տեսարաններում: Դրանք որոշ իմաստով կապվում են մեզ հետաքրքրող *լոկա սանկտայի* պատկերագրության հետ, որը, մասնավորապես, ըստ Վայցմանի²⁵ ու Այնալովի²⁶ ուսումնասիրությունների, դուրս է գալիս ինչպես պաղեստինյան արվեստի, այնպես էլ ուխտագնացության գեղագիտության հետ առնչվող կերպարվեստի շրջանակներից: Բազմաթիվ մանրանկարչական և որմնանկարչական օրինակների հիման վրա, Վայցմանը ցույց է տալիս սրբազան վայրերի պաշտամունքի ներթափանցումը տերունական շարքի պատկերներ: Ավելին, դրա արձագանքներն ենք գտնում անգամ Հին կտակարանի գեղարվեստական պատումներում, որոնցից պատկերագրական տեսակետից ամենահետաքրքրականը Աբրահամի զոհաբերության տեսարանն է: Աստվածաշնչական այդ դրվագի բազմաթիվ օրինակներում կարելի է տեսնել սանդուղքով մի շինություն՝ հարթակի վրա տեղադրված զոհասեղանով: Վայցմանի կարծիքով, այս կարգի հորինվածքը ամբողջությամբ մատնանշում է զոհաբերության վայրը՝ Գողգոթան: Պատկերագրությունը իբրև հիմք է ընդունում այն քրիստոնեական մեկնությունները, որոնց համաձայն, Աբրահամի զոհաբերությունը տեղի է ունեցել աստվածաշնչական ժամանակներում, Գողգոթայի սրբազան բլրի վրա²⁷: Այսպես, միջնադարյան անանուն մի ճաշոցում կարդում ենք. «Այս բլրի վրա Աբրահամը զոհաբերեց գառանը Իսահակի փոխարեն, որպեսզի այս նույն վայրում խաչվեր Հիսուսը»²⁸: Իսկ 530 թ. Թեոդոս անունով մի ուխտագնաց նշում է հետևյալը. «Եվ կա այնտեղ Գողգոթայի բլուրը, ուր Աբրահամը բերեց իր որդուն՝ կրակով զոհաբերելու համար: Եվ բլուրը այդ քարքարոտ է ու դրան հնարավոր է հասնել սանդուղքի միջոցով»²⁹: Պատկերագրական այս յուրօրինակ հնարքը պարունակող նշանավոր մանրանկարներից մեկը Աբրահամի զոհաբերության տեսարանն է Էջմիածնի Ավետարանում (նկ. 8): Այն պատկերում է Աբրահամին և Իսահակին մեծ սանդուղքի մոտ, որի վերևում երևում է զոհասեղանի կրակը: Հորինվածքում կան մի քանի այլ կարևոր պատկերագրական մանրամասեր, որոնք կոչված են մեկնաբանելու կատարվող գործողության իմաստը. դա երկնքից հայտնվող Աստծու աջն է, Աբրահամի ոտքերի մոտ պատկերված գառնուկը և, վերջապես, հորինվածքի ձախ մասում տեսնում ենք մի նոճի: Մի շարք այլ պատկերագրական օրինակներ մեզ թույլ տվեցին ենթադրել, որ նոճին զոհաբերության և սրբազան Գողգոթայի խորհրդանիշն է: Էջմիածնի Ավետարանում այս խորհրդանիշը

²⁵ Weitzmann K., «Loca sancta» and Representational Arts of Palestine, DOP, 28, 1974, p. 31-56.

²⁶ Айналов Д., Эллинистические истоки византийского искусства, СПб., 1900.

²⁷ Այս կարգի վկայություններ են պահպանվել մասնավորապես ուխտագնացների շարադրանքներում: Այսպես, Հիերոնիմոս ուխտագնացը հրեական մի առասպել է վկայակոչում, որի համաձայն, Աբրահամը ցանկանում էր զոհաբերել իր որդի Իսահակին Գողգոթայի բլրի վրա: Սակայն իրականում հրեական աղբյուրները այդ կապակցությամբ հիշատակում են Մորիա սարը, ինչը գրանցվել է այդ նույն սարի վրա կառուցված Սողոմոնի տաճարի «Սուրբ սրբոցում» (տե՛ս **Айналов Д.**, նշվ. աշխ., էջ 61):

²⁸ Մեջբերումն ըստ **Айналов Д.**, *Искусство Палестины в средние века* (Византийский временник, XXV, 1927, с. 79):

²⁹ Մեջբերումն ըստ **Weitzmann K.**, նշվ. աշխ., էջ 47:

հանդիպում է նախորդ էջերից մեկում՝ երկու նոճիներ եզերում են նաև խորհրդավոր Տեմպլիետոտ տաճարը:

Եվ վերջապես, մեկ այլ ճարտարապետական պատկեր կարծես թե ամփոփում է մեր բոլոր նախորդ դիտարկումները: Ելքի Էլ-Բագաուատի դամբարանի որմնանկարների շարքում է ընդգրկված մի ճարտարապետական շինության պատկեր, որը, անկասկած, Երուսաղեմի սուրբ բազիլիկի ճարտարապետական կերպարն արտացոլող վաղ քրիստոնեական արվեստի ստեղծագործություններից է: Չնայած որոշ թերի մեկնաբանություններին՝ այս պատկերում դեռևս մի քանի տասնամյակ առաջ ճանաչվել է Երուսաղեմի Հարության բազիլիկը, որի կենտրոնական հատվածը նույնացվում է Քրիստոսի Սուրբ գերեզմանն իր մեջ ամփոփող Անաստասիա ճարտարապետական ռոտոնդայի հետ³⁰: Սակայն կարևոր մի մանրամաս դժվարացնում է տվյալ պատկերագրության ամբողջական վերծանումը. եկեղեցու երկայնակի սյունաշարն ավարտվում է կոնաձև տանիքով ու սյուներով շրջապատված բոլորաձև մի այլ շինությամբ: Չնայած ճարտարապետական անորոշ կերպարին՝ այս կառույցը բացահայտ մատնանշում է Գողգոթայի բազիլիկին կից երկրորդ միաստիկ սրբավայրի առկայությունը, որը միանգամայն կարող է առնչվել Տեմպլիետոտյի մեզ հայտնի պատկերներին: Մինչ այժմ այս ճարտարապետական տարրի ճանաչման դժվարությունը կապված է եղել դեպի սրբավայրը տանող բարձր և տարօրինակ սանդուղքի գոյության հետ: Մինչդեռ, մեր նախորդ վերլուծության լույսի ներքո, ակնհայտ է դառնում, որ բարձր սանդուղքը այն արժեքավոր պատկերագրական ակնարկն է, որը Գողգոթայի սուրբ բլուրն է խորհրդանշում:

Պատկերագրական զուգահեռների այս շարքը եզրափակելու համար տեղին է *tholos*-տաճարի ևս մի պատկեր հայկական մեկնաբանությամբ վկայակոչել: Երուսաղեմի N 2562 ձեռագրում Տեմպլիետոտյի նոր և եզակի տարբերակ ենք գտնում (նկ. 9): Շրջանաձև տաճարի հարակից նոճիներն այստեղ վերածված են երկու եռանկյունաձև ուրվագծեր ունեցող սխեմատիկ բուսական պատկերի, որոնցից յուրաքանչյուրը պսակված է շրջանի մեջ ներգծված խաչով: Այս մոտիվն ակնհայտորեն առնչվում է վերը նշված մեծածավալ խաչի պատկերներին, որոնք հաճախ են հանդիպում նույն ժամանակաշրջանի հայկական ձեռագրերում՝ Տեմպլիետոտյի մոտիվից անկախ կամ, ինչպես ենթադրաբար նշեցինք, փոխարինում են վերջինիս: Երուսաղեմի N 2562 ձեռագրի Տեմպլիետոտն միակն է

³⁰ Որոշ գիտնականներ այս պատկերի ներքո հռոմեական պալատի ճակատային մասի վերարտադրություն են տեսնում: Ա. Գրաբարը, ճանաչելով այս ճարտարապետական համալիրում Անաստասիա ռոտոնդայի վերարտադրությունը, այնուամենայնիվ, կարծում է, որ պատկերում ընդգրկված եզրային սյունաշարերը պատկանում են ճարտարապետական աստիճանին, որը ժամանակին շրջապատում էր Անաստասիսը (տե՛ս **Grabar A.,** *Martyrium, Recherches sur le culte des reliques et l'art Chrétien antique; Paris, 1946, t. II, p. 20*), Ժ. Շվարցը այս պատկերում ճանաչում է Երուսաղեմի տաճարը (տե՛ս **Schwartz J.,** *Nouvelles études sur les fresques d'El-Bagaouat*, CA, XIII, 1962, p. 1-12), մինչդեռ Ն. Դյուվալը այստեղ բազիլիկ տիպի քրիստոնեական շինություն է տեսնում, որն իր կարծիքով, բազմաթիվ պատկերագրական ընդհանրություններ ունի քրիստոնեական արվեստի այլ նմանատիպ ստեղծագործությունների հետ (տե՛ս **Duval N.,** *La représentation du Palais d'après le Psautier d'Utrecht*, CL, XV, 1965, p.247):

մեզ հայտնի օրինակներից, որ համատեղում է այդ երկու մոտիվները: Գողգոթայի խաչով պսակված Կենաց ծառի սխեմատիկ պատկերը, որ այլուր հանդես է գալիս իբրև նոճի, բացահայտ ակնարկում է այս երկու պատկերագրական տարբերակների կապը: Համապատասխանաբար, Տեմպլիետոյի դասական պատկերներում այն թույլ է տալիս հերթական անգամ ենթադրել մեզ հետաքրքրող Խաչ (Գողգոթա) - Սուրբ գերեզման միասնական պատկերագրությունը:

Որն է, սակայն, այս միասնական պատկերագրության իրական իմաստը: Զարմանալի կլինեք, եթե այն սահմանափակվեր Գողգոթայի երկու կարևորագույն սրբավայրերի և դրանց տեղում կառուցված ճարտարապետական կառույցների զուտ տեղագրական առնչությամբ: Հայկական պատկերագրության մեջ Տեմպլիետոյի կարևոր հատկանիշներից է ութ պուրկերի առկայությունը, որոնց վրա է խառնված ողջ ճարտարապետական կերպարը (նկատի ունենալով, որ չորս երևացող պուրկերը կրկնապատկվում են բոլորաձև տաճարի դեպքում, և այս տրամաբանությունը հաճախ ենթադրվում է նկարչի կողմից): Որպես Հարության խորհրդանիշ, «ութ թիվը նույնքան հին է, որքան քրիստոնեական եկեղեցին»³¹: Դրանում է ամփոփված վերածնունդի ու տիեզերքի վերակառուցման գաղափարը, որը, ելնելով սուրբ շաբաթվա թվային մեկնաբանությունից, հաջորդում է յոթերորդ օրվան՝ միաժամանակ վկայակոչելով արարչագործության առաջին շաբաթվա նորոգումը (Արարչ. Բ): «Ես չեմ ընդունում ներկայիս սաբբատը (հրեական շաբաթի յոթերորդ օրը), այլ այն, որ ես եմ ստեղծել, որով ես ամենի շարունակությունը կտամ և կստեղծեմ ութերորդ օրը, որը սկիզբը կլինի այլ աշխարհի, դա կլինի Հիսուսի հարության օրը, նրա հայտնության ու երկինք համբարձման օրը»³²:

Ինչպես նշում է Պ. Անդերվուդը, նման մեկնություններ հաճախ են հանդիպում եկեղեցու հայրերի մոտ. «Քրիստոսը սրբացրել է ութերորդ օրն՝ իր Հարությամբ. հետևաբար ութերորդ օրը դարձել է առաջինը, իսկ առաջինը՝ ութերորդը...»³³: Մինչդեռ, ութ թվի խորհրդարանությունը ենթադրում է նաև վեց և յոթ թվերի, և, համապատասխանաբար, սրբազան Շաբաթի վեցերորդ և յոթերորդ օրերի աստվածաբանական մեկնությունը: «Հիմա ամենայն ուշադրությամբ դիտարկեք այս երեք օրերը՝ ամենասրբազան օրերը, որոնք նշանավորվեցին Տիրոջ խաչելությամբ, Գերեզմանում հանգչելով ու Հարությամբ: Այս օրերից այն մեկը, որը Խաչի խորհուրդն է (վեցերորդ օր) մեր ներկա կյանքն է...»³⁴: «Ահա թե ինչու եք դուք ապրում ներկա ժամանակում վեց թվի կատարելության ներքո, և դուք պետք է օրհնված մնաք հոգիների բազմության մեջ յոթ թվի հովանավորությամբ մինչև կգա հարության ութերորդ օրը, երբ դուք մեղքերի թողություն կստանաք ցնծացող դարաշրջանում և անվերջ հրճվանքի կարժանանաք: Ամեն»³⁵:

³¹ Underwood P., նշվ. աշխ., էջ 81:

³² *Epître de Barnabas*, XV, 8, 9, մեջբերումն ըստ Underwood P., նշվ. աշխ., էջ 81:

³³ Saint Ambroise, *Ennaratio in Psalmum XLVII*, MPL 14, 1201, մեջբերումն ըստ նույն աղբյուրի, էջ 82:

³⁴ Մեջբերումն ըստ նույն աղբյուրի, էջ 84:

³⁵ Muratori, *Liturgia Romana*, II, 364: Մեջբերումն ըստ նույն աղբյուրի, էջ 83: Wilson H. A., *The Gregorian Sacramentary*, London 1915, p. 304.

Յոթերորդ օրվան հաջորդող վերածննդի և նորացման գաղափարն առնչվում է ինչպես Հարության, այնպես էլ Մկրտության պաշտամունքներին: Մկրտությունը, ինքնըստինքյան, Հարության խորհուրդն է պարունակում, որը մարդուն «հավերժության մեջ վերածննդի՝ հավերժ կյանքի, խոստում է տալիս»³⁶: Դրա հետ է կապված, ըստ Անդերվուդի, լատինական և հայկական պատկերագրության մեջ ութ մույթերի մշտական ներկայությունը Տեմպլիետոտի պատկերներում: Հիշեցնենք, որ այլ խորհրդանիշների ընտրության հարցում լատինական ու հայկական ձեռագրերը տարբեր պատկերագրական նյութեր են տրամադրում: Մասնավորապես, լատինական ավանդությունն ու մի խումբ կարոլինգյան ձեռագրեր³⁷ մեծ դեր են հատկացնում մկրտման ու ջրի միջոցով հոգևոր նորոգման գաղափարին, ինչպես նաև իբրև տվյալ գաղափարների միջնորդ, ավագանամատուռների ճարտարապետական կերպարի վերարտադրմանը ձեռագրի էջերում (նկ. 10): Հոգևոր վերածնման գաղափարը այստեղ արտահայտված է մկրտության խորհրդի միջոցով, մինչդեռ հայկական պատկերագրության մեջ նույն գաղափարը միջնորդավորված է Աստծու Հարության և Սուրբ գերեզմանի խորհրդաբանությամբ: Այսպիսով, հաճախ հակասական համարվող Տեմպլիետոտի ու կարոլինգյան *tholos* տաճարների պատկերագրական տարբերակները համակերպվում են Կենաց աղբյուրի և հոգևոր նորոգման գաղափարի հիման վրա, որն ամփոփված է մասնավորապես ութ թվի խորհրդաբանության մեջ:

Ութ թիվը լայն խորհրդանշական կիրառում է ստացել նաև իրական քրիստոնեական ճարտարապետության մեջ: Այդուհանդերձ, եթե լատինական արևմուտքում այն օգտագործվում է գլխավորապես մեկուսացած ճարտարապետական շինություններ կազմող մկրտության մատուռների ճարտարապետության մեջ, ապա քրիստոնեական աշխարհի այլ հատվածներում այդ խորհրդաբանությունը հաճախ իր արձագանքն է գտնում բուն եկեղեցաշինության մեջ, երբ Անաստասիսի խորհրդով ներշնչված զանազան պաշտամունքային կառույցներ կրկնում են վերջինիս ութանկյուն ձևը կամ դրա ութ պոնների խորհրդաբանությունն

³⁶ Krautheimer R. , *Introduction à une „iconographie de l'architecture médiévale ”*, Paris, 1993, p. 59.

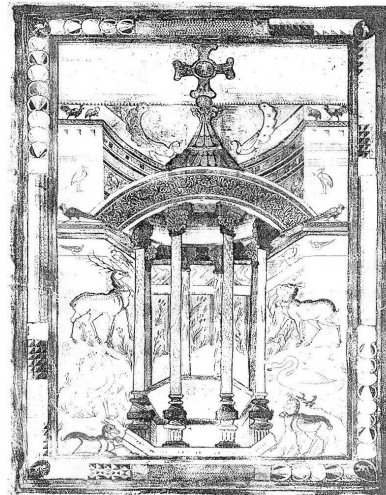
³⁷ **Գողեսկալկի** ձեռագիր, Փարիզ, Ազգային գրադարան, *Nouv. Acq. Lat. 1203*: **Սուասոնի Մեն-Մեղարդ** ձեռագիր, Փարիզ, Ազգային գրադարան, *Lat. 8850* :



8 Աբրահամի գոհարըրությունը: Լավաճնի Ավետարան,
Մատենադարան, N 2374



9 Տննպիետոտ: Ավետարան, Յնրուսաղնմ, N 2562



10 Տննպիետոտ կամ կյանքի Աղբյուր:
Ավետարան Ման Մեղսր դի Սուտան: Փարիզ,
Ազգային Գրադարան, lat 8850

են

կիրառում³⁸: Համապատասխանաբար, արևմտյան ու արևելյան և հայկական պատկերագրության մեջ իբրև Տննպիետոտյի ճարտարապետական կերպարի նախատիպ օգտագործվում են արտաքին ձևերի իմաստով նմանվող, սակայն

³⁸ **Անաստասիսի** կերպարի միջնադարյան բազմաթիվ ճարտարապետական կրկնօրինակները խիստ մտածված են թվային խորհրդաբանության իմաստով և Գողգոթայի ճարտարապետական սրբավայրն հիշեցնելու նպատակն ունեն: Ընդ որում, ութ կամ տասներկու հենարանների ընտրությունը սկզբունքային է Սուրբ գերեզմանի եկեղեցու որևէ նմանակման ընթացքում (տե՛ս **Krautheimer R.**, նշվ. աշխ., էջ 19):

Միաժամանակ, Մկրտության ու Հարության ջրի մեջ վերածննդի գաղափարը բացատրում է մկրտության մատուցների և դամբարանների հատակագծերի նմանությունը միջնադարում (տե՛ս **Krautheimer R.**, *Introduction à une „iconographie” de l’architecture mndinvale*, նշվ. աշխ.): Հիշեցնենք նաև, որ ութ թվին ավելի ուշ վերագրվող խորհրդանշական իմաստից անկախ, սրբազան երկրի բազիլիկների խորանային հատվածներն արտահայտված էին արտաքինապես ճարտարապետական ութանկյան ձևով (Բեթղեհեմի Ծննդյան եկեղեցի, Երուսաղեմի Գողգոթայի եկեղեցի և այլն):

տարբեր կիրառություն ունեցող երկու տարբեր պաշտամունքային կառույցներ՝ իբրև հոգևոր վերածնման միևնույն իմաստով սյուժեներ: Հետևաբար, կարելի է ենթադրել, որ առաջին հայացքից հակասական թվացող պատկերագրական մոտիվների ընտրությունը հայկական և լատինական ձեռագրերում այլ խորհրդանշական գուգահեռներ է պարունակում:

Լատինական ձեռագրերի *tholos* տաճարը, որտեղ լայնորեն օգտագործվում է Մկրտության խորհրդաբանությունը, հաճախ ջրի մոտիվի կիրառում է ենթադրում ինչպես ավագանամատուռի ճարտարապետական կառույցի ներսում, այնպես էլ նրան շրջապատող տարածքում: Սուասոնի Սեն-Մեդարդ ավետարանում *tholos*-ի ներսում գտնվող ջրի ավագանը վեցանկյուն է, մինչդեռ դրա շուրջը կանգնեցված սյուներն ութն են և ութանկյուն են կազմում: Անդերվուդի կարծիքով, ավագանի վեցանկյունը խորհրդանշում է սրբազան վեց թիվը, մինչդեռ ութանկյունը կապվում է տիեզերքի վերածնման և վերանորոգման բուն գաղափարի հետ³⁹: Ուստի, այստեղ ևս գործ ունենք ութ թվի խորհրդի հետ, որն ավելի վառ արտահայտություն է գտնում, քանի որ համադրվում է մյուս երեք սրբազան թվերի հետ, որոնցից առաջինը վեցն է՝ Խաչելության թիվը: «...Այդ երեք օրերից այն մեկը, որը խաչի խորհրդանշն է (վեցերորդ օրը) մեր ներկա կյանքն է...»⁴⁰: Ուստի, գաղափարն այստեղ վեցերորդ օրվա անցումն է ութերորդին, որի իմաստն ամփոփում է հետևյալ մեկնաբանությունը. «Եվ Քրիստոսի չարչարանքների վեցերորդ օրը խորհրդանշում է ժամանակի կամ մեր ներկայի վեցերորդ փուլը, որից մենք պետք է անցնենք Քրիստոսի հավերժական սաբբատին (յոթերորդ օրվան) և, այնուհետև, բուն Տիրոջ օրվան, որը «հավերժ ութերորդ օրն է՝ սրբազնացված Քրիստոսի Հարությամբ»⁴¹: Հետևաբար, սա անցումն է Խաչելությունից Հարության՝ քրիստոնեական հավատքի առանցքային կապը, վերջն ու սկիզբը միաժամանակ:

Հիշենք, թե ինչ խորհրդաբանություն էր պարունակում Գողգոթայի եկեղեցական համալիրի ներսում կանգնեցված մոնումենտալ *հեսխսֆերը*: Աստծու որդու զոհաբերության վայրը սյուներով շրջափակող այս կառույցը ճարտարապետական *omphalos*-ի ու տիեզերական կենտրոնի դեր է կատարում: Գաղտնիք չէ, որ հոգևոր խորհրդաբանության մեջ, *կենտրոնի* գաղափարը խիստ կարևոր է ու բովանդակալից: Կենտրոնը հոգևոր ոլորտների միջև հաղորդակցության այն առանցքային կետն է, որտեղ հնարավոր է *անցումը*, հոգևոր մակարդակի փոփոխումը: Անցումը Խաչելությունից դեպի Հարություն, երկրայինից երկնային, ժամա-

³⁹ Վաղ քրիստոնեական մկրտության մատուռները, որոնք ութանկյուն հատակագիծ ունեին, հաճախ վեցանկյուն ավագան էին ներառում ութանկյան ներսում: Ըստ Ֆ. Դեյվերի, վեցանկյունը Մայր եկեղեցին է խորհրդանշում, մինչդեռ Ռ. Կրաուտհեյմերը այստեղ ավելի շուտ աշխարհագրործության վեցերորդ օրը ստեղծված նախահայր Ադամի խորհրդանշն է տեսնում(տե՛ս **Krautheimer R.**, նշվ. աշխ., էջ 74,

Underwood P., նշվ. աշխ., Հավելված Բ, էջ 131):

⁴⁰ Մեջբերումն ըստ՝ **Underwood P.**, նշվ. աշխ., էջ 84:

⁴¹ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 87:

նակից հավերժություն անհնար է երևակայել առանց Գողգոթայի խորհրդի: Տեմպիետոյի պատկերներում Գողգոթայի դերը ծածկագրված է խորհրդանշներով, ինչպես և *Գողգոթայի խորհուրդն* է ծածկագրված ավետարանական պատումներում: Քրիստոնեական պատկերագրությունը մանրամասն վերծանման ընթացք է ենթադրում ու հայեցողական մոտեցում ակնկալում դիտողից, քանի որ այն ի սկզբանե սերմանվում է *Գողգոթայի խորհրդից*:

Գողգոթայի խորհուրդը կենտրոնի խորհուրդն է, այն տիեզերական կենտրոնի, որտեղ հնարավոր է ոգու ու մտքի անցումը մի վիճակից դեպի մյուսը: Դա նաև այն կենտրոնն է, որին ձգտում է միաձուլվել կատարելություն փնտրող մարդկային ոգին և որը գտնվում է ուղղահայացի (երկնային) և հորիզոնականի (երկրային) հատման կետում՝ Խաչի վրա: Հատկապես երբ այդ Խաչը կանգնեցված է մտքի հավերժ կառավարի՝ Գողգոթայի վրա⁴²:

ТЕМПИЕТТО-ХРАМ ВОСКРЕСЕНИЯ И ГОЛГОФА РАСПЯТИЯ

АМИРХАНИЯН Р. Ф.

Резюме

Статья посвящена иконографии широко распространенного в средневековой армянской миниатюре художественного мотива круглого храма Темпиетто, завершающего серию арочных декораций Канонов Согласия (*хоранов*) на страницах четвероевангелий. Ранее исследователями проводились многочисленные параллели между иконографией данного мотива и изображениями похожих архитектурных сооружений из других памятников раннехристианского искусства, воссоздающих, по мнению большинства, иерусалимскую ротонду Воскресения. На наш взгляд, образ Темпиетто из армянских рукописей включает в себе более широкий спектр символических значений. Он, в частности, переключается с изображениями монументального Креста, распространенными в армянских рукописях того же периода, а связь отдельных мотивов, сопровождающих образ круглого храма с развитой средневековой иконографией Креста и Голгофы в христианском искусстве, позволяет автору предположить, что в образе Темпиетто обобщена также и символика Распятия и христианская легенда о центральном космическом месторасположении Голгофы-святого места, где произошло центральное событие христианской догмы.

⁴² Քրիստոսի Խաչելության տեսարանի ավետարանական պատումը (Հովհաննես, 19) շեշտադրում է *Գողգոթա* (արամեերեն *գուղգութա*) հին եբրայերեն բառը, որը նշանակում է *զանգ* կամ *կառավար*: