

ՄԲԼԻՆԱԿԱՅ ՈՍԿԱ  
ՅԱՌԵՏ

ԷՍԵՐԱՅ ԵԼՈՒԹՅԱՆ ՄԻՆ  
ՕՒԲՈՒՄ ԵՒՈՑ ԱԼՅԵՔԵՐՈ  
ԽԱԿՈՒ ԽԵԼԵԹՎ ՉԵՐ



ՀԱՅԿԱԿԱՆ  
ՈՐՄՆԱՆ ԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ

«Վիկտորիա» միգրացային բարեգործական հիմնադրամի նպատակն է շահն հանրությանը հիշեցնելու բնական աղետների, քաղաքական, պատերազմական և այլ ջնջումների հանդեպ պահպան համահարկային մշակութային հուշարձանների պահպանության և ուսումնասիրության կարևորության մասին: Մենք կարծում ենք, որ մշակութային արժեքների պահպանության գործում չպետք է լինեն ցամաքային և ազգային սահմաններ, քանի որ միմիայն հանրաբուժականությունը և կրոնների ու մշակութային միջև փոխադարձ հարգանքն են խաղաղության և միգրացային կայունության գրավիկներ:

Հիմնադրամի նախաձեռնությունների մեջ կարևոր տեղ է գրավում հայկական մշակութային ժառանգության պահպանությունն ու հանրահռչակումը: Հարկատու ուղարկություն է դարձնում այն բնագավառներին, որոնք նախկինում ինչ-ինչ պարտադրվում ուղարկությունից դուրս են մնացել, որոնց թիվում է նաև որևէ միգրացային:

Հիմնադրամի նպատակն է գաղափարը ձևել է 2017 թ., Վալիլանդում, Մուրք Նիկոլայու Աբանգարգործի որևէ միգրացային կենտրոնում: 2018 թ. հիմնադրամի միջոցով կազմակերպվեց «Վալիլանդ, վերածնված հրաշալիք» գրքի շեղ հրատարակությունը, որին հազարից ավելի կրթականները Արեւիսանակերում, Երևանում, Մոսկվայում և Միլանում: Միաժամանակ տեղի ունեցան որևէ միգրացային խնդիրներին նվիրված մասնագիտական ֆեմինարներ: Ծագումնաբանական գործունեության այս ուղղությունը, հիմնադրամի հովանավորում է «Հայկական որևէ միգրացային, գիտական հոդվածների և կոլեկցիայի ժողովածու» գրքի հրատարակությունը, որտեղ առաջին անգամ, գրեթե ամբողջական ընդգրկված, կենտրոնացվում է հայկական որևէ միգրացային՝ հեռու շրջանից մինչև մեր օրերը:

Գայանե Գեորգյան

«Վիկտորիա» միգրացային բարեգործական հիմնադրամի հիմնադիր և տնօրեն

*The “Victoria” International Charitable foundation was created so as to remind the general public of the importance of preserving and studying the world’s historical and cultural heritage that is exposed to natural, political, military or other dangers. We are convinced that there should be no territorial and national boundaries for the preservation of cultural values, since only tolerance and mutual respect among various religions and cultures are the basis of peace and international stability.*

*The preservation and awareness-raising of the Armenian cultural heritage have an important place among the Foundation’s initiatives. Particular attention is paid to those spheres which were previously more or less ignored for some reason, including wall painting.*

*The idea of creating the Foundation was born in 2017 in Dadivank, inspired by the fresco of St. Nicholas the Wonderworker. In 2018, the Foundation published the book “Dadivank: A Reborn Wonder”, followed by presentations in Stepanakert, Yerevan, Moscow and Milan. At the same time, professional discussions on the issues of frescoes were held. Continuing this direction of activity, the Foundation sponsors the publication of the book “Armenian Frescoes. Collection of Scientific Articles and Materials”. In this book for the first time the Armenian wall painting, with almost complete coverage, is presented from ancient times to our days.*

Gayane Georgyan

Founder and Director of “Victoria” International Charitable Foundation



VICTORIA  
foundation

“VICTORIA” INTERNATIONAL CHARITABLE FOUNDATION

# ARMENIAN FRESCOES

Collection of scientific articles and materials

Compiled and edited by

Karen Matevosyan

Yerevan 2019

«ՎԻԿՏՈՐԻԱ» ՄԻՋԱԶԳԱՅԻՆ ԲԱՐԵԳՈՐԾԱԿԱՆ ՀԻՄՆԱԴՐԱՄ

# ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՈՐՄՆԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ

Գիտական հոդվածների և նյութերի ժողովածու

Կազմող և խմբագիր՝

Կարեն Մաթևոսյան

Երևան 2019

ՀՏԴ 75.05(479.25)

ԳՄԴ 85.14(5Հ)

Հ 253

**Տպագրվում է Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարանի  
գիտական խորհրդի երաշխավորությամբ**

Հայկական որմնանկարչություն

Հ 253 գիտական հոդվածների և նյութերի ժողովածու/ Կազմող և խմբագիր՝ Կ. Մաթևոսյան  
- Եր: 2019,- 400 էջ :

Ժողովածուն հայկական որմնանկարչությանը նվիրված առաջին ընդգրկուն հրատարակությունն է, որը պարունակում է հոդվածներ և նյութեր ինչպես հայտնի՝ ուսումնասիրված, այնպես էլ նորահայտ կամ սակավ հետազոտված բազմաթիվ որմնանկարների վերաբերյալ:

Նախատեսված է արվեստաբանների և հայ մշակույթով հետաքրքրվող ընթերցող լայն հասարակության համար:

ՀՏԴ 75.05(479.25)

ԳՄԴ 85.14(5Հ)

ISBN 978-9939-0-3043-2

© Հեղինակային բոլոր իրավունքները պաշտպանված են  
Ժողովածուի հեղինակային իրավունքները վերապահված են կազմողին  
և յուրաքանչյուր հոդվածի դեպքում՝ հեղինակին (2019)

© Տպագրության համար՝ «Վիկտորիա» հիմնադրամ, 2019

## ԽՄԲԱԳՐԻ ԿՈՂՄԻՑ

Որմնանկարչությունը հայ արվեստի հնագույն և ինքնատիպ բնագավառներից է, որն անքակտելիորեն կապված է ճարտարապետության հետ, սակայն անհամեմատ վատ է պահպանվել և սակավ ուսումնասիրվել: Հիմնական պատճառներից մեկն այն է, որ կերպարվեստի այս տեսակն առավել զգայուն է արտաքին ազդեցությունների՝ ինչպես բնության և կլիմայական պայմանների ներգործության, այնպես էլ մարդու միջամտության նկատմամբ, որոնց հետևանքով պատկերները ժամանակի ընթացքում քայքայվում կամ երբեմն իսպառ ոչնչանում են: Հայկական միջնադարյան որմնանկարչության հուշարձաններ կարելի է տեսնել ինչպես Հայաստանի Հանրապետության և պատմական Հայաստանի տարածքում, այնպես էլ հայկական հին և նոր մի շարք գաղթավայրերում:

Հայկական որմնանկարչության թերի ուսումնասիրված լինելու պատճառներից մեկը տևական ժամանակ տարածում գտած այն տեսակետն է եղել, ըստ որի Հայոց եկեղեցին իբր դավանաբանական նկատառումներով մերժել է որմնանկարչությունը, իսկ հայկական եկեղեցիներում եղած պատկերները քաղկեդոնական են (պատկանում են բյուզանդական կամ վրացական եկեղեցուն), և կամ՝ հին եկեղեցիներում ավելի ուշ շրջանում են արվել: Այս թյուր պատկերացումը գիտականորեն հերքվել է միայն 20-րդ դ. կեսերին, հիմնականում Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանի (1896-1989) և Լիդիա Դուռնովոյի (1885-1963) աշխատությունների շնորհիվ, որոնք, ինչպես աղբյուրագիտական հիմնավոր վկայակոչումներով, այնպես էլ բուն որմնանկարչական հուշարձանների ուսումնասիրությամբ ցույց տվեցին, որ դեռևս 5-7-րդ դդ., անկախ բյուզանդական եկեղեցու հետ եղած դավանաբանական վեճերից, հայկական բազմաթիվ եկեղեցիներ ունեցել են որմնանկարներ, և այդ ավանդույթը շարունակվել է նաև հետագայում (արաբական տիրապետությունից հետո), մասնավորապես 10-րդ դարում, երբ բյուզանդական կայսրությունից կրոնական կախում գոյություն չունեին: Որմնանկարներ կան նաև հետագա շրջանի հայկական բազմաթիվ եկեղեցիներում ու այլ կառույցներում:

Հարկ է նաև նշել, որ հայկական եկեղեցիների հարդարանքում որմնանկարներ ունենալը պարտադիր պայման չի եղել, և այդ է պատճառը, որ, եկեղեցիների թվի համեմատ, որմնանկարներն ավելի փոքրաթիվ են (որևէ եկեղեցում որմնանկարի լինել-չլինելու հարցը հիմնականում որոշվել է նաև պատվիրատուի հայեցողությամբ):

Ներկա հրատարակության հիմնական նպատակը հայկական որմնանկարչության մասին ընդհանուր պատկերացում տալն ու նրա ուսումնասիրության խորացումն է, միաժամանակ՝ այս ոլորտում նոր հետազոտությունների համար ճանապարհ հարթելը: Ժողովածուն ընդգրկում է հոդվածներ և առանձին որմնանկարների վերաբերյալ նյութեր ու լուսանկարներ, որոնք կարող են օգտակար լինել դրանց հետագա ավելի մանրակրկիտ ուսումնասիրությունների համար: Սույն հրատարակությամբ նաև ցանկանում ենք ոչ միայն համապատասխան մասնագետների, այլև մշակույթի ու հուշարձանների պահպանության բնագավառի պատկան մարմինների և կազմակերպությունների ուշադրությունը հրավիրել որմնանկարների խնդրի վրա, քանի որ դրանց մեծագույն մասն այժմ գտնվում է վատ վիճակում, իսկ որոշ հուշարձաններ պարզապես ոչնչացման եզրին են:

Ստորև ներկայացվում են ինչպես գրականությունից հայտնի՝ ուսումնասիրված, այնպես էլ

նորահայտ կամ սակավ հետազոտված բազմաթիվ որմնանկարներ: Կարելի է ասել, որ ներկա հրատարակության շնորհիվ հերքվում է գրականության մեջ տեղ գտած՝ հայկական որմնանկարչությանը տրված կարծրատիպային բնութագրումներից մեկը՝ այդ հուշարձանների փոքրաթիվ լինելու վերաբերյալ: **Ժողովածուի մեջ ներառված նյութերը վկայում են, որ միջնադարյան հայկական որմնանկարները բավականին մեծ թիվ են կազմել ու լայն տարածում ունեցել, և որ հայկական որմնանկարչությունը զարգացել է հայ ճարտարապետության հիմնական փուլերին զուգընթաց:**

Ավելացնենք, որ հայ միջնադարյան որմնանկարչության ստեղծագործություններն աչքի են ընկնում գեղարվեստական արժանիքներով, բազմազան ու ինքնատիպ պատկերագրությամբ և կարևոր նշանակություն ունեն ոչ միայն հայ, այլև համաշխարհային արվեստի համար:

Շնորհակալություն ենք հայտնում ժողովածուին հողված տրամադրած բոլոր հեղինակներին, ինչպես նաև նյութերի խմբագրման, սրբագրման, ամփոփումների թարգմանության գործում մեր բոլոր աջակիցներին, մասնավորապես Լյուսի Ջուլֆայեան-Եղիայեանին և Աննա Զիրջիրյանին (ԱՄՆ), Մատենադարանի գիտաշխատող Լուսինե Սարգսյանին, որոշ լուսանկարներ տրամադրած լուսանկարիչ Հրայր Բազէ Խաչերյանին, հուշարձանագետ Սամվել Կարապետյանին, պատմական գիտությունների թեկնածու Արսեն Հարությունյանին, արվեստաբան Աննա Լեյլոյանին, Ավետիս Ավետիսյանին, Սամվել Տերտերյանին, Սասուն Դանիելյանին և այլոց:

Տպագրությունն իրականացել է «Վիկտորիա» միջազգային բարեգործական հիմնադրամի հովանավորությամբ, որի համար շնորհակալություն ենք հայտնում հիմնադրամի տնօրեն Գայանե Գեորգյանին:

**Կ. Մաթևոսյան**  
22. 03. 2019 թ.

## **ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՀԵՂԻՆԱԿՆԵՐԻ ՎԿԱՅՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՈՐՄՆԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ՄԱՍԻՆ**

Հայ միջնադարյան որմնանկարչության՝ մեզ հասած հուշարձանները, տարբեր պատճառներով, մեծաթիվ չեն, իսկ պահպանվածները հիմնականում վնասված են կամ հատվածական: Կարելի է ասել, որ հատկապես վաղ միջնադարյան հայկական եկեղեցիների պատերը զարդարած մեծաթիվ մոնումենտալ ու փառահեղ ստեղծագործություններից այժմ միայն պատահիկներ են պահպանվել: Սակայն, դրա հետ մեկտեղ, հայ միջնադարյան մատենագրության մեջ պահպանվել են բազմաթիվ վկայություններ եկեղեցիների պատերի նկարազարդման մասին, որոնք մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում: Այդ տեղեկությունների մի մասը ժամանակին հավաքել ու հրատարակել է Արիստակես Եպս. Սեդրակյանը (1845-1906) իր՝ «Հայաստանեայց եկեղեցու պատկերյարգութիւնը» գրքում<sup>1</sup>: Հետագայում, որմնանկարների մասնագիտական հետազոտմանը զուգընթաց (Լ. Դուրնովո, Ս. Տեր-Ներսեսյան, Ն. Քոթանջյան և այլք)<sup>2</sup> այդօրինակ մատենագրական վկայություններին անդրադարձներ են եղել հիմնականում առանձին որմնանկարների առնչությամբ:

*Պատկերների մասին հայ մատենագրության մեջ եղած տեղեկությունները կարելի է երկու խմբի բաժանել. առաջինն այն գրություններն են, որտեղ հայ վարդապետները հիմնավորում են եկեղեցիներում նկարների անհրաժեշտությունը և մերժում պատկերամարտական հայացքներ ունեցողների պնդումները (միաժամանակ զգուշացնելով կռապաշտության վտանգի մասին), իսկ երկրորդը, երբ այս կամ այն պատմիչի մոտ կամ մատենագրական երկում հանդիպում են տեղեկություններ որոշակի որմնանկարների մասին, հաճախ նաև դրանց նկարագրությամբ:*

Առաջին մեծարժեք սկզբնաղբյուրը նշանավոր վարդապետ և 604-607 թթ. Հայոց կաթողիկոսական տեղապահ **Վրթանես Քերթողի** «Յաղագս պատկերամարտից» գործն է: Այն, լինելով հայ կերպարվեստի պատմության վաղ շրջանի կարևորագույն բնագրերից, Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանի կարծիքով հանդիսանում է նաև «պատկերամարտների դեմ որևէ լեզվով գրված ամենահին գրությունը»<sup>3</sup>: Երկի հեղինակը սուրբգրային և հայրախոսական հիմնավորումներով հաստատում է տերունական պատկերագրության անհրաժեշտությունը և մերժում պատկերամարտությունը: Սակայն, հակաճառական բնույթով հանդերձ, այս երկը նաև ուշագրավ տեղեկություններ է պարունակում վաղ միջնադարյան հայկական եկեղեցիների պատկերազարդման և որմնանկարների թեմաների մասին:

<sup>1</sup> **Ա. Սեդրակյան**, Հայաստանեայց եկեղեցու պատկերյարգութիւնը, Ս. Պետերբուրգ, 1904, 470 էջ:

<sup>2</sup> Հայկական որմնանկարչության ուսումնասիրության պատմության մասին տե՛ս **И. Р. Дрампян**, К истории изучения средневековой армянской фресковой живописи, Вестник СПбГУ, Искусствоведение, 2018. Т. 8, вып. 2, с. 232-357.

<sup>3</sup> **Ս. Տեր-Ներսեսյան**, Հայ արվեստը միջնադարում, Երևան, 1975, էջ 7: Ս. Տեր-Ներսեսյանն այդ բնագիրը հրատարակել է նաև ֆրանսերեն թարգմանությամբ:

Հետաքրքրական է, որ Վրթանես Քերթոզը հակադարձելով պատկերամարտներին, որոնց կարծիքով պատկերների պաշտամունքը վերադարձ էր կոապաշտությանը, նշելու համար հեթանոսական և քրիստոնեական պատկերների տարբերությունը, ակամա տեղեկություններ է տալիս նաև երբեմնի մեհենական նկարչության մասին, որի վերաբերյալ հավանաբար նա և նրա ընդդիմախոսները որոշ պատկերացում են ունեցել, թերևս ինչ-որ գրավոր աղբյուրից: Ստորև ներկայացվող հատվածն արժեքավոր է ինչպես այդ, այնպես էլ տվյալ շրջանում հայկական եկեղեցիներում եղած պատկերների ու դրանց թեմատիկ կազմի մասին եղած վկայությամբ: Այս և հաջորդ մեջբերումներն արվում են գրաբարով և աշխարհաբարով:

«Եւ զհարդ ոչ գիտէք, զի ի մեհեանս կոռցն է դրոշմեալ Որմիզդ, որ է Արամազդ, եւ պոռնկութիւնք իւր եւ կախարդութիւնք, իսկ յեկեղեցիս Աստուծոյ տեսանեմք նկարեալ **զսուրբ Կոյս Աստուածածին եւ ի գիրկս իւր ունելով զՔրիստոս** իբրեւ յայնժամ զարարիչն իւր եւ զՈրդի եւ զստեղծիչն ամենայնի: Իսկ մեհեանս կոռցն Անահիտ եւ պղծութիւնք իւր եւ պատիրք: Իսկ յեկեղեցիս քրիստոնէից եւ ի յարկս վկայից Աստուծոյ տեսանեմք նկարեալ **զսուրբն Գրիգոր եւ աստուածահաճոյ չարչարանք իւր եւ սուրբ առաքինութիւնք եւ զսուրբն Ստեփաննոս Նախավկայն ի մէջ քարկոծողացն**, զերանելի եւ **զսուրբ կանայսն զԳայիանէ եւ զՀռիփսիմէ՝ հանդերձ ամենայն սուրբ ընկերաւք եւ յաղթող նահատակութեամբ, նոյնպէս եւ զայլ առաքինիս եւ զպատուականս եւ զհրեշտակակրանս**, զորս ոչ բաւեմք ընդ համար արկանել: Ի մեհեանս սնտոիցն Աստղիկ եւ Ափրոդիտէս, զոր մայր ցանկութեանց կոչեն ամենայն հեթանոսք, եւ արբեցութիւնք նոցա եւ անառակութիւնք, իսկ յեկեղեցիս Աստուծոյ՝ **Խաչն տերունական եւ խաչակիր գունդք առաքելոց եւ մարգարէից**, որք բարձին ի միջոյ զկոապաշտութիւն ամենեցուն եւ ածին զտիեզերս յաստուածապաշտութիւն եւ յամալթ արարին զսատանայ եւ զգաւրս նորա: **Քանզի յեկեղեցիս Աստուծոյ տեսանեմք նկարեալ զամենայն սքանչելագործութիւնս** Քրիստոսի, զոր արար, որպէս եւ ի Գիրս գրեալ է, որպէս եւ յառաջն ասացաք, զոր գուշակեցին մեզ մարգարէքն. **զծնանելն ասեմ եւ զմկրտելն**,

*Եվ ինչու չգիտեք, որ կուռքերի մեհյաններում քանդակված է Որմիզդը՝ Արամազդը, և իր պոռնկություններն ու կախարդությունները, իսկ Աստուծու եկեղեցիներում նկարված ենք տեսնում սուրբ Կոյս Աստվածածինին՝ իր գրկի մէջ ունենալով Քրիստոսին, որպէս և՛ իր արարիչը, և՛ իր որդին, և՛ բոլորի ստեղծիչը: Կուռքերի մեհյաններում Անահիտն է իր պղծություններով ու պապրանքներով: Իսկ քրիստոնյաների եկեղեցիներում և Աստուծու վկաների հարկերում նկարված ենք տեսնում ս. Գրիգորին իր աստվածահաճոյ չարչարանքներով ու սուրբ առաքինություններով, ս. Ստեփաննոս Նախավկային՝ իրեն քարկոծողների մէջ, երանելի և սուրբ կանանց՝ Գայանեին և Հռիփսիմեին իրենց հաղթական նահատակությամբ և սուրբ ընկերներով, ուրիշ առաքինիների, պատվականների և հրեշտակակրոնների, որ չենք կարող թվել այստեղ: Կուռքերի մեհյաններում կան Աստղիկն ու Ափրոդիտեն, որին ցանկությունների մայր են անվանում բոլոր հեթանոսները, նրանց արբեցությունն ու անառակությունները, իսկ Աստուծու եկեղեցիներում՝ տերունական խաչը և առաքյալների ու մարգարեների խաչակիր գնդերը, որոնք վերացրին ամբողջ կոապաշտությունը մեջտեղից և տիեզերքը բերին դեպի աստվածապաշտություն՝ ամաչացնելով սատանային և իր զորքերին: Աստուծու եկեղեցիներում նկարված ենք տեսնում Քրիստոսի (կապարած) բոլոր սքանչելագործությունները, ինչպէս Գրքերում է գրված, ինչ որ նախապէս ասացինք, թե մարգարեները մեզ գուշակեցին ծնունդը, մկրտությունը, չարչարանքները,*

**զարչարանան, զխաչելութիւնն, զթաղումն, զյարութիւն, զհամբառնալ յերկինս.** զայդ ամենայն նկարեն յեկեղեցիս, զոր Գիրք Սուրբք պատմեն, ոչ ապաքէն դեղով գրեալ է զգիրս եւ զնոյն բան դեղովք նկարեալ է յեկեղեցիս. ի գրոցն ականջք միայն լսեն, իսկ զնկարսն աչաք տեսանեն եւ ականջաք լսեն եւ սրտիք հաւատան:

Ահա յայտ է, զի չէ արտաքոյ Գրոց պաշտել զպատկերսն...»:

Վրթանես Քերթողի հայտնած տեղեկությունների մեջ հետաքրքիր է, որ Քրիստոսի, Աստվածամոր պատկերների նշումից, ինչպես և Տերունական պատկերաշարի հիմնական թեմաներից բացի տեսնում ենք Ս. Գրիգոր Լուսավորչին և Հռիփսիմյաններին վերաբերող պատկերների հիշատակումն արդեն այս վաղ ժամանակաշրջանում:

Այն, որ հիշյալ շրջանում Հայաստանում որոշ պատկերամարտական դրսևորումներ են եղել, և եկեղեցիների պատկերներին վտանգ է սպառնացել, երևում է նաև **Մովսես Եղիվարդեցի** (574-604) կաթողիկոսի մի հորդորից. «**Մի՛ որ իշխեսցե խոտել զնկարս, որ յեկեղեցիս է**»<sup>5</sup> (*Թող ոչ որ չհամարձակվի մերժել նկարները, որ եկեղեցիներում են*):

7-րդ դարի առաջին կեսին պատկերամարտության խնդրի հետ կապված Աղվանքից հարցում է արվել Հայոց հեղինակավոր վարդապետ **Հովհաննես Մայրազունեցուն**, որը պատասխան թղթում պատկերամարտության նախապատմությունը ներկայացնելով (հիշատակելով նաև Մովսես Եղիվարդեցու վերը նշված պատգամը), նշում է, որ ինքն անձամբ հանդիմանել է պատկերամարտներին<sup>6</sup>:

Հայտնի է, որ որոշ ժամանակ անց պատկերամարտական տեսանկյունից Հայ եկեղեցուն քննադատել են նաև Պավլիկյանները (խոշոր աղանդավորական շարժում)՝ դարձյալ պատկերները կոապաշտական վերապրուկ համարելով, ինչը երևում է կաթողիկոս **Հովհան Օծնեցու** (717-728)՝ նրանց դեմ գրած հանդիմանական թղթից՝ «...մեք միայն Միածնի Որդւոյն Աստուծոյ պաշտամբք զպատկեր և զնշանն յաղթութեան (խաչը - Կ. Մ.), իսկ զհեթանոսս անհուն և անթիւ պաշտամբք մոլորեցոյց սատանայ» (*մենք միայն Աստուծո Միածին Որդու պատկերը և հաղթության նշանն ենք պաշտում, իսկ հեթանոսներին սատանան մոլորեցրել է անհուն ու անսահման պաշտամունքներով*): Միաժամանակ, այստեղ Օծնեցին պատկերների քրիստոնեական ընկալման մի ուշագրավ բանաձևում է տալիս, առ այն, որ դրանց երկրպագություն մատուցելիս այնքան տեսանելի իրին չպետք է նայել, որքան նրանում ամփոփված (գանձված) անտեսանելին մտաբերել՝ «...զերկրպագութիւնն մատուցանել, ոչ հայելով յերևելին առաւել, քան թէ զանտեսանելին ի նմա գանձեալ ընդ միտս ածելով»<sup>7</sup> :

<sup>4</sup> **Երվանդ Մեղրոնյան**, Վրթանես Քերթողը և պատկերամարտությունը, «Էջմիածին», 1970, 2-Է, էջ 92, 95: Երկի գրաբար և աշխարհաբար ամբողջական տեքստը կարելի է տեսնել համացանցում՝ [www.armenianart.org](http://www.armenianart.org) կայքում: Այս և հաջորդ մեջբերումներում ընդգծումները մերն են – Կ. Մ.:

<sup>5</sup> **Մովսես Կաղանկատուացի**, Պատմութիւն Աղուանից աշխարհի, Երևան, 1988, էջ 269:

<sup>6</sup> Նույն տեղում:

<sup>7</sup> **Ա. Սեդրակեան**, նշվ. աշխ., էջ 64, 67:

Պավլիկյանների պատկերամարտական հայացքները ժառանգել են Թոնդրակեցիները: Վերջիններիս խիստ քննադատներից **Գրիգոր Մագիստրոսը** (մոտ 990-1058) իր թղթերից մեկում (ԿԹ), որի վերնագիրն է «Յաղագս նկարագրութեան սրբոյ եկեղեցւոյ սրահի գաւթի. գրեաց զայսոսիկ եւ սակս Մանիքեցւոց», նշում է. «Բազմաց մուրեալ ի սնոտի մտածութեան իւրեանց... գրաբանութեամբ կռապաշտութիւն զմերս պաշտաւն համարելով, իբր եթէ պատուողացն զնշան խաչին եւ զպատկերս սրբոցն. տակաւին դիւապաշտութեամբ հաւանեալ զմեզ ասեն...»<sup>8</sup> (*Շարտերը մուրոված իրենց սնոտի մտածութեան մեջ... չարախոսութեամբ մեր պաշտամունքը կռապաշտութիւն համարելով՝ որպէս խաչի նշանը և սրբոց պատկերները պատվողներ, մեզ տակավին դիւապաշտութիւնը հավանողներ են կոչում...*): Շարունակելով խոսքը, նա ասում է, որ սրբերի պատկերները պատվի են արժանի, քանի որ հիշեցնում են նրանց չարչարանքների ու նահատակութեան մասին:

Նույն 11-րդ դարի նշանավոր վարդապետ **Անանիա Սանահնեցին** հատուկ այդ խնդրին նվիրված թղթում գրում է. «Մեք նկարագրեմք զպատկեր Քրիստոսի և զառաքելոց և զմարգարէից և հայեցեալ տեսանեմք և պատուիմք, այլ ոչ հրամայեմք տխմարաց և անգիտաց ժողովրդոց առաւել քան զչափն պատիւ և պաշտօն մատուցանել, զի մի՛ անգիտութեամբ գայթակղեալ ի կռապաշտութիւն անկանիցին» (*Մենք նկարում ենք Քրիստոսի, առաքյալների և մարգարեների պատկերները և նայելով տեսնում և պատվում ենք, բայց տխմար և անգետ ժողովրդին չենք հրամայում չափից ավելի պատիւ և պաշտօն մատուցել, որպէսզի հանկարծ անգութարար գայթակղվելով կռապաշտութեան մեջ չընկնեն*)<sup>9</sup>: Պետք է նշել, սակայն, որ այս գործում վարդապետն ավելի մեծ տեղ է հատկացնում պատկերները պաշտամունքի առարկա դարձնելու երևույթի (կռապաշտութեանը նմանվող նյութապաշտութեան) քննադատութեանը:

Մեկ այլ հոչակավոր վարդապետ՝ **Հովհաննես Սարկավազը** (մահ. 1129 թ.), նույն միտքը լրացնելով գրում է.

«Իսկ առաջի Աստուածածնի պատկերի կամ որ ի սուրբ եկեղեցիս քանդակեալք իցեն, Որդւոյ նորա երկրպագեալ և աղաչել զձնողն ի բարեխոսութիւն. այլ եթե զառաքելոց և զմարգարէից և զայտնեաց վկայիցն տեսանիցեմք յեկեղեցիսն և ի վկայարանսն զդրոշմեալ կենդանագրութիւնն, օրհնել պարտիմք զայն, որ ընտրեացն զնոսա և... զնոսա ի բարեխոսութիւն ածել, այլ ոչ նիւթապաշտ և պատկերապաշտ լինել, բայց զհայիոյիչս և զանարգիչս այնպիսի պատկերաց յիմարս կարդասցուք...»:

*Գտնվելով Աստվածածնի պատկերի կամ սուրբ եկեղեցիներում՝ քանդակվածների առջև պետք է նրա Որդուն երկրպագել և ծնողին աղաչել, որ բարեխոս լինի, այլ եթե տեսնենք եկեղեցիներում և վկայարաններում դրոշմված առաքյալների, մարգարեների և հայտնի վկաների կենդանագրությունները, պարտավոր ենք օրհնել Նրան, որ ընտրեց նրանց և... նրանց բարեխոս ունենալ, միայն թե ոչ նյութապաշտ և պատկերապաշտ լինել, բայց այդպիսի պատկերներն անարգողներին և հայիոյողներին հիմար անվանենք...*<sup>10</sup>:

Պատկերների խնդիրն ավելի է սրվում 12-րդ դարի կեսերից և 13-րդ դարի սկզբին, հայվրացական առնչությունների սերտացման պայմաններում: Բանն այն է, որ այդ ժամանակ զորացած վրացական թագավորությունն սկսում է մաս-մաս նվաճել Հայաստանի հյուսիսային շրջան-

<sup>8</sup> **Գրիգոր Մագիստրոս**, «Թուղթք եւ չափաբերականք», Մատենագիրք Հայոց, հ. ԺԶ, Երևան, 2012, էջ 305:

<sup>9</sup> **Ա. Սեդրակեան**, նշվ. աշխ., էջ 128, 130, **Հ. Քյոսեյան**, Անանիա Սանահնեցի, Ս. Էջմիածին, 2000, էջ 290:

<sup>10</sup> Նույն տեղում, էջ 131-133:

ները սեյցուկյան ամիրայություններից, վրացական արքունիքում հանդես են գալիս հայազգի ազդեցիկ իշխաններ (Սադունյաններն ու Ջաքարյանները), իսկ բանակում գոյանում է հայկական ազդեցիկ զինուժ: Երկու ժողովուրդների այս ռազմա-քաղաքական դաշինքի խոչընդոտներից էր դավանական տարբերությունը, որը ներառում էր նաև ծիսական և այլ հարցեր, այդ թվում՝ պատկերների խնդիրը: Քանի որ Վրաց եկեղեցին պատկերապաշտական դիրքերում էր, վրաց հոգևորականները հայերին մեղադրում էին սրբերի պատկերները մերժելու մեջ:

Խնդրի հանգուցալուծման նպատակով 13-րդ դարի սկզբներին Ջաքարե ամիրապասալարը նամակով դիմում է Կիլիկիայում գահակալող Լևոն Ա թագավորին և կաթողիկոս Հովհաննես Ա Սսեցուն: 1204 թ. գումարվում է **Սսի առաջին եկեղեցական ժողովը**, որի ութ կանոններից չորրորդը վերաբերում է վերոնշյալ հարցին և հետևյալ բովանդակությունն ունի. «Ընդունել զնկարագրութիւն պատկերի Փրկչի և ամենայն սրբոց և մի՛ խոտել զնոսա իբրեւ զպատկերս հեթանոսաց»<sup>11</sup> (*Ընդունել Փրկչի պատկերը և բոլոր սրբերի նկարները և չփչացնել դրանք՝ համարելով հեթանոսների պատկերներ*): Այս կանոնից կարելի է ենթադրել, որ եղել են նաև պատկերների վնասման դեպքեր:

13-րդ դարի սկզբներին Հայոց ամենահեղինակավոր վարդապետ **Մխիթար Գոշը**, որը դավանական հանդուրժողականության ջատագովն էր, երկու եկեղեցիների միջև եղած հակասությունները մեղմելու նպատակով գրված «Առ վրացիսն» թղթում անդրադառնում է նաև պատկերների խնդրին: Սկզբում գրում է՝ «Իսկ ամբաստանելն, թէ զպատկերս սրբոց ոչ ընդունին Հայք...», հետո հիշատակում է Քրիստոսի անձեռակերտ պատկերի՝ Աբգար թագավորին ուղարկված լինելու մասին, ապա հակիրճ անդրադառնում պատկերամարտության պատճառներին: Հատվածի եզրափակիչ մասում գրում է.

«Ձի զոր գիտենք՝ ընդունինք և պատուինք, զի յիշեցուցիչ է որպէս պատմութիւն վարուց սրբոց, բայց զի արք տգետք զպաշտելի կարծեն՝ վասն այն եւ ոչ փութան առնել Հայք, այլ իմաստունք զսրբոցն զարարեալսն ոչ անպատուեն»<sup>12</sup>:

*Այն, ինչ որ գիտենք, ընդունում ենք և պատվում, քանի որ հիշեցնող է, ինչպես սրբոց վարքի պատմությունը, բայց որովհետև տգետ մարդիկ պաշտելի են կարծում, դրա համար էլ հայերը չեն շտապում ընդունել, բայց խելացի մարդիկ սրբերի արված (պատկերները) չեն անպատվում:*

Ինչպես տեսնում ենք, Հայոց եկեղեցին դեմ է եղել պատկերամարտությանը, ինչպես նաև պատկերների պաշտամունքին, որը կարող էր նմանվել կռապաշտության: Գրականության մեջ ընդունված է Հայ եկեղեցու այս մոտեցումը կոչել **պատկերահարգություն**:

Տեսական հիմնավորում ունեցող այս զգուշավոր դիրքորոշումը յուրովի արտահայտվել է նաև գործնական գետնի վրա, այն առումով, որ ամեն մի եկեղեցու դեպքում պատվիրատուի ցանկությամբ է որոշվել այդտեղ որմնանկարների լինել-չլինելու հարցը: Իսկ պատվիրատուները, ինչպես երևում է, շատ դեպքերում գերադասել են զերծ մնալ նմանօրինակ վիճահարույց հարդարանքից (մանավանդ որ այն նաև հատուկ մասնագետներ պահանջող և ծախսատար գործ էր): Ի դեպ, քաղկեդոնական Վրաստանում նույնպես բոլոր եկեղեցիները չէ, որ ունեն որմնանկարներ,

<sup>11</sup> **Կիրակոս Գանձակեցի**, Պատմություն Հայոց, աշխատասիրությամբ Կ. Մելիք Օհանջանյանի, Երևան, 1961, էջ 170:

<sup>12</sup> **Պ. Մուրադյան**, ԺԱ-ԺԳ դարերի հայ-վրացական դավանական խնդիրները և Մխիթար Գոշի «Առ վրացիսն» թուղթը, Ս. Էջմիածին, 2011, էջ 245-246:

թե՛ հների մեջ, ինչպես Ջվարին է (7-րդ դ.), և թե հետագա շրջանի բազմաթիվ եկեղեցիներ: Այլ հարց է, որ հատկապես ծիսական պահանջներից ելնելով, քաղկեդոնական եկեղեցիները ներսում անպայման ունեցել են սրբապատկերներ (իկոնաներ):

Հայկական եկեղեցիներում պատկերների ճակատագրի հարցում էական գործոն է դարձել նաև այն իրավիճակը, որ ստեղծվել է Հայաստանում 8-րդ դարի սկզբից, երբ երկիրը հայտնվեց արաբական տիրապետության ներքո՝ ենթարկվելով նաև կրոնական բռնաճնշման, որի պատճառով նվազագույնի հասավ եկեղեցաշինությունը և վտանգավոր դարձավ պատկերների կիրառությունը, նկատի ունենալով մահմեդական կրոնի անհանդուրժող վերաբերմունքն ընդհանրապես մարդկանց պատկերների նկատմամբ: Ի դեպ, պատմիչ **Ղևոնդը** (8-րդ դ.) ուղղակի վկայություն ունի այն մասին, որ խալիֆա Եզիդ Բ-ը (720-724) սրբապատկերների ու խաչերի ոչնչացման հրաման է արձակել. «...տայր հրաման փշոել եւ խորտակել **գկենդանագրեալ պատկերս** ճշմարիտ մարդեղութեան Տեառն մերոյ եւ Փրկչին եւ նորին աշակերտացն»<sup>13</sup>: Նշված շրջանում եկեղեցու պատկերների ոչնչացման մասին գրում է նաև 13-րդ դարի հեղինակ **Մխիթար Այրիվանեցին**՝ «...ջնջումն պատկերաց յեկեղեցոյն»<sup>14</sup>:

Այս առումով տեղին է հիշատակել Կիլիկիայում աթոռակալող 14-րդ դարի Հայոց կաթողիկոսներից **Մխիթար Ա Գոնեբցու** (1341-1355) մի թուղթը, որտեղ նա Հայաստանի եկեղեցիներում պատկերների նվազման վերաբերյալ հետևյալ բացատրությունն է տալիս.

«Առաջնորդք Հայոց միշտ ընկալան զպատկերս սրբոց, զորս և ունիմք եղեալ յեկեղեցիս մեր... իսկ պատճառ նուազութեան ի տեղիս տեղիս աշխարհին Հայոց Մեծաց՝ է բռնութիւն այլազգեաց, որք տիրեն ի Հայս և հալածեն յոյժ զպատկերս և զունողս նոցին»<sup>15</sup>:

*Հայոց առաջնորդները միշտ ընդունել են սրբերի պատկերները, որոնք և ունենք մեր եկեղեցիներում դրված... իսկ Մեծ Հայքի փարբեր փեղերում դրանց նվազության պատճառը այլազգիների բռնությունն է, որոնք խստորեն հալածում են պատկերներն ու դրանք ունեցողներին:*

Այժմ ներկայացնենք մատենագրական աղբյուրների այն տեղեկությունները, որոնք վերաբերում են 7-10-րդ դդ. որոշ եկեղեցիների կամ այլ կառույցների որմնանկարազարդմանը:

Պատմիչ **Ղևոնդը** Հայոց իշխան Գրիգոր Մամիկոնյանի (661-685)՝ **Արուճում** տաճար կառուցելու վերաբերյալ հետևյալ տեղեկությունն է հայտնում. «**Եւ շինեաց նա տունն աղօթից, ի գաւառն Արագածոյ ոտին ի յաւանն Արուճ տաճար փառաց անուան Տեառն՝ գեղեցիկ վայելչութեամբ զարդարեալ**»<sup>16</sup>: Ինչպես տեսնում ենք, Ղևոնդը հստակ տարբերակում է կառուցելու և զարդարելու գործողությունները: Արուճի տաճարը չունի հարուստ քանդակային կամ այլ հարդարանք, որոնց մասին ասվեր «**գեղեցիկ վայելչութեամբ զարդարեալ**», և շատ հավանական է, որ պատմիչը նշված արտահայտությամբ նկատի է ունեցել հենց որմնանկարը, որի հատվածները պահպանվել են մինչև օրս և մասնագետների համոզմամբ ժամանակակից են կառույցին:

Ինչպես երևում է «Աղվանքի պատմության» մի հատվածից, Արուճի որմնանկարը մեծ տպավորություն է թողել ժամանակակիցների վրա: Այստեղ նկարագրվում է, թե ինչպես Աղվանքի իշխան Ջվանշիրը այցելում է Արուճ և հանդիսավոր ընդունելություն գտնում Գրիգոր Մամիկոնյանի ու Հայոց Անաստաս կաթողիկոսի մոտ: Այդ ժամանակ Արուճի տաճարն արդեն կառուց-

<sup>13</sup> **Պատմութիւն Ղևոնդեայ** մեծի վարդապետի..., Մատենագիրք Հայոց, հ. 2, Անթիլիաս, 2007, էջ 804:

<sup>14</sup> **Մխիթար Այրիվանեցի**, Պատմութիւն Հայոց, Մոսկվա, 1860, էջ 51:

<sup>15</sup> **Ա. Սեդրակեան**, նշվ. աշխ., էջ 83:

<sup>16</sup> **Պատմութիւն Ղևոնդեայ** մեծի վարդապետի, էջ 743:

ված էր, և բնականաբար Զվանշիրը տեսել է այն որմնանկարներով զարդարված: Վերադառնալով իր երկիրը, պատմիչի վկայությամբ, Զվանշիրն անմիջապես գնում է **Գարդմանում** իր կառուցած տաճարը և թանկագին նյութեր օգտագործելով ու մեծ ծախսեր անելով, նկարիչներ է գործի դնում և գմբեթից մինչև դռան բարավորները նկարազարդել է տալիս, իսկ տաճարի դուռն արծաթապատում ու հրամայում է քանդակազարդել. «Գայր իջանէր ի գաւառն Գարդման՝ իսկ եւ իսկ մտեալ ի յարկս ապաւինի իւրոյ (եկեղեցի – Կ. Մ.): Սկսաներ այնուհետեւ զոր ինչ ազնուական նիւթեղինացն էր, առ ի զարդ յարիւնեալ... եւ ծախս մեծս արարեալ եւ դեղագեղիչս ի գործ արկեալ՝ նկարեաց ի գմբեթէն մինչեւ ցբարաւորս դրանն պատաղահիւթ կերպասագործեալ. եւ զդուռն... արծաթապատ հրաման տայր քանդակել...»<sup>17</sup>: Զվանշիրն իր տաճարը կառուցել էր ավելի վաղ, սակայն չէր որմնանկարազարդել, չէր դրել նաև արծաթե քանդակազարդ դուռ: Այդ ամենը նա անում է Արուճից վերադառնալուց հետո, և կարելի է ենթադրել, որ Աղվանքի իշխանը Գրիգոր Մամիկոնյանի տաճարում տեսել էր այդպիսի կամ նման մի բան:

Այս նյութին մասամբ առնչվող մեկ այլ հարց է առանձին սրբապատկերների (իկոնա) գոյությունը հայկական եկեղեցիներում և դրանց մասին եղած հիշատակությունները զանազան մատենագրական գործերում: Դրանցից հնագույնները (Մովսես Խորենացու հաղորդումը Եղեսիայի Աբգար թագավորի՝ Քրիստոսից ստացած անձեռագործ պատկերի կամ դաստառակի, և Հոգեաց վանքի՝ Աստվածամոր պատկերի մասին) եկեղեցական ավանդության ճյուղին են պատկանում, չնայած հավանաբար ինչ-որ պատմական հիմք են ունեցել: Դվինի և Խոր վիրապի եկեղեցիներում եղած Աստվածամոր պատկերների մասին են հիշատակում օտարազգի հեղինակները<sup>18</sup>:

Ղևոնդ պատմիչը հայտնում է, որ Աշոտ Բագրատունին (Աշոտ պատրիկ), որը Հայոց իշխանի տիտղոսը կրելով Հայաստանը կառավարել է 685-688 թթ., իր նստավայր **Դարոյնքում** (Բայազետ) եկեղեցի կառուցելով, արևելքից բերել է տվել Քրիստոսի պատկերը և դրել այդ եկեղեցում. «Եւ շինէր զեկեղեցին Դարինից յիւրում ոստանի եւ **զկենդանագրեալ զպատկերն մարդեղութեանն Քրիստոսի**՝ ածեալ ի մտից արեւու, մեծասքանչ զարութեամբ՝ հանգուցանէր ի նմա եւ նորա անուամբ զեկեղեցին անուանեաց»<sup>19</sup>: Ինչպես վերը տեսանք, Աշոտից առաջ Հայոց իշխան եղած Գրիգոր Մամիկոնյանն Արուճում իր կառուցած տաճարը հարդարել էր որմնանկարներով: Ուշագրավ է, Աշոտ Բագրատունուց հետո Հայոց իշխան դարձած Ներսեհ Կամսարականը (688-692) ևս իր նստավայր Թալինում կառուցել է մեծ Կաթողիկե եկեղեցին, որը նույնպես զարդարված է որմնանկարներով:

Կաթողիկոս պատմիչ **Հովհաննես Դրասխանակերտցու** (898-929) հայտնած մի տեղեկությունից երևում է, որ **Դվինի** կաթողիկոսարանի գլխավոր եկեղեցու որմերին Հայոց կաթողիկոսների պատկերները նկարելու սովորություն է եղել: Գրելով զառամյալ հասակում կաթողիկոս դարձած Սողոմոն Ա Գառնեցու (791-792) մասին՝ պատմիչը նշում է, որ երբ հայտնի է դառնում նրա ընտրվելու մասին՝ որից հետո պիտի Դվին մեկներ, ոմանք հարցնում են, թե ինչո՞ւ է գնում, չէ որ շատ ծեր է: Եվ նա պատասխանում է՝ «Երթամ, զի գեղապաճոյճն նկարողաց՝ սևել զիս այլ հայրապետսն տամ յորմ եկեղեցոյն»<sup>20</sup>, (*Գնում եմ, որպեսզի գեղազարդող նկարիչներին ինձ պատկերել տամ եկեղեցու որմին՝ այլ հայրապետների շարքում*): Այս տեղեկությունը թույլ է տա-

<sup>17</sup> **Անանուն**, «684 թուականի պատմություն», Մատենագիրք Հայոց, հ. Ե, Անթիլիաս, 2005, էջ 831-832: Նախկինում այս պատմությունը բազմիցս հրատարակվել է Մովսես Կաղանկատվացու անունով:

<sup>18</sup> Այս մասին տե՛ս **Հ. Հակոբյան**, Հայոց տերունական սրբապատկերները, Երևան, 2003, էջ 31-32:

<sup>19</sup> **Պատմութիւն Ղևոնդեայ** մեծի վարդապետի..., էջ 744:

<sup>20</sup> **Հովհաննես կաթողիկոս Դրասխանակերտցի**, Պատմություն Հայոց, Երևան, 1996, էջ 114:

լիս նաև ենթադրել, որ Դվինի եկեղեցում Հայոց կաթողիկոսների պատկերաշարը սկսվել է առնվազն առաջին հայրապետից՝ Գրիգոր Լուսավորչից, որի պատկերման մասին, ինչպես վերը տեսանք, նշում է դեռևս Վրթանես Քերթոզը: Նման ենթադրության համար հավելյալ կովան է այն, որ Դվինի Մայր եկեղեցին 5-րդ դարում կառուցվել է «անուանակոչութեամբ Սրբոյն Գրիգորի»<sup>21</sup>:

Հարկ է ավելացնել, որ իրական մարդկանց պատկերների առկայությունը հայկական եկեղեցիներում հաստատվում է նաև բուն որմնանկարներով, որոնցից ամենավաղը **Մրենն** է (7-րդ դ. առաջին կես), որտեղ պահպանվել են հասակով մեկ կանգնած եպիսկոպոսների պատկերներ<sup>22</sup>:

**Աղթամարի** Սուրբ Խաչն այն եզակի եկեղեցիներից է, որի հիմնադրման և կառուցման մասին (915-921 թթ.) պահպանվել է դեպքերին ժամանակակից պատմիչի մանրամասն նկարագրությունը: Արծրունիների տոհմի պատմությունը շարադրած Թովմա Արծրունի պատմիչի շարունակողը՝ **Անանուն Արծրունին**, հենց Գագիկ թագավորի հանձնարարությամբ, թղթին է հանձնել այդ պատմությունը, որը տաճարի արտաքին հարդարանքի մասին տեղեկություններից բացի պարունակում է չափազանց հետաքրքիր մանրամասներ, ինչպես օրինակ, տաճարի քարերի՝ Կոտոմ բերդից տեղափոխման փաստի արձանագրումը, Մանվել (Մանուել) ճարտարապետի՝ պատկերաքանդակների ստեղծման ժամանակ մի կրոնավոր խորհրդատու ունենալու հանգամանքը, պատկերների որոշ թեմաների հիշատակումը և այլն: Ցավոք եկեղեցու ներսի որմնանկարների մասին պատմիչը լռում է: Սակայն դրա փոխարեն բացառիկ տեղեկություններ է տալիս նույն ժամանակ կառուցված Գագիկ Արծրունու պալատի (այժմ՝ հիմնավեր) որմնանկարների մասին: Աղթամարի պալատում եղած որմնանկարների նկարագրությունն Անանուն Արծրունու երկի ամենակարևոր հատվածներից է, քանի որ միջնադարյան Հայաստանի աշխարհիկ, հատկապես պալատական որմնանկարչության նմուշներ գրեթե չեն պահպանվել:

«Եւ է կարգ շինուածոյ տաճարին ահեղ իմն եւ զարմանալի, եւ այնքան բարձրագոյն եւ անհաս է մտաց, զոր արինակ, թէ իմաստուն ոք այր ընդ մի կարգ խորանի միոջ զբազում ժամս նայեսցի, արտաքս ելեալ՝ ոչ ինչ յորոց նայեսցան պատմել ումեք կարասցէ: Վասն զի են ի նմա ոսկեզարդ գահոյք, յորս բազմեալ երեւի արքայն նազելի ճոխութեամբ, շուրջ զիւրեաւ ունելով պատանեակս լուսատեսակս, սպասաւորս ուրախութեան, ընդ նմին եւ դասս գուսանաց եւ խաղս աղճկանց զարմանալոյ արժանս: Անդ են եւ սուսերամերկաց հոյլք եւ ըմբշամարտաց պատերազմունք, անդ են դասք առեւծուց եւ այլոց գազանաց, եւ անդ երամք հաւուց զարդարեալք ի պէսպէս պաճուճանս, զոր եթէ զամենայնն որ ի նմա գործք ի թիւ ոք կամիցի արկանել՝ բա-

*Պալատ-տաճարի շինվածքն այնքան ահեղ է ու զարմանալի, այնքան բարձր և մտքի համար անհասանելի, որ օրինակ, եթե որևէ իմաստուն մարդ մի խորանի բազում ժամեր նայի, դուրս գալուց հետո որևէ մեկին ոչինչ չի կարող պատմել իր տեսածի մասին: Քանի որ նրանում [նկարված] է ոսկեզարդ գահույք, որի վրա երևում է պարվական ճոխությամբ բազմած արքան, շրջապարված լույսի նման պատանիներով, ուրախարար սպասավորներով: Այստեղ են նաև գուսանների խումբը և աղջիկների՝ հիացմունքի արժանի պարը, ինչպես նաև սուսերամարտիկների խմբերը, ըմբշամարտիկների կռիվները, առյուծների և այլ գազանների խմբեր, տեսակ-տեսակ պաճուճանքներով զարդարված թռչունների երամներ: Եթե որևէ մեկը կամենա հաշվել այն բոլոր գործերը, ինչ կան այնտեղ,*

<sup>21</sup> Նույն տեղում, էջ 62:

<sup>22</sup> Տե՛ս Քրիստինա Մարանչիի հոդվածը սույն ժողովածուի մեջ (նկ. 10):

զում աշխատութեան պէտք են անձինն եւ լսողաց»<sup>23</sup>:

*բազում աշխատանք հարկավոր կլինեն թե՛ իրեն և թե՛ լսողների համար*<sup>24</sup>:

Հաջորդ հիշատակությունը տեղ է գտել **Գրիգոր Նարեկացու՝ Մոկքի Ապարանից** վանքին նվիրված երկում, մասնավորապես նրա հարդարանքին վերաբերող հատվածում: Ապարանից Սուրբ Իսաչ վանքը եղել է Մոկաց աշխարհի եպիսկոպոսանիստը: 983 թ. տեղի նորակառույց Ս. Աստվածածին եկեղեցու հանդիսավոր օծմանը ներկա է եղել Գրիգոր Նարեկացին և գործը նախաձեռնած Ստեփանոս եպիսկոպոսի խնդրանքով գրել է վանքի պատմությունը՝ «Պատմութիւն Ապարանից Ս. Իսաչին», նկարագրել Ս. Աստվածածին եկեղեցու հարուստ հարդարանքը: Այստեղ մի հատված վերաբերում է որմնանկարներին.

«Իսկ զգեղանկար ծաղկայօրինուորակ պատկերացն կենդանագիր տեսակի գեղոցն զստուերացեալ հին ամանակացն զաներեւոյթն աչաց ներկայիցս, իբր զերեւոյթ յայտնի տեսակի ունողաց շնչոյ եւ զգայութեանց արգասաւորեաց: Եւ ամենայնիւ զամենայնն յամենեցունց մասանց նիւթելոց, ի մի կերպարան տեսակի զօղեաց»<sup>25</sup>:

Իսկ կենդանագիր տեսակի գեղեցիկ գեղանկար ծաղկահորինվածք պատկերները, որ ստվերված էին հին ժամանակներից, ներկաներիս աչքերին աներևոյթ դառնալով, իբրև տեսանելի շնչավորեց և զգայությամբ արդյունավորեց: Եվ ամենայնը, ամեն ինչով և բոլոր մասերը պատրաստելով՝ միասնական կերպարանքի մեջ ամրացրեց:

**Տաթևի Պողոս-Պետրոս** եկեղեցու՝ Հակոբ եպիսկոպոսի հանձնարարությամբ ստեղծված որմնանկարի մասին մանրամասնորեն գրում է Սյունյաց մետրոպոլիտ **Ստեփանոս Օրբելյանը՝** 1297 թ. ավարտած իր պատմության մեջ:

«Այս Յակոբ ետ ածել նկարիչս և «զաւռախս», որ է պատկերագործ ի հեռաւոր աշխարհէ՛ Ֆռանգ ազգաւ. և զլուսաճեմ յարկս աստուածաբնակ տաճարիս բազում և անհուն ծախիւք ետ նկարել զբովանդակն ի վերուստ մինչև ի վայր, և զՓրկչական պատկերն յոյժ ահաւոր տեսեամբ ետ նկարել հանդիպակշիռ աստուածագործ սեղանոյն ի վերոյ՝ զբոլոր երկինն աւագ կամարին, և ի ներքոյ նորա շուրջ զսեղանովն՝ զմարգարէական և զառաքելական և զհայրապետական կենդանագրութիւնս յոյժ խորհրդաբար, նմանապէս և զբոլորն համակ զարդարեաց այնքան, զի տեսողաց տեսարանքն շլա-

*Այս Հակոբը ֆրանկ ժողովրդի հեռավոր աշխարհից բերել տվեց նկարիչներ և զոռախներ, այսինքն՝ պատկերագործներ, և աստվածաբնակ տաճարի լուսաճեմ հարկերը ամբողջովին՝ վերևից մինչև ներքև, անսահման ծախսերով նկարազարդել տվեց: Փրկչի պատկերն էլ խիստ ահեղ տեսքով նկարել տվեց աստվածագործ սեղանի ճիշդ դիմացը, վերևից՝ երկնքի բոլորակը մեծ կամարի վրա, իսկ սրանից ներքև, սեղանի շուրջը՝ մարգարեների, առաքյալների ու հայրապետների բնական կերպով նկարները՝ շար խորհրդավոր: Այսպես ամբողջը համապարած կերպով զարդարեց այնպես, որ նայելիս տեսնողների աչքերը շլանում էին: Եվ երբեք չէր թվում, թե ներկերով ու երանգ-*

<sup>23</sup> **Թովմա Արծրունի եւ Անանուն**, Մատենագիրք Հայոց, հ. ԺԱ, Ժ դար, Անթիլիաս, 2010, էջ 289:  
<sup>24</sup> **Թովմա Արծրունի և Անանուն**, Պատմություն Արծրունյաց տան, թարգմանությունը **Վրեժ Վարդանյանի**, Երևան, 1978, էջ 298 (այստեղ մասամբ խմբագրված է – Կ. Մ.):  
<sup>25</sup> **Գրիգոր Նարեկայ վանից վանականի** Մատենագրութիւնք, Վենետիկ, 1827, հմմտ. **Ա. Պետրոսեան**, Սուրբ Գրիգոր Նարեկացի, Պատմութիւն Ապարանից Ս. Իսաչին, Երևան, 2006, էջ 36-37:

նային ի նայելն, և երբէք ոչ թուէր ի դեղոց և յերանգոց յօրինեալ, այլ համայն կենդանիք, յորոց զահուրեալք խուսափէին տեսողքն: Եւ արար զայս ի թուականին Հայոց 379 (930): Եւ ապա մեծաժողով հանդիսի կոչեաց զկաթողիկոսն Հայոց բազում եպիսկոպոսօք և զիշխանսն ի նաւակատիս օրհնութեան և սրբագործութեան պատկերացն, ոչ ինչ ընդհատ քան զառաջին հանդէսն, որ վասն օրհնութեան տաճարին»<sup>26</sup>:

*ներով են սրեղծված, այլ բոլորն էլ կենդանի են, և նայողները զարհուրում ու պատկառում էին նրանցից: Սա կատարեց Հայոց երեք հարյուր յոթանասունինը (930) թվականին: Ապա բազմախումբ հանդիսությամբ նավակատիքի հրավիրեց Հայոց կաթողիկոսին՝ բազմաթիվ եպիսկոպոսներով ու իշխաններով հանդերձ՝ պատկերները սրբագործելու և օրհնելու նպատակով, ոչ պակաս (շուքով), քան առաջին հանդեսին, որ եղել էր փաճարի օրհնության համար»<sup>27</sup>:*

Այստեղ չափազանց արժեքավոր է ինչպես բուն որմնանկարի նկարագրությունը, նկարիչների մասին տեղեկությունը, այնպես էլ պատկերների օրհնությունը հանդիսավոր արարողությամբ կատարելու մասին վկայությունը («նաւակատիս օրհնութեան և սրբագործութեան պատկերացն»):

Հետաքրքրական է, որ ըստ Ստեփանոս Օրբելյանի, այդ նույն տարիներին Հակոբ եպիսկոպոսը Տաթևի վանքին պատկանող, նրանից 3-4 կմ արևելք՝ «հանդէպ վանիցն» գտնվող **Ցաքուտ** կոչվող վայրում 932 թ. վանական այգեստաններ է հիմնել, մոտերքում եկեղեցի կառուցել, որը նույնպես որմնանկարագարդել է տվել: Պատմիչը գրելով, որ եպիսկոպոսը գնել է Վարարակ գետակի ջուրը, բերել այդ այգեստանը, նկարագրում է նաև եկեղեցին. «Եւ շինէ ...գմբէթայարկ խորան մի յոյժ հրաշակերտ յօրինուածովք, եւ զորմ եւ զձեղուն նորա ետ զարդարել նկարչաց զանազան երանգօք, **նկարել զամենայն տնօրինական եւ տէրունական պատկերս եւ զառաքելոց եւ զհայրապետաց**, եւ բոլոր շուրջ զեկեղեցեան սրահակս գաւթաց»<sup>28</sup>: Հավանական է, որ դա եղել է Ցաքուտի փոքր եկեղեցին, որը պահպանվել է կիսավեր վիճակում<sup>29</sup>:

Ստեփանոս Օրբելյանը հիշատակում է մեկ այլ որմնանկարի մասին՝ Վայոց ձորում, **Ոսպին** գյուղի մոտ, Սյունյաց գահերեց իշխան Սմբատի 929 թ. հիմնած եկեղեցում, որը ենթադրաբար այժմյան **Շատիկ** վանքն է: Պատմիչը գրում է, որ կառուցողը եկեղեցու շինությունից հետո՝ «**զանազան երանգօք զարդարէ զնա ի նկարս գեղեցիկս**»<sup>30</sup>:

Իր պատմության մեկ այլ հատվածում, Սոփի իշխանուհու (հիշյալ Սմբատի կնոջ) պատվերով **Գնդեվանքի** կառուցման առիթով (930 թ.), Ստեփանոս Օրբելյանը ակնարկ է թողել որմնանկարչության մասին, կառուցող ճարտարապետին կոչելով նաև նկարիչ՝ «գործակալ գեղիշա

<sup>26</sup> **Ստեփանոս Օրբելյան**, Պատմութիւն նահանգին Սիսական, Տփղիս, 1910, էջ 256-257:

<sup>27</sup> **Ստեփանոս Օրբելյան**, Սյունիքի պատմություն, թարգմանությունը, ներածությունը և ծանոթագրությունները Ա. Ա. Աբրահամյանի, Երևան, 1986, էջ 228-229:

<sup>28</sup> **Ստեփանոս Օրբելյան**, նշվ. աշխ., էջ 254: Հատվածի հրատարակված աշխարհաբար թարգմանությունն այնքան էլ հաջող չէ (**Ստեփանոս Օրբելյան**, նշվ. աշխ., էջ 227):

<sup>29</sup> **Թ. Հակոբյան, Ստ. Մելիք-Քախչյան, Հ. Բարսեղյան**, Հայաստանի և հարակից շրջանների տեղանունների բառարան. հ. 5, Երևան, 2001, էջ 155:

<sup>30</sup> Նույն տեղում, էջ 258: Շատիկ վանքի Ս. Սիոն եկեղեցու խորանում (եկեղեցին վերակառուցվել է 17-րդ դարում) այժմ առկա են որմնանկարների մնացորդներ: Ըստ Տ. Մկրտչյանի վերջերս հրատարակած ուսումնասիրության Շատիկ վանքը միջնադարում հայտնի է եղել Վերին Նորավանք անունով (**Տ. Մկրտչյան**, Վայոց ձորի պատմության նոր էջեր. Վերին Նորավանքի տեղը, Երևան, 2017, էջ 31-39):

երէց և նկարիչ»<sup>31</sup>: Այժմ տեղում պահպանվել են միայն սվաղի և հիմնաներկի չնչին հատվածներ:

Ստեփանոս Օրբելյանի վերը նշված չորս հաղորդումները, փաստորեն, վերաբերում են 929-932 թթ. Սյունիքի եկեղեցիների (երեքը՝ նորաշեն) որմնանկարազարդմանը, որը վկայում է այդ ժամանակ տեղի եկեղեցիներում որմնանկարներ ունենալու ավանդույթի գոյության մասին:

Հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններում երկու ուշագրավ տեղեկություն է պահպանվել **Կիլիկիայի** հայկական որմնանկարչության մասին: Ցավոք այս երկրամասի հայկական վանքերը հիմնականում կործանվել են և այժմ տեղում շատ քիչ բան է պահպանվել: Մասնավորապես **Անավարզայում** (Անարզաբա) Թորոս Ա իշխանի 12-րդ դ. սկզբներին կառուցած եկեղեցու ավագ խորանի գմբեթարդում պահպանվել են որմնանկարի հատվածներ<sup>32</sup>:

Հիշատակարաններից առաջինը նվիրված է Ներսես Լամբրոնացուն, որտեղ նաև խոսվում է նրա ավագ եղբոր **Հեթում Սևաստոսի** մասին (հետագայում կոչվել է Հեթում Հեղի), նշվում, որ վերջինս 1180-ական թթ. կառուցել է մի եկեղեցի «**նկարագրությամբ պատկերաց զարդարեալ**»<sup>33</sup>:

Երկրորդ հիշատակարանային տեղեկությունը վերաբերում է **Հեթում Բ** (1289-1307) թագավորին, որտեղ ասվում է, թե նա 1296 թ. **Մամեստիայում** (Մսիս) կառուցել է շքեղ եկեղեցի «**զարդարեալ ազգի ազգի նկարօք, փորուածօք ի քարանց կճէից**»<sup>34</sup>:

Կիլիկիայում հայկական որմնանկարների գոյության հանգամանքը կողմնակի կերպով հաստատվում է նաև այն իրողությամբ, որ որմնանկարներով է զարդարվել **Կիպրոսի Ֆամագուստա** քաղաքում գտնվող 14-րդ դարի Ս. Աստվածածին հայկական եկեղեցին: Հանրահայտ է, որ Կիպրոսի հայերը հենց Կիլիկիայից էին այնտեղ գնացել: Նշենք նաև, որ հիշյալ եկեղեցու որմնանկարները համեմատաբար լավ են պահպանվել է ուսումնասիրված են<sup>35</sup>:

Այսպիսով, տեսնում ենք, որ հայ միջնադարյան մատենագրության մեջ բազմաթիվ են վկայությունները ինչպես Հայոց եկեղեցու որդեգրած պատկերահարգության սկզբունքի վերաբերյալ, այնպես էլ առանձին որմնանկարների մասին, որոնք երբեմն ներկայացվում են արժեքավոր նկարագրություններով: Դրանցում պահպանել են նաև կերպարվեստի առնչությամբ ժամանակին օգտագործված ուշագրավ եզրեր (տերմիններ) և այլն: Գրավոր աղբյուրներում եղած տեղեկությունների դերն ավելի է մեծանում, երբ նկատի ենք ունենում, որ հիշատակված որմնանկարների մեծ մասն այժմ անվերադարձ կորստի է մատնվել:

<sup>31</sup> **Ստեփանոս Օրբելյան**, նշվ. աշխ., էջ 260:

<sup>32</sup> Սամվել Անեցու ժամանակագրության շարունակողներից մեկը հետաքրքրական տեղեկություն է թողել այն մասին, որ Թորոս Ա-ն հույներից Կանդոասկոյի բերդը գրավելով որպես ավար վերցրեց նաև «զպատկեր սուրբ Աստուածածին» և՛ «յորժամ տիրեաց Անարզաբու՛ շինեաց զմեծ տաճարն, եւ անդ եղ զպատկերն Տիրամօրն» (Սամուէլ Անեցի եւ շարունակողներ, ժամանակագրութիւն, աշխատասիրությամբ **Կ. Մաթևոսյանի**, Երևան, 2014, էջ 201):

<sup>33</sup> Հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, Ե-ԺԲ դար, աշխատասիրությամբ **Ա. Մաթևոսյանի**, Երևան, 1988, էջ 258: Հետում Սեվաստոսի մասին տե՛ս Հ. Աճառյան, Հայոց անձնանունների բառարան, հ. Գ, Երևան, 1946, էջ 66:

<sup>34</sup> Հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ, ԺԳ դար, կազմեց **Ա. Մաթևոսյան**, Երևան, 1984, էջ 789: «Քարանց կճէից» արտահայտությունը վկայում է խճանկարչության մասին:

<sup>35</sup> **Michele Bacci**, The Armenian church in Famagusta and its mural decoration: some iconographic remarks, «Հասկ» հայագիտական տարեգիրք, ԺԱ տարի, Անթիլիաս, 2009, էջ 489-508: Այս մասին տե՛ս նաև Գոհար Գրիգորյանի հրատարակումը սույն ժողովածուի մեջ:

## **ARMENIAN MEDIEVAL AUTHORS ON FRESCOES**

### **Summary**

There exist several writings of medieval Armenian clergymen, who justify the necessity of wall paintings in the interior of churches; they also contain information on certain wall-painting.

In his work entitled “Concerning the Iconoclasts”, Vrt’anēs K’ert’ogh, the locum tenens of the Catholicos (A.D. 604-607), mentions notable information about the subject-matters of wall-paintings existing in the churches of that time. He writes: “You can see the Holy Virgin holding Christ in Her arms [...], Saint Grigor and His sufferings, Saint Stephen the Protomartyr with those who stone Him, the virgins St. Gayanē and St. Hrip’simē [...], the miracles of Christ, the Nativity, the Baptism, the Passion, the Crucifixion, the Burial, the Resurrection and the Ascension”. Images were mentioned by catholicos Movsēs Eghivardec’i (A.D. 574-604), *vardapet* Yovhannēs Mairagomec’i (7<sup>th</sup> century), catholicos Yovhan Odznec’i (A.D. 717-728), prince Grigor Magistros (11<sup>th</sup> century), *vardapets* Anania Sanahnec’i, Yovhannēs Sarkavag and Mkhit’ar Goš. The Fourth Canon of the eight, which was discussed at the first Council of Sis in 1204, discusses that topic.

Specific mentions of wall-paintings by authors are also important. Historian Ghevond (8<sup>th</sup> century) provides information about Aruch and Daroynk’; Yovhannēs Draskhanakertc’i (898-929), about Dvin; Anonymous Arcruni (10<sup>th</sup> century), about the palace of Aght’amar; Grigor Narekac’i (10<sup>th</sup> century), about the Aparank’ monastery in Moks; Step’anos Orbelean (13<sup>th</sup> century), about Tat’ew, Tsakut, Shatik’ and Gndevank’. Of great interest are two colophons records about Armenian frescoes in Cilicia. The mentioned pieces of information are of great value because most of those wall-paintings no longer exist.

## ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԿՈԹՈՂԱՅԻՆ ԳԵՂԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆԸ

Միջնադարյան Հայաստանի կոթողային գեղանկարչությունը հայ արվեստի սակավ ուսումնասիրված երևույթներից մեկն է, ինչն ունի և՛ օբյեկտիվ, և՛ սուբյեկտիվ պատճառներ: Սակայն վերջին տասնամյակներում այն մեծ հետաքրքրություն է առաջացրել արվեստասերների և տարբեր երկրների մասնագետների շրջանում: Կատարվել են որոշ որմնանկարների վերականգնումներ, հրապարակվել են մի շարք գրքեր և հոդվածներ, որոնք նորովի են մեկնաբանում հայկական որմնանկարչական օրինակները և նոր տեղեկություններ հայտնում դրանց մասին<sup>1</sup>:

Լիդիա Դուռնովոյի ուսումնասիրություններից<sup>2</sup> հետո հայ արվեստի այս բնագավառի վերաբերյալ չկան ամփոփիչ, ընդհանրական աշխատություններ, որոնք ամբողջական պատկերացում կտան այս արվեստի մասին: Սա մեր արվեստաբանության գերխնդիրներից մեկն է: Ուստի, մենք նպատակադրվել ենք մի քայլ անել այդ խնդրի լուծմանը մոտենալու և ընդհանրական ակնարկի մեջ դիտարկելու 4-14-րդ դդ. հայկական կոթողային գեղանկարչության հիմնական հուշարձանները, հաշվի առնելով նոր նյութերն ու տվյալները, փորձելով հետևել հայկական որմնանկարչության զարգացմանը:

Միջնադարյան ժամանակաշրջանի հայկական կոթողային գեղանկարչությունը հիմնականում ներկայացնում են եկեղեցիների որմնանկարները: Եզակի են հարդարվել պալատների և այլ տիպի շինությունների պատերը<sup>3</sup>:

Հայ Առաքելական եկեղեցին, սկզբունքայնորեն դեմ չի եղել եկեղեցիների հարդարմանը պատկերային՝ ֆիգուրատիվ, սյուժետային և խորհրդանշական գեղանկարչությամբ<sup>4</sup>: Այդուհանդերձ, եղել են ժամանակաշրջաններ, երբ ի հայտ են եկել պատկերամարտական տրամադրու-

<sup>1</sup> Այդ հրապարակումներն իրենց անդրադարձը կստանան սույն հոդվածի հղումներում:

<sup>2</sup> **Дурново Л.А.**, Древние фрески Армении, Очерки по истории искусства Армении. Сборник статей, М.-Л., 1939; Она же, Краткая история древнеармянской живописи. Ереван, 1957; Она же, Очерки изобразительного искусства средневековой Армении. М., 1979: Վաղ շրջանի որմնանկարների մեր նկարագրությունը մեծավասամբ հիմնված է Լ. Դուռնովոյի աշխատությունների վրա, քանի որ նա է առաջինը դրանք բացահայտել, նրա ժամանակ դրանց թիվն ավելի մեծ էր և պահպանվածությունը՝ ավելի լավ:

<sup>3</sup> Հայտնի են Ջվարթնոցի պալատի խճանկարի մնացորդները: Թովմա Արծրունին նկարագրում է Գագիկ թագավորի Աղթամարի պալատի որմնանկարները, տես՝ **Թովմա Արծրունի**, Պատմութիւն տասն Արծրունեաց, Թիֆլիս, 1917, էջ 481-482, **Орбели И.**, Памятники армянского зодчества на острове Ахтамар, Избранные труды. т. I, с. 35:

<sup>4</sup> **Տեր-Ներսեսյան Սիրարփի**, VII դարի մի երկ, նվիրված պատկերների պաշտպանությանը, **Տեր-Ներսեսյան Սիրարփի**, Հայ արվեստը միջնադարում, Երևան, 1975, էջ 7-30 (էջ 29), անգլերեն բնագիրը՝ **Der Nersessian S.**, Une Apologie des Images du septième siècle, **Der Nersessian S.**, Etudes byzantines et armeniennes. T.1. Louven, 1973, p. 379-403: **Marlia Mundell**, Monophysite Church Decoration, Iconoclasm, Birmingham, 1977, p.59-74 (62-63, 64-65, 73).

թյուններ, նաև երկաթնակ եկեղեցիների հետ վիճաբանությունները սրվել են, և հայ եկեղեցական գործիչները չեն դրվատել եկեղեցիների իկոնիկ, այն է՝ պատկերային հարդարանքը: Հենց այդպիսի մի ժամանակաշրջանում է ստեղծվել պատմությանը հայտնի առաջին, պատկերների պաշտպանությանը նվիրված երկը՝ Վրթանես Քերթողի (6-րդ դ. կես–7-րդ դ. սկիզբ, աստվածաբան, կաթողիկոսի տեղապահ 604-607 թթ.) «Յաղագս պատկերամարտից» գրվածքը, ուղղված պատկերամարտների դեմ, ուր հիմնավորվում է Հայ եկեղեցու պատկերահարգությունը<sup>5</sup>: Այն պատկերները մեկնաբանել է իբրև «հիշողություն աստվածային գանձերի մասին»<sup>6</sup>: Գեղանկարչական հարդարանքի բացակայությունը հայկական բազմաթիվ տաճարներում կապված է ոչ թե (և ոչ միայն) Հայ եկեղեցու այսպես կոչված «պատկերամարտական» բնույթի հետ, որը, ինչպես նշվեց, չի համապատասխանում իրականությանը<sup>7</sup>, այլ այն հանգամանքի հետ, որ որմնանկարները պարտադիր չէին հայկական եկեղեցական ծիսակարգի համար: Հայկական եկեղեցական ծիսակարգը, որը ձևավորվեց դեռևս շատ վաղ՝ սկզբնական քրիստոնեության ժամանակաշրջանում, բնորոշվում է խստությամբ և պարզությամբ, և որմնանկարները չէին ներառվում այդ ծիսակարգում<sup>8</sup>, ի տարբերություն քաղկեդոնական եկեղեցու շքեղ արարողության, որում պատկերները ներգրավված են ծիսակարգի մեջ:

Հայկական միջնադարյան որմնանկարները մեզ են հասել վատ պահպանված վիճակով և ոչ մեծ թվով: Չնայած դրան, գեղանկարչական սվադի մնացորդների առկայությունը բազում եկեղեցիների ներքին տարածության տարբեր հատվածներում, խոսում է այն մասին, որ եկեղեցիները պատկերազարդվել են հաճախ և, կախված տեղից ու ժամանակից, համաձայն որոշակի ավանդույթի: Դրանք մեծ մասամբ ստեղծել են ազգությամբ հայ նկարիչները, մեզ հասել են դրանցից ոմանց անունները. այսպես օրինակ, Արուճի խորանի զարդանախշ ծոփորի տերևների մեջ ընթերցվում է *Սյրեփանոս* նկարչի անունը, Ստեփանոս Օրբելյանը հիշատակում է Գնդեվանքում աշխատած նկարիչ *Եղիշեհին*<sup>9</sup>, հայտնի է նաև *Սարգիս Փառշիկը*՝ Անիի Փրկչի եկեղեցուց:

Որմնանկարները հիմնականում կատարվել են ֆրեսկոյի տեխնիկայով: Հայկական ֆրեսկոյի տեխնիկան ունի իր յուրահատկությունները, մասնավորապես՝ նրան բնորոշ է բարակ հիմնաշերտը, որը բաղկացած է կրի և գիպսի խառնուրդից, և որի հաստությունը չի գերազանցում 5 մմ: Այդ հատկությունը կապված է եկեղեցիների պատերի սրբատաշ քարերով հին շինարարական ավանդույթից եկող «միդիս» շարվածքի հետ, երբ պատերի ներքին մակերեսն արտաքինի նման հարթ է և չի կարող իր վրա կրել ավելի հաստ շերտ: Լիդիա Դուռնովոն «չափազանց բարակ գեղանկարչական հիմնաշերտի» և «հանքային ներկերով» գեղանկարչությունը համարում էր հայկական ֆրեսկոյի բնորոշ գիծը<sup>10</sup>: Հասուն միջնադարում շարվածքը փոխվում է, և որմնանկարները սկսում են անել այլ տեխնիկայով՝ ավելի հաստ հիմնաշերտով և ներկաշերտով:

Անշուշտ, տվյալ հանգամանքն, ինչպես և հաճախ տեղի ունեցող երկրաշարժերն ու հայ ժողովրդի դրամատիկ պատմության ընթացքում եկեղեցիների ավերումն են որմնանկարների վատ

<sup>5</sup> **Տեր-Ներսեսյան Սիրարփի**, նշվ. աշխ., էջ 7-30: 6-7-րդ դարերի շրջանի որմնանկարների պատկերների մի մասը մասնագետները կապում են միաբնակ Ասորիքա-Միջագետքի եկեղեցիների գեղանկարչական հարդարանքի հետ, մյուս մասն էլ՝ քաղկեդոնական ավանդույթի հետ, միաժամանակ նշում են, որ Հայ եկեղեցին ընդունել է ավետարանական տեսարանների ներկայացումը եկեղեցիների պատերին:

<sup>6</sup> **Տեր-Ներսեսյան Սիրարփի**, 7-րդ դարի մի երկ... էջ 13, 15, 23:

<sup>7</sup> Նույն տեղում, էջ 29:

<sup>8</sup> Чин священной и божественной литургии Армянской церкви. Перевод с армянского **Иосифа**, архиепископа князя **Аргутинского-Долгорукого**: СПб, 1857 (изд. 2-е); Литургия Армяно-Григорянской церкви, Пятигорск, 1916, священник **С. Тер-Ованнесьянц**.

<sup>9</sup> **Օրբելյան Ստեփանոս**, Պատմութիւն նահանգին Սիսական, Թիֆլիս, 1910, էջ 256:

<sup>10</sup> **Дурново Л.**, Краткая история ..., с. 13.

պահպանվածության կամ վերացման պատճառ դարձել: Պատճառներից մեկն էլ, ըստ վերջին տարիների հետազոտությունների, համարվում է գիպսի առկայությունը հիմնաշերտի շաղախի մեջ<sup>11</sup>:

Մեզ հասել են նաև փոքր թվով օրինակներ, կամ հիշատակություններ այն մասին, որ որմնանկարներն արվել են նաև խճանկարով: Այդպիսի օրինակներ գտնվել են Դվինում, Խոր Վիրապում, Էջմիածնում, Զվարթնոցում և Անիում<sup>12</sup>:

### **Վաղ որմնանկարները**

Տաճարային հարդարանքի առավել վաղ օրինակներ պահպանվել են 4-6-րդ դդ.: Լիդիա Դուռնովոյի ժամանակ և նրա կողմից նկարագրված հատվածների առկայությունը վկայում է, որ եկեղեցիները նկարագրվել են ամբողջովին, վերից վար<sup>13</sup>: Դրանցից են *Մանազկերտի* (4-րդ դ.), *Քասաղի* և *Երերույքի* (5-րդ դ.), *Տեկորի* (4-7-րդ դդ.), *Դվինի* (6-րդ դ. եկեղեցում և 7-րդ դ. պալատում), *Արթևիկի* (6-րդ դ. փոքր եկեղեցում և 7-րդ դ. մեծ եկեղեցում), *Երևանի* եկեղեցիներում, նաև *Աղձքի դամբարանում* գտնված որմնանկարչական հատվածները: *Արթևիկի փոքր եկեղեցու* ձախ ավանդատան մուտքից վերև Յ. Ստրժիգովսկին տեսել է Սուրբ կանանց ողբի տեսարանը<sup>14</sup>:

*Երևանի Պողոս-Պետրոս* եկեղեցին ունեցել է որմնանկարչական մի քանի շերտ, ստորին շերտը՝ 5-7-րդ դդ.<sup>15</sup>, ներկայումս գոյություն չունի, սակայն որոշ հատվածներ գտնվում են Հայաստանի Պատմության թանգարանում և Հայաստանի Ազգային պատկերասրահում: Դրանք եկեղեցու 1931 թ. քանդման ժամանակ, հանվել են խորանի մույթերի վրայից և պատկերում են *հելլենիստական մոտիվներին նման բուսական և ծաղկային շղթաներ, ծաղկեփնջեր սափորների մեջ, արմավենի և նոճի ծառեր, ծաղկաթփեր, որոնց վրա նստած թռչուններ են, տերևներ*: Նման սիմվոլիկ հարդարանք, որը խորհրդանշել է Դրախտի այգին, ունեն 350 թ. վաղ քրիստոնեական խճանկարները *Հռոմի Սանտա Կոստանցա* եկեղեցի-դամբարանում:

Որոշ եկեղեցիներում պահպանվել են միայն հիմնաշերտի բեկորներ՝ *Պարզնի* (6-րդ դ.), *Ավան* (6-րդ դ.), *Ջովունի* (6-րդ դ.), *Օձուն* (6-7-րդ դդ.) և ուրիշներ: Ինչպես նշվեց, խճանկարային սմալտան պեղվել է *Զվարթնոցում*, *Դվինում*, *Էջմիածնում* և *Խոր Վիրապում*, 5-7-րդ դարերի բազմաթիվ խճանկարներ են զարդարել *Երուսաղեմի հայկական հուշարձանների հատակը*

<sup>11</sup> 7-դարի որմնանկարների հիմնաշերտի հետազոտումը կատարել են իտալացի մասնագետները, որոնց հետազոտման արդյունքները մեզ հայտնել է վերականգնողական աշխատանքների համակարգող Գայանե Կազնատին: Այդ մասին նաև զեկուցվել է Քրիստին Լամուրեի և Լորենցո Յուրինայի կողմից՝ Թորոս Թորամանյանի 150-ամյակին նվիրված գիտաժողովի ժամանակ (Երևան, 2014, 4-6 հունիսի): Գիպսե հիմնաշերտը երկարակյաց չէ և դառնում է որմնանկարների քայքայման պատճառ:

<sup>12</sup> **Дурново Л.**, Краткая история...,с. 13-14; **Аракелян Б. Н.**, Армянские мозаики IV-VII веков , Լրաբեր հասարակական գիտությունների, 1971, № 3, էջ 17-25 (18,19-22); **Der Nersessian S.**, L'Art armenien, Paris, 1977, p. 67, 68, 69-71; **Акопян З. А.**, Монументальная живопись Армении VII столетия в контексте восточнохристианской живописи, Актуальные проблемы теории и истории искусства. VI. Сборник статей. Санкт-Петербург, 2016, с. 133-142 (134-135 с указанием источников).

<sup>13</sup> Տե՛ս հղում 2-ը:

<sup>14</sup> **Strzygowski J.**, Die Baukunst der Armenier und Europa. Wien, 1918. B.II, S.500.

<sup>15</sup> **Քյուրտյան Հ.**, Նորագյուտ հին որմնանկարներ Երևանի Ս.Պողոս-Պետրոս եկեղեցում , «Անահիտ» հանդես, Փարիզ, 1932-1933, էջ 56-64: **Ղաֆադարյան Կ.**, Երևան. Միջնադարյան հուշարձաններ, Երևան,1975, էջ 33: **Дурново Л.**, Краткая история..., с. 8; **Дурново Л.А.**, Очерки изобразительного искусства средневековой Армении. М., 1979, с. 139.

(դրանք առավել լավ պահպանվածներն են): Երբեմն խճանկարը և ֆրեսկոն զուգակցվել են (*Դվին, Չվարթնոց*): Նշված օրինակները վկայում են գեղանկարչական հարդարանքի բավական լայն տարածվածության մասին քրիստոնեության ընդունման հենց առաջին դարերում, ինչը հաստատվում է նաև գրավոր աղբյուրներով, մասնավորապես՝ Վրթանես վարդապետ Քերթողի «Յաղագս պատկերամարտից» 7-րդ դ. երկով, որտեղ նկարագրվում են եկեղեցիների պատերին նկարված ընդարձակ ավետարանական պատկերաշարի տեսարանները՝ *Ծնունդը, Մկրտությունը, Չարչարանքներն ու Խաչելությունը, Թաղումը, Հարությունն ու Համբարձումը*<sup>16</sup>: Եկեղեցական պատկերներից Վրթանես վարդապետը հիշատակում է նաև *Աստվածածնին՝ Մանուկը գրկին, սուրբ Գրիգորին՝ չարչարանքի տեսարաններով, Ստեփանոս Նախավկային՝ Քարկոծման տեսարանով, սուրբ Կոյսեր Գայանենին և Հռիփսիմենին՝ ընկերներով և նահատակությամբ*<sup>17</sup>: Այսինքն, սիմվոլիկ պատկերների հետ մեկտեղ ներկայացվել են իկոնիկ սյուժետային տեսարաններ, տեղական և համաքրիստոնեական սրբերի վարքեր:

### **Պարբերացում**

Չնայած մինչև մեր օրերը հասած որմնանկարների փոքրաթիվ լինելուն և վատ պահպանվածությանը, հայկական որմնանկարչության հուշարձանները կազմում են զարգացման որոշակի մի շղթա՝ համապատասխանելով ճարտարապետության զարգացմանը: Պատմական իրադարձությունների հետևանքով հայկական արվեստը զարգացել է ընդհատումներով՝ ոչ հավասարաչափ: Կոթողային գեղանկարչության ծաղկման առաջին շրջանը համընկնում է 7-րդ դարին, հաջորդները համապատասխանաբար 10-րդ և 13-րդ դարերին: Այս շրջանների միջև զարգացումն ընթացել է պասսիվ:

### **7-րդ դարի որմնանկարները**

7-րդ դ. կոթողային գեղանկարչությունը ներկայացնում են *Լմբարի Սուրբ Ստեփանոս, Աշտարակի Կարմրավոր, Կոշի Սուրբ Ստեփանոս, Արուճի Սուրբ Գրիգոր (Կաթողիկե), Թալինի Կաթողիկե, Բագարանի և Մրենի տաճարների խորանների և նրանց կից պատերի որմնանկարները, Եղվարդի Ջորավար եկեղեցու հյուսիսարևմտյան խորանում պահպանված որմնանկարը, Արթիկի մեծ եկեղեցու և Սիսիանի տաճարի որմնանկարների մնացորդները*<sup>18</sup>:

Վերջերս Բ. Լամուրեի և Ա. Ջարյանի կողմից որմնանկարի հատված է բացվել նաև *Մաստարայում* (ձիավորի պատկերով): 7-րդ դ. մի շարք եկեղեցիներում, օրինակ՝ *Աշտարակի Ծիրանավորում, Բուժականում, Ապարանում* և մի քանի այլ եկեղեցիներում պահպանվել են միայն *գեղանկարչական հիմնաշերտի՝ սվաղի կտորներ*:

Թվարկված հուշարձանների պատկառելի թիվը ինքնին վկայում է այն մասին, որ 7-րդ դ. եղել է հայկական որմնանկարչության ծաղկման շրջան: Այն կապված էր այդ ժամանակաշրջանի ճարտարապետության աննախադեպ վերելքի հետ, ինչը մասամբ պայմանավորված էր Բյուզանդիայի եկեղեցաշինության խրախուսման քաղաքականությամբ, ակտիվ առնչություններով բյու-

<sup>16</sup> **Տեր-Ներսեսյան Սիրարփի**, VII դարի մի երկ... էջ 7-30 (էջ 12): Այս անգլերենից հայերեն թարգմանված հատվածում բերված է Վրթանես Քերթողի հայերեն բնագիրը:

<sup>17</sup> Նույն տեղում, էջ 11:

<sup>18</sup> Ձ. Հակոբյանը իր վերը նշված հոդվածում 7-րդ դարով է թվագրում նաև մեր նախորդ ենթագլխում որպես արվելի վաղ շրջանի թվարկված հուշարձանների մեծ մասը:

զանդական մշակույթի հետ<sup>19</sup>:

Այդ վաղ շրջանի գեղանկարչությունը, չնայած վատ պահպանվածությանը, մեծ տպավորություն է գործում: Այն բնորոշվում է ոճական բազմազանությամբ, զարգացած պատկերագրությամբ, կերպարների արտահայտչականությամբ և եկեղեցու ներտարածության մեջ պատկերների բաշխման որոշակի համակարգով:

Հայկական եկեղեցիների խորանների 7-րդ դ. հարդարման ծրագիրն ունի իր զուգահեռները համաժամանակյա քրիստոնեական որմնանկարներում՝ ինչպես բյուզանդական տարածքներում՝ արևելաքրիստոնեական աշխարհում, այնպես էլ՝ Հռոմում, անկախ եկեղեցիների դավանական պատկանելիությունից: Խորանների և եկեղեցու պատերին և մույթերին պահպանված չնչին հատվածները այդուհանդերձ հնարավորություն են տալիս վերականգնել հարդարման հետևյալ ծրագիրը: Խորանի գմբեթարդում գտնվում էր «Քրիստոսը Փառքի մեջ» պատկերը՝ տարբեր խորքի վրա: Բացառություն է կազմում *Թալինի* տաճարը, որտեղ ներկայացված է Քրիստոսին փոխարինող *Հերիմասիան*<sup>20</sup>՝ Քրիստոսի երկրորդ գալստյան համար նախապատրաստված *թափուր գահը*՝ վրան դրված Սուրբ Գրքով, որը խորհրդանշում է նաև *Սուրբ Երրորդությունը*: Ներքևում, խորանի կիսակլոր պատին ներկայացված էին առաքյալները և Տիրամայրը (որոնք Քրիստոսի պատկերի հետ կազմում էին *Համբարձման* տեսարանի տարրալուծված տարբերակը), դրանից էլ ներքև, ըստ երևույթին՝ նախահայրերի կամ եկեղեցական հայրերի շարքն էր ներկայացված, կամ այստեղ մարմարյա սալապատման (գուցե վարագույրների) իմիտացիան կարող էր լինել<sup>21</sup>: Ավելի հաճախ *նախահայրերը, եկեղեցական հայրերը* և այլ *տրբերը* պատկերվում էին *մեղալիոնների մեջ*, գմբեթարդի տակ, կամ՝ խորանի հաղթակամարի վրա (*Թալին*<sup>22</sup>, *Մրեն*<sup>23</sup>): Ավետարանական տեսարանները ծածկում էին եկեղեցու կենտրոնական մասի՝ աղոթասրահի պատերն ու մույթերը:

Խորանային պատկերագրության ծրագրում արտահայտված էին Հին և Նոր Կտակարանների հաջորդականությունն ու զուգահեռությունը: Այս շրջանի քրիստոնեական արվեստը դեռևս միտված էր հաստատել Հին Օրենքից Նոր Օրենքի ժառանգորդ լինելը: Ի դեպ այս ծրագիրն ամեն մի հուշարձանում ունի իր առանձնահատկությունները և հարուստ պատկերագրական տարբերակները<sup>24</sup>, ինչը 7-րդ դ. հայկական որմնաքանդակի և մանրանկարչության հետ, ցույց է տա-

<sup>19</sup> **Казарян Армен**, Церковная архитектура стран Закавказья VII века. Москва, 2012. Т.1, с. 104 + ссылки. Том II, с.9 + ссылки.

<sup>20</sup> **Котанджян Н. Г.**, Цвет в раннесредневековой живописи Армении, Ереван, 1978, с. 14, 45-47, табл. 41-42. Հեթիմասիայի պատկերը գմբեթարդում եզակի է և չի հանդիպում արևելաքրիստոնեական հուշարձաններում, սակայն ըստ վերակազմության եղել է արևմտյան մի եկեղեցու գմբեթարդում՝ 400-402 թվականներով թվագրված Ֆունդիի Առաքյալների բազիլիկայում, տե՛ս **Ihm Ch.**, Die Programme der Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts, Wiesbaden, 1960, S.181-182, Abb.17; **Пуцко В. Г.**, Иконографические схемы армянских алтарных росписей VII века (Истоки и параллели), Պատմա-բանասիրական հանդես, Երևան, 1980, № 3, էջ 141-158 (151).

<sup>21</sup> Այս վերջին շարքը կարող է բացակայել և դրա ակայությունը այս շրջանի որմնանկարներում դեռևս հաստատված չի:

<sup>22</sup> **Котанджян Н.Г.**, Цвет в раннесредневековой..., с.14, илл. 41, 45.

<sup>23</sup> **Thierry M. et N.**, La cathedrale de Mren et sa décoration, Cahiers archeologiques, XXI, Paris, 1971, p.43-77 (76-77).

<sup>24</sup> Այդ բոլոր տարբերակները ուսումնասիրված են 5-8-րդ դդ. արևելյան և արևմտյան խորանապատկերներում՝ **Ihm Ch.**, Die Programme der Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts,

լիս, որ Հայաստանը եղել է այն երկրներից մեկը, որտեղ ձևավորվել է քրիստոնեական պատկերագրությունը<sup>25</sup>:

Լմբարավանքում ավետարանական Համբարձումը՝ «Քրիստոսը փառքի մեջ» և առաքյալների պատկերները, զուգակցված են *Եզեկիելի և Եսայի մարգարեների Աստվածահայտնությունների* (Տեոֆանիաների) պատկերման *հետք* (Եզ. 1, 1-28, Ես.6, 1-2). վերը նշված «Քրիստոսը Փառքի մեջ» պատկերը, որը մոտ է նաև *Հովհաննու «Հայտնության»* տեքստի նկարագրությանը (Յայտնութիւն 4, 6-8), նույնացված է *գահակալ Փրկչի այն կերպարի* հետ, որը պատկերված է ըստ հինկտակարանային Աստվածահայտնությունների: Նա ներկայացված է *կրակի բոցերի մեջ, իրար մեջ պստպստվող անիվների վրա, շրջապատված քառակերպերով և սերովբեներով* (նկ. 1, 2, 3):

Թախնում Հեղինասիայի Սեղանը պատկերված է *աստղային երկնքի խորքին, սերովբեների ուղեկցությամբ, որոնց թևերը ծածկված են աչքերով, ըստ Եսայի մարգարեի (6, 1-2) և Հովհաննու Հայտնության (4, 6-8) տեքստերի* (նկ. 6, 7): Այս պատկերագրական տարբերակները, ծնվելով Պաղեստինում, հանդիպում են արևելաքրիստոնեական աշխարհում<sup>26</sup>, ինչպես ուղղափառ քաղկեդոնական, այնպես էլ միաբնակ քրիստոնյաների մոտ. *Սալոնիկի Հոսիոս Դավիթ եկեղեցու գմբեթարդի 5-րդ դ. խճանկարում, ղպտական համաժամանակյա որմնանկարներում, նաև՝ սիրիական 586 թ. Ռաբուլայի Ավետարանում՝ համադրված Համբարձման տեսարանի հետ, Վրաստանում՝ Դոդոյի ժայռափոր եկեղեցու 8-9 դդ. որմնանկարում*<sup>27</sup>:

Աշտարակի Կարմրավոր եկեղեցու խորանապատկերը<sup>28</sup> ավելի պարզ է դարձել վերջին տարիների վերականգնումից հետո: Խորանի փոքր չափերի պատճառով այն ունի պատկերների միայն երկու շարք. գմբեթարդում *Աստծո գահը* և պատին *Եկեղեցական հայրերը*՝ խաչազարդ եմփորոններով, որոնք կազմում են երկրորդ շարքը (նկ 8, 9): Փաստորեն այստեղ բացակայում է առաքյալների շարքը, որը առկա է մյուս հուշարձաններում: *Աստղային երկնքի խորքին, սերովբեների ուղեկցությամբ, ձվածն Փառքի մեջ Փրկչի պատկերը* երևում է միայն ուրվագծով, *ծնկների սուրբ Գիրքը բռնած՝* ըստ Եսայու և Հովհաննու Աստվածահայտնության: Գմբեթարդի կիսակլոր եզրին, կամարի տակ, դեմ դիմաց պատկերված են *Աստվածածինն ու Հովհաննես Մկրտիչը, կազմելով գահին նստած Փրկչի կերպարանքի հետք Դեիսիսի* հորինվածքը: Եկեղեցական հայրերի և Դեիսիսի կերպարանքները վերջերս են բացվել սվաղի տակից, վերականգնողների կողմից: Մեր կարծիքով, դրանք ավելի ուշ շրջանի հավելումներ են, քանզի բնորոշ չեն 7-րդ դ. հարդարմանը և ավելի հարազատ են 10-րդ դ. խորանային պատկերագրության համակարգին և ոճին, ինչպես կտեսնենք Աղթամարի օրինակով:

Արուճում<sup>29</sup>, Կոշում, Մրենում<sup>30</sup> և, հնարավոր է՝ Արթիկի մեծ եկեղեցում Քրիստոսը ներկայացված է եղել այլ կերպ՝ գալարակը ձեռքին՝ որպես *Traditio Legis* (=Օրենքի հանձնում) տեսարանի առաքյալներ Պետրոսին և Պողոսին *Օրենք փոխաբերաբար*: Այս պատկերագրական տարբե-

---

Wiesbaden, 1960, որտեղ, ավաղ, հայկական որմնանկարները չեն ընդգրկվել, քանի որ դեռ ուսումնասիրված և գրականության մեջ արտահայտված չեն եղել:

<sup>25</sup> Grabar A., Études sur la tradition arménienne dans l'Art médiéval, Revue des Études Arméniennes, N.S. 3, 1966, pp.31-39.

<sup>26</sup> Der Nersessian S., L'Art arménien, Paris, 1977, p. 71-72, 79.

<sup>27</sup> Амيرانашвили Ш., История грузинского искусства, Москва, 1963, с.158-159.

<sup>28</sup> Пуцко В., Апсидная роспись церкви Кармравор в Аштараке, Լրաբեր հասարակական գիտությունների, 1982, №12, էջ 77-82.

<sup>29</sup> Дурново Л.А., Очерки изобразительного искусства средневековой Армении. М., 1979, с.142.

<sup>30</sup> Maranci Ch., Observations on the Frescoes at Mren, Revue des Etudes Armeniennes, 2013, v.39, p.203-225.

րակը տարածված էր վաղ քրիստոնեական արվեստում մինչև 5-րդ դարը, հետագայում Արևմուտքում՝ փոփոխված տարբերակներով: Իսկ մեզ մոտ՝ Հայաստանում, այն հայտնվում է 7-րդ դարում, և յուրովի: Այստեղ *Օրենքի հանձնումը* զուգակցված է ավետարանական *Հաղորդության* հետ: Երկու տեսարանին էլ բնորոշ Պողոսի և Պետրոսի գլխավորությամբ առաքյալների պատկերները տեսնում ենք խորանի պատկերազարդման երկրորդ շարքում<sup>31</sup>: Միաժամանակ առաքյալները գմբեթարդի Քրիստոսի պատկերի հետ ասոցացվում են *Համբարձման* տեսարանի հետ: Նման պատկերազրական տարբերակի առավել հետաքրքիր օրինակը եղել է *Կոշի որմնանկարներում*, որտեղ, ըստ Լիդիա Դուրնովոյի<sup>32</sup>, *Քրիստոսը պատկերված է եղել երկու անգամ, ինչպես Հաղորդության տեսարանում, սակայն ձեռքին ոչ թե հացն ու գինին, այլ՝ գալարակ, ինչպես Օրենքի հանձնման տեսարանում*:

Գեղանկարչական հարդարման կարևոր մաս էին կազմում, ինչպես նշվեց, սրբերի, նախահայրերի, եկեղեցական հայրերի *կիսանդրիները մեդալիոնների մեջ*, որոնք բնորոշ էին նաև 7-րդ դ. հայկական եկեղեցիների որմնաքանդակներին (*Պարղնի*): Մեդալիոնների շարքեր հանդիպում են նաև քրիստոնեական աշխարհի այլ հատվածներում, մասնավորապես՝ *Ռավեննայի խճանկարներում*, *Սինա լեռան Սուրբ Կատարինե վանքի եկեղեցու խորանի խճանկարում*՝ ստեղծված կայսրական պատվերով:

Եթե փորձենք 7-րդ դ. հայկական որմնանկարների համար համեմատության զուգահեռներ գտնել այլ արվեստներում, պետք է հիշատակենք նաև *Հռոմի* հուշարձանները, որոնցում հաճախ է հանդիպում Օրենքի հանձնման տեսարանը: *Սանտա Պուդենցիանա* եկեղեցու գմբեթարդի շքեղ խճանկարը (401-417թթ.) հրաշալի կերպով միավորում է *Օրենքի հանձնումը* և *Եզեկիելի Աստվածահայտնության քառակերպի պատկերները*. Գահին նստած, Ավետարանը ձեռքին Քրիստոսի մեծադիր պատկերի երկու կողմերից ներկայացված են առաքյալները, որոնցից Պողոսն ու Պետրոսը առանձնացված են որպես օրենք ստացողներ, իսկ շառագունած երկնքում *Գողգոթայի Խաչը շրջապատված է Եզեկիելի Տեսիլքի չորս ավետարանիչների խորհրդանշան հանդիսացող թևավոր մարդու, առյուծի, ցլի, արծվի կերպարանքներով՝ քառակերպով*: Այս խճանկարի մեջ, ասես խտացված են այն երկու խորանային պատկերազարդման ծրագրերը, որոնք ի հայտ են եկել 7-րդ դարի հայկական որմնանկարներում:

Հաճախ են հանդիպում նաև սուրբ զինվորներ *Գևորգի և Սարգսի պատկերները մարտիրոսների պատկերազրությամբ՝ որպես ձիավոր*, սակայն՝ առանց ոտքերի տակ չար ուժերի մարմնավորման: *Թալինում*, *Կոշում* և Աշտարակի *Կարմրավորում* ձիավորները ներկայացված են եկեղեցու ներքին խաչի արևմտյան թևում, մուտքի երկու կողմերում, իսկ *Լմբասում* եզերում են Եզեկիելի տեսիլքի խորանային հորինվածքը երկու կողմի հարակից պատերին (նկ. 10, 11): Սուրբ զինվորների պատկերները կարող են համեմատվել 6-7-րդ դդ. Բաուիտի և այլ ղպտական հուշարձանների որմնանկարների հետ:

7-րդ դ. որմնանկարների պատկերների շարքը լրացրել են *Տիրամոր՝ Մանկան հետ* պատկերները: Կան տեղեկություններ այն մասին, որ այդ պատկերները զարդարել են տվյալ շրջանի

<sup>31</sup> Արուճի որմնանկարների վերականգնման ժամանակ, հանդիպելով վերականգնողներից մեկին, ես իմացա, որ առաքյալների շարքում պահպանվել է մի ոսկեգօծ, քարերով զարդարված կարմիր ոտնամանի պատկերի հատված, որը, ըստ երևույթին, եղել է Տիրամոր կերպարանքի մասը: Դա լրիվ հնարավոր է, քանի որ Համբարձման տեսարանի առաքյալների շարքում հաճախ պատկերվել է նաև Տիրամայրը: Քրիստոսի կերպարանքի երկու կողմերից եղել են նաև երկու հրեշտակներ:

<sup>32</sup> **Дурново Л.А.**, Очерки изобразительного искусства средневековой Армении, М., 1979, с.142-143.

խորանները՝ *Դվինում, Խոր Վիրապում*<sup>33</sup>, *Արթիկի մեծ եկեղեցում*<sup>34</sup>: Մեր կարծիքով, այդ պատկերները գտնվել են ոչ թե գմբեթարդում, ուր այս շրջանում պետք է լինեին Քրիստոսի պատկերը, այլ խորանի կոր պատի վրա, Քրիստոսից ներքև: Միայն պատկերապաշտության վերականգնմից հետո, 9-րդ դ., երբ ստեղծվում է բյուզանդական տաճարների պատկերազարդման նոր համակարգը, Քրիստոսի պատկերը գմբեթարդից «բարձրանում է» գմբեթ, և նրա տեղը գմբեթարդում զբաղեցնում է Աստվածածնի կերպարը՝ տարբեր պատկերագրությամբ, առավել հաճախ՝ Մանկան հետ<sup>35</sup>:

Եկեղեցիների ներքին տարածքի մեծ հարթություններ կարող էին ծածկվել զարդապատկերներով, որոնք հանդես են գալիս և՛ որպես շրջանակ, և՛ որպես ինքնուրույն հորինվածքներ: Յայտուն օրինակներ են շքեղ ականթի գոտիները *Կոշում և Արուճում*, բուսական զարդանախշը՝ *Կարմրավորում* և ամբողջական զարդապատկեր հարդարանքը՝ *Եղվարդի Չորավար եկեղեցում*: Այդ ամբողջական զարդապատկեր նկարազարդումը եզակի մի օրինակ է եկեղեցիների անիկոնիկ բնույթի հարդարման: Հետագայում այդպիսի բնույթ են ունեցել բյուզանդական եկեղեցիների պատկերամարտական շրջանի խճանկարային հարդարանքները<sup>36</sup>: Ըստ Ն. Քոթանջյանի, այս զարդային պատկերազարդման հետ մեկտեղ *Եղվարդում* եղել են նաև ֆիգուրատիվ պատկերներ<sup>37</sup>: Այդ դեպքում տվյալ մեծ զարդապատկեր հատվածները կարելի է համեմատել *Ռավեննայի Գալլա Պլացիդիայի դամբարան-եկեղեցու և Սան Վիտալե* եկեղեցու խճանկարների մեծածավալ բուսական զարդապատկերների հետ, որոնք զուգակցված են սյուժետային տեսարանների հետ:

Գրեթե չի պահպանվել այդ շրջանի եկեղեցիների ներքին մյուս պատերի որմնանկարչական հարդարանքը: Դրա վկայությունն են *Թալինի* տաճարի հարավային պատին Լիդիա Դուռնովոյի ժամանակ դեռևս պահպանված՝ այժմ շատ աղոտ երևացող «*Մուրք Երուսաղեմի*» տեսարանը, որը տեսել էր նաև Ստրժիգովսկին<sup>38</sup>, *Մաստրարայում* վերջերս բացված *ձիավորի* պատկերը, հիմնաշերտի բեկորների մնացուկները ներտարածքի տարբեր մակերեսներին և Վրթանես Քերթոզի տեքստը այն մասին, որ եկեղեցիների պատերը ծածկվում էին Նոր Կտակարանային տեսարաններով: *Տեկորի* եկեղեցու 7-րդ դ. որմնանկարների հատվածներում Յոզեֆ Ստրժիգովսկին տեսել է *Վկայության՝ Ուխտի Տապանակի* պատկերը, որի նմանը կա Կարոլինգյան շրջանի *ժերմինյի Դե Պրեյի* գմբեթարդի 9-րդ դ. սմալտային խճանկարում<sup>39</sup>: Այդ փաստը խոսում է այն մասին, որ այս վաղ քրիստոնեական ժամանակաշրջանում, բացի Նոր Կտակարանային և անիկոնիկ պատկերներից, եղել են նաև Հին Կտակարանային տեսարաններ: Բայց մի գուցե այստեղ էլ Թալինի որմնանկարի նման եղել է *Հեփիմասիան*, որի Սուրբ Սեդանի անկյունները Ստրժիգովսկին նմանեցրել է Տապանակին:

Ոճի առումով 7-րդ դ. որմնանկարների գեղանկարչությունը ձայնակցում է էջմիածնի Ավե-

<sup>33</sup> **Акопян З.А.**, Монументальная живопись....., с. 134, 135, 136, 138.

<sup>34</sup> **Strzygowski J.**, Die Baukunst der Armenier und Europa. Wien, 1918, B.2, S. 500; **Բանաստեանու Գլիա**, Որմնանկարը հին և միջնադարյան Հայաստանում, Գանձասար, 2, Երևան, 1996, էջ 180-199 (189): Այս հոդվածը ֆրանսերենից թարգմանություն է. **Banateanu G.**, La fresque en Arménie a l'époque ancienne et au moyen-âge, Studia et acta orientalia, t.I, 1957, p.49-63.

<sup>35</sup> **Demus Otto**, Byzantine Mosaic Decoration, London, 1947; **Лазарев В.Н.**, История византийской живописи, т.1, Москва, 1986, с. 62-64.

<sup>36</sup> **Лазарев В.Н.**, История византийской живописи, т.1, Москва, 1986, с. 53-60.

<sup>37</sup> **Котанджян Н.Г.**, Цвет в раннесредневековой живописи Армении, Ереван, 1978, с. 51, 52.

<sup>38</sup> **Strzygowski J.**, Die Baukunst der Armenier und Europa. Wien, 1918, B.1, S. 298.

<sup>39</sup> **Strzygowski J.**, Die Baukunst der Armenier und Europa. Wien, 1918, B.1, S. 298-299.

տարանի 6-7-րդ դդ. 4 մանրանկարներին, համաժամանակյա հայկական որմնաքանդակներին և նրանց հետ կազմում է միասնական գեղարվեստական ամբողջություն: 7-րդ դ. արվեստի գեղարվեստական միտումների էքստրեմալ արտահայտություններն են, մի կողմից, զուտ արևելյան հին ավանդույթները, մյուս կողմից՝ հելլենիստական: Վերջինիս ամենավառ օրինակն է *Արուճի* որմնանկարը (նկ. 4, 5), որին բնորոշ են ավելի դասական համաչափությունները, նուրբ տոնային անցումները, իրական ձևերին մոտ արտահայտված վերը նշված ականթե ծոփոր-գոտին, որի նմանները կարելի է տեսնել բյուզանդական «մայրաքաղաքային» դպրոցի խճանկարներում: Իսկ որպես արևելաքրիստոնեական ավանդույթների կամ Բյուզանդիայի արևելյան կողմերի արվեստի առավել ցայտուն օրինակ հարկ է նշել *Լմբատի* անզուգական որմնանկարը, որն աչքի է ընկնում իր կերպարային ընդգծված արտահայտչականությամբ, կոնտրաստային, լոկալ «վառվող» գույների համադրությամբ և ուրվագծված գունաբծերով մոդելավորմամբ<sup>40</sup>:

7-րդ դ. որմնանկարների վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ հայկական արվեստը արևելաքրիստոնեական արվեստի օրգանական մասն էր կազմում: Ինչպես նշել է Անդրե Գրաբարը, հայկական արվեստը արևելաքրիստոնեական արվեստի ինքնուրույն մի ճյուղ է<sup>41</sup>: Միաժամանակ այդ համայնապատկերում այն ուներ իր սեփական տեղը՝ Արևելքի և Արևմուտքի միջև, երբեմն ցուցաբերելով արևմտյան միտում, կապված Կոստանդնուպոլսի «մայրաքաղաքային» արվեստի հետ:

Արաբական արշավանքները 695 թ-ից և երկրի վերջնական զավթումը՝ 701 թ. խաթարեցին հայկական արվեստի բնականոն առաջընթացը: Միայն Աշոտ I Բագրատունու գահակալմամբ (885-890) է վերականգնվում հայկական պետականությունը, սկսվում է հայ արվեստի վերելքի նոր շրջանը:

### **10-րդ դարի որմնանկարները**

Հայաստանի կոթողային գեղանկարչության զարգացման հաջորդ փուլը կազմում են 10-րդ դ. որմնանկարները. *Աղթամարի Սուրբ Խաչ* եկեղեցու 921 թ. ավարտված որմնանկարները<sup>42</sup>, *Հաղպատի վանքի Սուրբ Նշան* եկեղեցու գմբեթարդի 10-րդ դարի սկզբնական՝ Քրիստոսին պատկերող որմնանկարը, *Տաթևի վանքի Պողոս-Պեղրոս փաճարի* 930 թվականի որմնանկարները և *Գնդեվանքի* գմբեթարդում նշմարվող «Քրիստոսը փառքի մեջ» 931-936 թթ. որմնապատկերի բեկորները Սյունիքում<sup>43</sup>: Ըստ Ստեփանոս Օրբելյանի, *Սյունիքում* ստեղծվել են նաև ուրիշ որմնանկարներ՝ *Ձագեծորում* և *Եղեգեաց ձորում*<sup>44</sup>, որոնք այժմ մեզ չեն հասել, բայց դրանց նկա-

<sup>40</sup> Լմբատի և Թալինի որմնանկարների կոլորիտի և զարդանախշերի հետ էր կապում Լիդիա Դուռնովն Սիսիանի Սուրբ Հովհաննես եկեղեցու 7-րդ դարի որմնանկարների մնացուկները: **Дурново Л.А.**, Очерки изобразительного искусства средневековой Армении, М., 1979, с.142.

<sup>41</sup> **Grabar A.**, Études sur la tradition arménienne dans l'Art médiéval, Revue des Études Arméniennes, N.S. 3, 1966, pp.31-39.

<sup>42</sup> **Der Nersessian S.**, Aght'amar; Church of the Holy Cross. Cambridge, 1965; **Дурново Л.А.**, Очерки..., 1979, с.144-151; **J.-M.Thierry, P.Donabedian, N.Thierry**, Les arts arméniennes. Paris, 1987, pp. 125-126, 172-175, 179.

<sup>43</sup> **Օրբելյան Ս.**, Պատմութիւն նահանգին Սիսական, Թիֆլիս, 1910, էջ 256-258, 260-261: Գրաբարից աշխարհաբար Ա.Ա.Աբրահամյանի թարգմանությունը տե՛ս **Ստեփանոս Օրբելյան**, Սյունիքի պատմություն, Երևան, 1986, էջ 228-229, 231-232:

<sup>44</sup> **Օրբելյան Ս.**, Պատմութիւն նահանգին Սիսական, Թիֆլիս, 1910, էջ 254, 258, 259-260: **Ստեփանոս Օրբելյան**, Սյունիքի պատմություն, էջ 226-227, 229-230: Հուշարձանների այդ ցուցակին հարկ է ավելացնել ևս մեկը՝ Շատիկ վանքի կամ Վերին Նորավանքի եկեղեցու բեմին հարող արևելյան պատին պահպանված հնագույն որմնանկարները (10 դա՛ր), որոնք հայտնաբերել է Տ.Մկրտչյանը: Տե՛ս **Մկրտչյան Տիգրան**, Վայոց ձորի պատմության նոր էջեր. Վերին Նորավանքի տեղը, Երևան, 2017, էջ 11, նկ. 4:

րագրությունը և պահպանված նմուշները հնարավորություն են տալիս եզրակացնելու, որ *որմնանկարչությունը այսօրեղ բավականին զարգացած է եղել*:

Այն հանգամանքը, որ նշված հուշարձաններում պահպանվել է ոչ միայն խորանների հարդարանքը, այլև մասամբ, աղոթասրահի պատերի և գմբեթի պատկերազարդումը, հնարավորություն է տալիս պատկերացում կազմելու ավելի մեծ թվով նորկտակարանային և հինկտակարանային տեսարանների պատկերազարդության մասին: Հնարավոր է նաև հասկանալ և վերականգնել պատկերազարդման համակարգը, որը ձևավորվել է 10-րդ դ., ավարտելով կոթողային գեղանկարչության զարգացման որոշակի ժամանակաշրջան<sup>45</sup>:

Այդ պատկերազարդման համակարգի հիմքում ընկած են երկու՝ Հին և Նոր Օրենքների *հաջորդականությունն ու* զուգահեռությունը, Երկնային և Երկրային եկեղեցիների *ժառանգորդությունը*: Նման ծրագիրը հիմնված էր Հայ Եկեղեցու ծիսակարգի և հայկական եկեղեցու ներտարածքի բնույթի վրա: Վերջինս դիտողի կողմից ընկալվում էր ոչ թե շարժվելիս, ինչը բնորոշ էր արևմտյան բազիլիկալ տաճարներին, այլ հայացքի շրջանաձև շարժումով, համապատասխանելով շինության գմբեթավոր և խաչաձև կառուցվածքին, նրա շրջանաձև ռիթմին: Այդ ծրագիրը նաև նվիրապետական էր, ինչպես և բյուզանդական պատկերազարդման համակարգը<sup>46</sup>: Առավել պաշտելի կերպարանքները պատկերվում էին խորանում՝ մի քանի շարքով, քանզի հավատացյալը, մտնելով տաճար, նախ հայտնվում է խորանի դիմաց, որի մեջ և որի առջև էլ կատարվում է որջ եկեղեցական ծիսակարգը: Հայկական հուշարձանների համար կանոնական է խորանի այսպիսի պատկերազարդումը կերպարանքների շարքերով, որոնց վրա իշխում էր գմբեթադրում ներկայացված Քրիստոսի կերպարը, որը մենք տեսնում ենք և՛ Աղթամարում, և՛ Տաթևում: Գմբեթադրում, ինչպես և 7-րդ դ., տիրում էր «Քրիստոսը Փառքի մեջ» կերպարը: Վերանում են հինկտակարանային Աստվածահայտնությունները, որոնք այդքան բնորոշ էին 7-րդ դարին: Սակայն որոշ տարրեր այդ հորինվածքից պահպանվում են (Աղթամար) և հետագա հուշարձաններում ակնարկում են, որ Քրիստոսի պատկերը Աստվածահայտնություններից է սերում: Խորանի կոր պատին վարընթաց կարգով ներկայացված էին մարգարեների (Տաթև), առաքյալների (Աղթամար, Տաթև և Սյունիքի այլ որմնանկարներ) և եկեղեցական հայրերի պատկերները: Կերպարների այդպիսի բաշխումը խորանի պատկերազարդման մեջ հաստատում է այն փաստը, որ Արևելքի և Արևմուտքի համար գոյություն է ունեցել գմբեթադրում Քրիստոսի պատկերման մի ընդհանուր սխեմա, որը պահպանվել է Արևմուտքում և արևելաքրիստոնեական երկրներում, սակայն փոխվել է մայրաքաղաքային բյուզանդական պատկերազարդման համակարգում, որտեղ 10-րդ դարից սկսած Քրիստոսի պատկերը «բարձրանում» է գմբեթ<sup>47</sup>:

Տիրամայրը Հովհաննես Մկրտիչի հետ զուգահեռ ներկայանում է Դեիսիսի (Բարեխոսության) հորինվածքում. Աղթամարում՝ գմբեթադրի Քրիստոսի երկու կողմերում, իսկ Տաթևում՝ առաքյալների շարքում, խորանի պատուհանի երկու կողմերում, ձեռքերը ուղղած դեպի գմբեթար-

<sup>45</sup> Манукян Сейрануш, Сложение системы росписей армянского храма, Второй международный симпозиум по армянскому искусству. Сборник докладов. Т. III, Ереван, 1978, с.173-181. (Manukyan Seiranush, Fresco Decoration on Armenian Churches. II International symposium on Armenian Art. Yerevan, 1978.)

<sup>46</sup> Demus O., Byzantine Mosaic Decoration. London, 1947.

<sup>47</sup> Demus O., Byzantine Mosaic Decoration. London, 1947; ուսերեն թարգմանությունը տես՝ Демус О., Мозаики византийских храмов. М., 2001, с. 33; Лазарев В. Н., Система живописной декорации византийского храма IX-XI веков; Лазарев В.Н., Византийская живопись, Москва, 1971, с. 96-109; Schrade H., Malerei des frühen Mittelalters, Köln, 1958-1963, B. I, S. 220, 285.

դում ներկայացված Քրիստոսը: Տիրամայրը պատկերվում է նաև աղոթասրահի պատերի վրա ներկայացված ավետարանական տեսարաններում:

Գմբեթի կենտրոնում, ըստ երևույթին, պատկերվել է Խաչը կամ Խաչի փառաբանումը, կամ Խաչի Համբարձումը<sup>48</sup>: Գմբեթի հիմքին և թմբուկի պատուհանների արանքներում՝ Ծննդոց գրքի տեսարաններն են, որոնք պատկերում են Մեղսագործության պատմությունը: Աղթամարը միակ միջնադարյան հուշարձանն է Քրիստոնյա Արևելքում, որտեղ պատկերազարդված է Հինկտակարանային շարքը:

Եկեղեցիների պատերը 10-րդ դարից ծածկվում էին ավետարանական տեսարաններով: Որմնանկարները տեղադրված էին վերից վար՝ հորիզոնական շարքերով, որոնք միմյանցից առանձնանում էին զարդանախշային գոտիներով: Դա հնարավորություն էր ընձեռում տեսարանները դասավորել ըստ ժամանակագրության և համապատասխանում էր ներտարածքի կենտրոնածիփ բնույթին: Տաթևում դրանք ներկայացնում են ավետարանական շարքի առանձին տեսարաններ (հյուսիսային պատին եղել է Ծնունդը, որից պահպանվել են Մանկան լոգանքը և Հովիվների ավետումը): Աղթամարում պատկերված է զարգացած Տերունական շարքը՝ պատկերվող տեսարանների մեծ քանակությամբ (մոտ 30): Դրանք վերաբերում են Հիսուսի կյանքին և Հարությանը: Այստեղ նորկտակարանային շարքը տեղադրված է երեք գոտիներով, սկսվելով հարավային էքսեդրայի՝ խորանի, վերին գոտուց, շարունակվելով արևմտյան և հյուսիսային էքսեդրաների երկայնքով՝ ձախից աջ, ժամացույցի սլաքի ուղղությամբ: Մույթերի և այլ փոխանցող կառուցվածքային մասերի նեղ հարթությունները զբաղեցված էին սրբերի հասակով մեկ կերպարներով և զարդանախշերով, որոնց դերը 10-րդ դարում, ինչպես և 7-րդ դարում, մեծ էր:

### **Աղթամար և Վասպուրական**

Աղթամարի Սուրբ Խաչ եկեղեցին կառուցվել է 915-921 թթ., ճարտարապետ Մանուելի կողմից, որպես Գագիկ Արծրունի թագավորի պալատական եկեղեցի<sup>49</sup>: Այն քառախորան, խորանամերձ անկյուններում երեք քառորդ խորշերով, խաչաձև գմբեթավոր ծավալատարածական հորինվածք է: Եկեղեցին ամբողջովին պատկերազարդվել է գոտիներով, ըստ ավետարանական ժամանակագրական կարգի (եզակի բացառությամբ), այնպես, ինչպես ձևավորվել էր հայկական եկեղեցիների վերը նկարագրված պատկերազարդման համակարգում: Տեսարանները հաջորդում են միմյանց առանց շրջանակների: Հարավային պատին գտնվել է թագավորական օթյակը, որտեղից թագավորի առաջ բացվում էր եկեղեցու ողջ պատկերազարդ ներտարածքը: Օթյակի հատվածում, հարավային խորանի երկու գոտիներում, պատկերներ չեն եղել: Օթյակի առկայությունը առաջին օրինակն է արևելաքրիստոնեական աշխարհում, որը հետագայում ի հայտ է եկել Սիցիլիայի բյուզանդամետ հուշարձաններում, մասնավորապես Պալերմոյի Պալատինյան կապելլայում, որտեղ գտնվում էր Վիլիելմ I-ի (1154-1166)<sup>50</sup> թագավորական օթյակը: Աղթամարի որմնանկարները կատարված են այն նույն ոճով, որ ունեն եկեղեցին հարդարող որմնաքանդակները

<sup>48</sup> Манукян Сейрануш, Сложение системы росписей армянского храма, с. 173-181. **Тьерри Николь**, Росписи церкви святого Креста в Ахтамаре (915-921 гг.). II Международный симпозиум по армянскому искусству. Ереван, 1978, с.2 и сноска 2 на с.10. **Mundell Marlia**, op. cit., p.70.

<sup>49</sup> **Der Nersessian S.**, Aght'amar; Church of the Holy Cross. Cambridge, 1965. Հայերեն թարգմանությունը տես՝ **Տեր-Ներսեսյան Ս.**, Աղթամար , **Տեր-Ներսեսյան Սիրարիփի**, Հայ արվեստը միջնադարում, Երևան, 1975, էջ 70-123, պտկ.՝ 1-77:

<sup>50</sup> **Дэвид Тальбот Райс**, Искусство Византии, М., 2002, с.148.

և նույն գեղարվեստական դպրոցի ստեղծագործությունն են<sup>51</sup>:

Ի տարբերություն 7-րդ դ. որմնանկարների, որոնք մեզ են հասել չափազանց վատ պահպանված վիճակում, Աղթամարի որմնանկարները և որմնաքանդակները պահպանվել են գրեթե ամբողջությամբ, որպես միասնական համալիր: Եթե հաշվի առնենք այն հանգամանքը, որ մինչև 11-րդ դ. արևելաքրիստոնեական աշխարհից մինչև մեր օրերը չի հասել ոչ մի նման ամբողջական համալիր, ապա Աղթամարի որմնանկարներն ու որմնաքանդակները եզակի կարևորություն են ստանում քրիստոնեական արվեստի պատմության մեջ:

10-րդ դարի համար եզակի են նաև *գմբեթի հիմքում և թմբուկի* պատուհանների արանքներում պատկերված *Հինկրակարանային տեսարանները*, որոնք ներկայացրել են Աշխարհի ստեղծման պատկերաշարը, մասնավորապես՝ Ադամի և Եվայի պատմությունը: Վերջինս սկսվում է Ադամի մուտքով դրախտ և ավարտվում՝ Ադամի և Եվայի *դրախտից Արտաքսումով*: Պահպանվել են Ադամի ստեղծումը, Ադամը Եդեմական պարտեզում, Եվայի ստեղծումը, Արարչի դիմումը Ադամին և Եվային (Ծննդոց 1, 28), Աստծո Նախատինքը թաքնվող Ադամին և Եվային, նրանց Վտարումը դրախտից և դրախտի պահապան հրե թրով Քերովբեն: Այս շարքից չի պահպանվել Մեղսագործությունը, որը նախորդում էր Նախատինքին:

Իր հարդարանքն է կորցրել բուն գմբեթը, որի որմնանկարը, ըստ երևույթին, Խաչի Համբարձումն է ներկայացրել, ինչպես դա հանդիպում է Տայքում և Վրաստանում, Ասորիքում և Միջագետքում, որոնք, ինչպես և Վասպուրականը, հավատարիմ էին սկզբնական քրիստոնեական ավանդույթներին<sup>52</sup>: Չեն պահպանվել նաև երեք խորանների գմբեթադրների պատկերները:

Եկեղեցու *գլխավոր խորանում*, շարքերի վերից վար հաջորդականությամբ, ըստ վերը նշված հայկական եկեղեցու պատկերազարդման համակարգի, պատկերված են *Խաչը*, որին նվիրված էր տաճարը, *Գահակալ Քրիստոսը՝ Դեիսիսի հորինվածքով, 12 առաքյալները, որոնցից պահպանվել են վեցը, և եպիսկոպոսները՝* ստորին շարքում (նկ. 14): Առաքյալների պատկերները ամենամոնումենտալ կերպարներն են ամբողջ պատկերազարդման մեջ:

Եկեղեցու *պատերը, որմնամույթերը և որմնախորշերը ծածկված են եղել Ավետարանական շարքով*, որը շարունակվել է հարավային խորանից մինչև հյուսիսային խորանը: Տեսարանների *պատկերագրությանը բնորոշ է կապը վաղքրիստոնեական շրջանի պատկերագրության հետ*, ինչը բնական էր արաբական տիրապետության երկարատև ժամանակաշրջանից հետո, մի ժամանակաշրջան՝ երբ իկոնիկ պատկերները արգելված էին: Ուսումնասիրողները նշում են հետևյալ տեսարանները. *Քրիստոսի Մանկության* շարքից՝ Ավետումը, Մարիամի և Եղիսաբեթի հանդիպումը (նկ. 14), Ծնունդը, Տեառնընդառաջը, Հովսեփի երազը, Փախուստը դեպի Եգիպտոս, Մանկանց կոտորածը: *Քրիստոսի գործունեության և հրաշքների* շարքից՝ Մկրտությունը, Պայծառակերպությունը, Հարսանիքը Կանայում, Կոյրի բժշկումը, Ղազարոսի հարությունը, Մուտքը Երուսաղեմ (նկ. 12), Քրիստոսի օծումը Բեթանիայում, Ոտնվան (նկ. 15): *Քրիստոսի չարչարանքների* շարքից՝ Պիղատոսի դատը (նկ. 16), Խաչելությունը (նկ. 13, 17): *Հարության և Հարությունից հետո* շարքից՝ Հարությունը, որը ներկայացված է երկու տեսարանով՝ Սուրբ կանայք Տիրոջ գերեզմանի մոտ (նկ. 13, 19) և Էջըը դժոխք (նկ. 18), Քրիստոսի Հայտնությունը սուրբ կանանց

<sup>51</sup> **Տեր-Ներսեսյան Ա.**, Աղթամար..., էջ 103:

<sup>52</sup> **Thierry Nicole**, Les Peintures de l'Eglise de la Sainte-Croix d'Aghtamar (915-921) , Հայ արվեստին նվիրված միջազգային 2-րդ սիմպոզիում, Չեկուցումների ժողովածու, հ. 3, Երևան, 1978, էջ 182-189 (183):

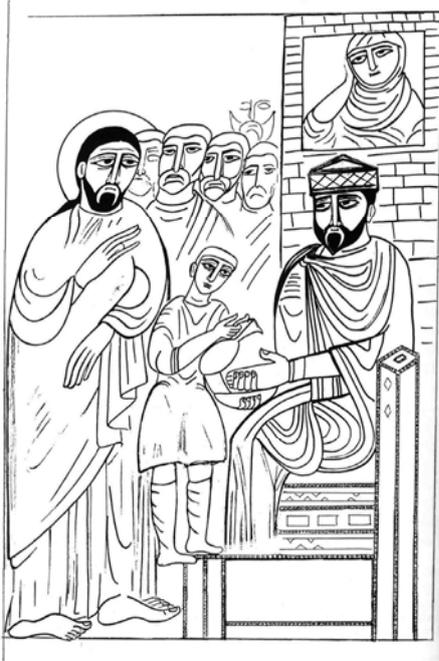
(ըստ՝ Ն. Թիերիի, (նկ. 18)), Հայտնությունը առաքյալներին, Համբարձումը (նկ. 12), Հոգեգալուստը, Թովմայի անհավատությունը և Քրիստոսի Երկրորդ գալուստը:

Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանը ենթադրում է նաև *Սուրբ Կույսի նինջը* տեսարանի առկայությունը վերջին տեսարանից առաջ, դատելով երկու շինության պատկերների մնացորդներից: Նա նաև կարծում է, որ Քրիստոսի Հայտնությունը սուրբ կանանց տեսարանում պատկերված է կանանցից միայն Մարիամ Մագդաղենացին, իսկ երկրորդ ֆիգուրը, ըստ երևույթին, եղել է Գագիկ թագավորի՝ որպես պատվիրատուի պատկերը, որի օգտին խոսում են տվյալ կերպարի անունից պահպանված «ԳԱԳ» տառերը: Եթե Տեր-Ներսեսյանի կռահումը ճիշտ է, ապա կարող ենք ասել, որ սա հայկական գեղանկարչության մեջ ամենավաղ դոնատորական (պատվիրատուի) պատկերն է: Վերջինս ներկայացված է անմիջապես թագավորական օթյակի դիմաց, ձայնակցելով Սուրբ Խաչ եկեղեցու արևմտյան ճակատի՝ եկեղեցու մոդելը Քրիստոսին ընծայող Գագիկի որմնաքանդակին: Վերը նշված տեսարանների շարքը, որը սկսվում է հարավային խորանից, տեղափոխվում է արևմտյան խորան՝ սկսած Քրիստոսի Հայտնությունը առաքյալներին տեսարանից, մինչև Թովմայի Անհավատությունը, որը տեղադրված է Համբարձումից և Հոգեգալուստից հետո, չնայած պետք է նախորդեր դրանց: Այս տեղափոխությունն արվել է Համբարձման և Հոգեգալուստյան տեսարանների շեշտադրման համար, որոնք այդպիսով տեղադրվել են անմիջապես ավագ խորանի դեմ դիմաց: Հյուսիսային աբսիդում փաստորեն, պահպանվել է միայն Քրիստոսի Երկրորդ Գալստյան տեսարանը՝ հարավային դռան վերնամասում: Դրանից առաջ, դատելով պատերի այժմ դատարկ սվաղի հատվածներից, եղել է ևս մեկ կամ երկու տեսարան: Ողջ ավետարանական պատկերաշարն աչքի է ընկնում կենցաղի և միջավայրի որոշակի մանրամասներով, որոնք ցայտուն կերպով արտահայտում են որմնանկարների ստեղծման ժամանակաշրջանի արևելյան շունչը:

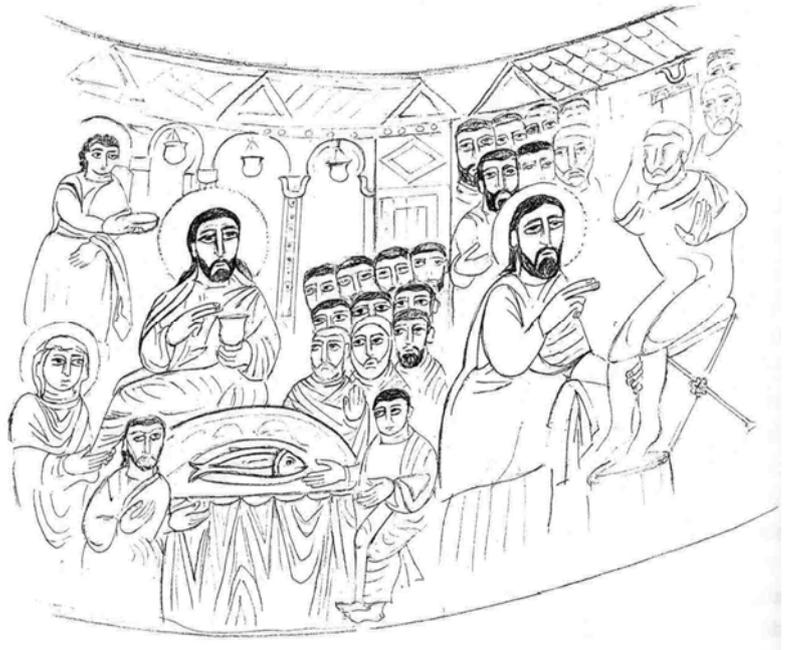
*Աղթամարի որմնանկարների տեսարանների պատկերագրությունը, մասամբ՝ նաև ոճը, վկայում են վաղ արևելաքրիստոնեական ավանդների զարմանալի երկարակեցության և ասորիքամիջագեղարքյան մշակույթի հետ սերտ կապի մասին*<sup>53</sup>: Որմնանկարներ ստեղծող նկարիչները քաջատեղյակ են եղել քրիստոնեական պատկերագրության հարուստ ավանդույթներին, ցուցաբերելով ազատ ընտրություն այդ լայն ոլորտում, հաճախ օգտագործելով դրանց վաղ, դեռևս Բյուզանդիայում չկանոնակարգված տարբերակները: Շարքի նման առանձնահատկությունները ունեն իրենց զուգահեռները նաև Արևմուտքում: Դա են հաստատում Կարոլինգյան շրջանի ձեռագրերի և կիրառական հուշարձանների պատկերները, տեսարանների ընտրությունն ու պատկերագրությունը<sup>54</sup>: Շատ քիչ ընդհանրություններ կան 10-րդ դ. բյուզանդական մայրաքաղաքային արվեստի հետ, որը այդ շրջանում աչքի էր ընկնում անտիկ ձևերի ռեմինիսցենցիաներով, և որտեղ իշխում էր «Մակեդոնյան ռենեսանսը»: Այդուհանդերձ, բյուզանդականի հետ կան նմանություններ, օրինակ, Դեիսիսի պատկերում, եպիսկոպոսների կերպարներում և նրանց հագուստների ձևերում:

<sup>53</sup> Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանը այս պատկերագրությունը զատում է կապադովկյան մատուռների որմնանկարների պատկերագրությունից, որի վաղագույն նմուշները վերաբերում են 10-րդ դարին:

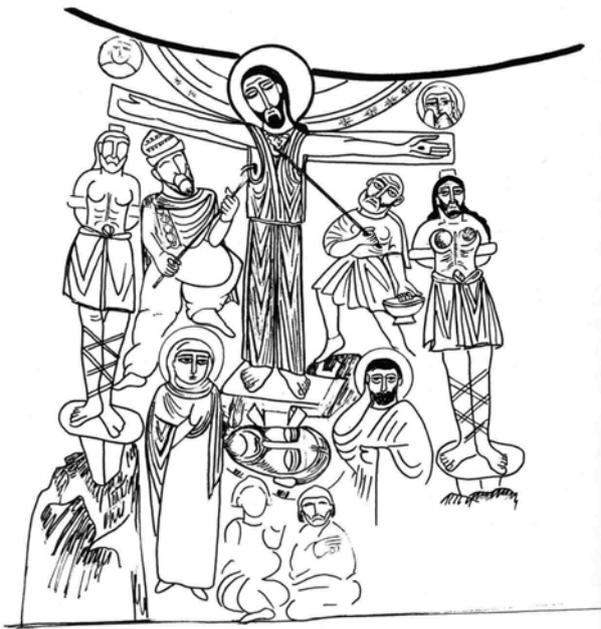
<sup>54</sup> Մասնավորապես, Հին Կտակարանի շարքի տեսարանների ընտրությունը և պատկերագրությունը իր անմիջական զուգահեռները, բայց ոչ կրկնությունները, ունեն Կարոլինգյան 9-րդ դարի Տուրի դպրոցի մանրանկարների և Օտտոնյան շրջանի 10-11 դդ. Հիլդեսհայմի դպրոցի բրոնզյա դռների և կիրառական իրերի պատկերներում: Տե՛ս **Beckwith J.**, *Early Medieval Art*, London, (1964, 1969) 1974, pp.55, 60, 147-149.



Նկ. 16



Նկ. 15



Նկ. 17



Նկ. 19

Միաժամանակ այստեղ հանդես է գալիս այն նոր «վերացական» նվիրապետական ոճը՝ ընդգծված պայմանական գծայնությամբ, որն այդ ժամանակից սկսեց հաստատվել որչ քրիստոնեական աշխարհի հոգևոր արվեստում: Կերպարները անշարժ են, հիերատիկ և դիմահայաց, իրենց մեջ խորասուզված, հայեցողական, նշան արտահայտիչ աչքերն անհունին հառած, ապրելով անիրական աշխարհում և անիրականի զգացումով<sup>55</sup>: Այս ոճի զարգացած արտահայտությունը բնորոշ է նաև Էջմիածնի Ավետարանի 989 թ. մանրանկարներին: Դրանում նկատվում են որոշակի զուգահեռներ նույն Ասորիքի և Միջագետքի ավելի վաղ և համաժամանակյա հուշարձանների հետ:

<sup>55</sup> Տեր-Ներսեսյան Սիրարփի, Աղթամար , *Սիրարփի Տեր-Ներսեսյան, Հայ արվեստը միջնադարում, էջ 70-123 (115):*



Նկ. 18

նկ. 15-19 Աղթամարի որմնանկարների գծանկարային վերարտադրություններ՝ Ն. Թիերիի հոդվածից: 15. Վերջին ընթրիք և Ոսնվա, 16. Պիղատոսը լվանում է ձեռքերը, 17. Խաչելություն, 18. Դժոխքի ավերումը և հայտնությունը Սուրբ Կանանց, 19. Հարություն:

րով, որսի և խնջույքի տեսարաններ, թատերական և մարզական (սուսերամարտիկների և ըմբշամարտիկների) խաղեր, կենդանիներին՝ առյուծներին և նմաններին, թռչուններին, երաժիշտներին՝ գուսաններին և պարող աղջիկներին<sup>56</sup>: Ըստ նկարագրությունների, դրանք հիշեցնում էին Աղթամարի որմնաքանդակների պատկերները:

10-րդ դարում են ստեղծվել *Ռշտունիքի Կապույտկողում գտնվող Սուրբ Հակոբ վանքի որմնանկարները*, որոնք ոչնչացվել են թուրքական իշխանությունների կողմից, սակայն ուսումնասիրվել են Թիերիների ջանքերով<sup>57</sup>: Նրանք տեսել են հարավային պատին ավետարանական հետևյալ տեսարանները՝ Ավետումը, Մարիամի և Եղիսաբեթի հանդիպումը, Ավետումը հովիվներին, Հովսեփի երազը, Փախուստ Եգիպտոս և Արծրունիների տոհմին պատկանող պատվիրատուների դիմանկարները՝ նույն այն արևելյան գլխափաթեցով, որով պատկերված էր Գագիկ թագավորը՝ Աղթամարի որմնաքանդակներում: Պատկերների ոճը նույնպես մոտ է Աղթամարի որմնանկարներին:

### **Տաթև և Սյունիք**

10-րդ դ. հաջորդ խոշոր որմնանկարչական հուշարձանը *Տաթևի վանքի Պողոս-Պետրոս եկեղեցին է*, որի մասին տեղեկություններ է հայտնում Սյունիքի միտրոպոլիտ Ստեփանոս Օրբեյանը<sup>58</sup>: Եկեղեցին կառուցել է 895-906 թթ. Հովհաննես Եպիսկոպոսը որպես Սյունիքի Եպիսկոպոսանիստ եկեղեցի: Վերջինիս հիմքում թաղվել են «գլխավոր առաքյալների՝ Պետրոսի և Պողոսի»

<sup>56</sup> **Թովմա Արծրունի և Անանուն**, Պատմություն Արծրունյաց տան, Երևան, 1978, էջ 298: **Մնացականյան Ստեփան**, Աղթամար, Երևան, 1983, էջ 22-32:

<sup>57</sup> **J.-M.Thierry, P.Donabedian, N.Thierry**, Les arts armeniennes. Paris, 1987, p.543, fig. 277, 279:

<sup>58</sup> **Օրբեյան Ստեփանոս**, Պատմություն նահանգին Սիսական, էջ 184, 224-228 (225), 253-254, 256-257: Գրաբարից աշխարհաբար Ա.Ա.Աբրահամյանի թարգմանությունը տես՝ **Օրբեյան Ստեփանոս**, Սյունիքի պատմություն, Երևան, 1986, էջ 206-209, 228-229:



Նկ. 20 Տաթև, ավագ խորանը 1960-ական թթ.:

սի» սուրբ նշխարները, որոնց վրա վեր են խոյանում եկեղեցու արևելյան զույգ հենասյուները<sup>59</sup>:

Սյունիքի հաջորդ եպիսկոպոս Հակոբ Դվինեցու պատվերով Պողոս-Պետրոս եկեղեցին ամբողջովին ծածկվում է որմնանկարներով, որոնք հանդիսավոր կերպով օծվում են 930 թ. (նկ. 20): Ամենահետաքրքիրն այն է, որ եկեղեցու պատկերազարդման համար «Հակոբը **Ֆրանկ ժողովրդի**<sup>60</sup> **հեռավոր աշխարհից** բերել տվեց նկարիչներ և զոռախներ, այսինքն՝ պատկերագործներ, և աստվածաբանակ տաճարի լուսաճեմ հարկերն ամբողջովին, վերևից մինչև ներքև, անսահման ծախսերով նկարազարդել

տվեց»<sup>61</sup>: Այս հանգամանքը կարևորում է Տաթևի որմնանկարները ոչ միայն հայ, այլև արևմտաեվրոպական միջնադարյան արվեստի համար:

Տաթևի որմնանկարների ճակատագիրը ողբերգական եղավ, դրանք վնասվեցին երկու ուժեղագույն 1138 և 1931 թթ. երկրաշարժերից: Բայց դաժան գտնվեցին նաև մարդիկ: Մինչև 1988 թ. եկեղեցին կանգնած էր առանց գմբեթի, պատերի խարխլված շարվածքով: 1974 թ. որմնանկարները ամրացվում և մասամբ վերականգնվում են Հայաստանի Պետշինին կից հուշարձանների վերականգնման արվեստանոցի կողմից, Ռ. Ա. Հարությունյանի ղեկավարությամբ: Սակայն 1987 թ. սկսված տաճարի վերականգնման (ճարտարապետներ Ա. Բաղիշյանի և Ա. Անանյանի ղեկավարությամբ) արդյունքում, պատերի վերաշարման հետևանքով, որմնանկարները փաստորեն **վերացան**: Երևում են միայն ստվերները: Նաև անդարձ անհետացել են հիմնաշերտի մանր կտորները արևմտյան պատի տարբեր մասերում, որոնք վրայի գեղանկարչական հետքերը՝ պահպանված հատվածների հետ միասին, հնարավորություն էին տալիս մտովի վերականգնել Ա-

<sup>59</sup> **Օրբելյան Ստեփանոս**, Սյունիքի պատմություն, էջ 207-208: Պետրոսն ու Պողոսը մարտիրոսաբար մահացել են Հռոմում՝ կայսր Ներոնի օրոք, և թաղվել են Վատիկանի բարձունքում գտնվող նույն դամբանում, ուստի նրանց նշխարները՝ մասունքները, պետք է որ բերվեին Իտալիայից՝ Հռոմից: Սա հնարավորություն է տալիս եզրակացնել, որ Հովհաննես եպիսկոպոսը և Տաթևի վանքը կապեր են ունեցել Իտալիայի հետ:

<sup>60</sup> Գրաբարում օգտագործված է «ագգա» բառը:

<sup>61</sup> **Օրբելյան Ստեփանոս**, Սյունիքի պատմություն, էջ 228-229: «**Ֆրանկ**» (հանդիպում է նաև **Ֆոանգ**, **Ֆոանկ**, **փոանկ** և **փոանք** գրելաձևերով) եզրով հայերը միջնադարում անվանել են եվրոպացիներին: Բառի ստուգաբանությունը բացատրված է «Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի» երկհատորյակում (Վենետիկ, 1837, վերատպված՝ Երևան, 1981, էջ 962, 1057) որպես գերմանացիների, գաղղիացիների՝ ֆրանսիացիների, լատինացիների և հռոմայեցիների անվանումը: Այն համընկնում է եզրի պատմագրության մեջ ընդունված նշանակությանը որպես գերմանական ֆրանկ ցեղերի ու նրանց հետնորդների անունը: Վերջինները ստեղծեցին մերովինգների պետությունը, այնուհետև՝ Կարլոս Մեծի կարողինգների կայսրությունը: Նրանց հետնորդներ գերմանացիները, ֆրանսիացիները և իտալացիները նույնպես կոչվեցին Ֆրանկ: Տե՛ս **Манукян Сейрануш**, Фрески Татева (930 г.), Անտառ Ծննդոց, հողվածների ժողովածու՝ նվիրված Ֆ. Տեր-Մարտիրոսովի հիշատակին, Երևան, 2015, էջ 301-302:

հեղ դատաստանի հորինվածքի մանրամասները: Այդ իրողությունից ելնելով մենք կփորձենք վերականգնել Տաթևի որմնանկարների այն պատկերը և վիճակը, որը բնորոշ էր նրանց 20-րդ դարի 70-ական թվականների կեսերին<sup>62</sup>, հաշվի առնելով նաև Լիդիա Դուռնովոյի<sup>63</sup> և Ժ.-Մ. և Ն. Թիերիների հետազոտությունները<sup>64</sup>: Թիերի ամուսինները կապում են Տաթևի որմնանկարների նկարիչներին կարողինգյան ավանդույթի և օտտոնյան շրջանի գերմանական Ռայխենաու հայտնի դպրոցի հետ և գտնում են, որ նրանք աշխատել են տեղացի օգնականների հետ:

Որմնանկարները կատարված են ֆրեսկոյի տեխնիկայով, հանքային բնական ներկերով, բարակ (3-5 մմ), երկչերտային գիպսե հիմնաշերտի վրա: Այդ տեխնիկան բնորոշ էր 7-րդ դարի հայկական որմնանկարներին և խոսում է այն մասին, որ որմնանկարների վրա ֆրանկ վարպետների հետ մեկտեղ, *աշխատել են նաև տեղացի վարպետները*<sup>65</sup>:

*Գմբեթարդում Քրիստոսը Փառքի մեջ* պատկերից պահպանվում էր Փառապասկի և Քրիստոսի ոտքերի ստորին հատվածը: Խորանի պատերին, Քրիստոսից ներքև, վարընթաց կարգով, երեք գոտիներով ներկայացված էին *մարգարեները, առաքյալները* ամբողջ հասակով մեկ, պատրիարքները՝ եկեղեցական հայրերը, մինչև կուրծքը (նկ. 23, 24, 26, 27): 1970-ականներին վերջիններս հազիվ նշմարվում էին, սակայն հին լուսանկարների և մեր արած սլայդերի վրա երևում

<sup>62</sup> Մենք զբաղվել ենք Տաթևի որմնանկարներով 20-րդ դարի 60-ականների վերջից: Հավաքել ենք շատ մեծ նյութ. հիմնաշերտի օրինակներ որմնանկարների մնացուկներով, որոնք հետազոտել ենք Մոսկվայի ռեստավրացիայի ինստիտուտում (այժմ՝ ГосНИИР), արխիվային և թանգարանային լուսանկարներ, սև-սպիտակ լուսանկարներ, արված 1974 թ. ռեստավրացիայից առաջ և հետո, որմնանկարների գունավոր պատկերներ՝ 1974 թ. ռեստավրացիայից հետո և որմնանկարների ներկայիս վիճակի: Հրատարակել ենք մի շարք հոդվածներ և զեկույցներ, որոնք լուսաբանում են Տաթևի որմնանկարներին վերաբերող տարբեր հարցեր, այդ թվում՝ հայ վարպետների և պատվիրատու Հակոբ եպիսկոպոսի դերի և հրավիրյալ վարպետների իտալական ծագման մասին: Նյութի մի մասը ներկայացվել է 2005 թ. Երևանում կայացած հայ-իտալական գիտաժողովում և 2008 թ. Տաթևի 1100-ամյակին նվիրված գիտաժողովում: Տես՝ **Манукян С. (Մանուկյան Ս.)**, Армянская живопись X века , II республиканская научная конференция по проблемам культуры и искусства Армении. Тезисы докладов. Ереван, 1976, с.151-152; Армянские фрески X века в общехристианской системе храмовой росписи , III республиканская научная конференция по проблемам культуры и искусства Армении. Тезисы докладов. Ереван, 1977, с. 138-139; О тенденции архаизации в армянской живописи X века, Научные сообщения. Гос. Музей народов Востока. Выпуск X. Москва, 1978, с. 38-47; Сложение системы росписей армянского храма , II Международный симпозиум по армянскому искусству, Сборник докладов, Том III, Ереван, 1978, с.173-181; О фресках Татевского монастыря, IV республиканская научная конференция по проблемам культуры и искусства Армении. Тезисы докладов. Ереван, 1979, с. 229-230; О сцене Омовения младенца, «Հայկական արվեստ», № 2, Երևան, ՀՀ ԳԱ, 1984, էջ 63-65 + պտկ.: Տաթևի վանք, «Քրիստոնյա Հայաստան». Հանրագիտարան, Երևան, 2002, էջ 994-998 (Մ.Հասրաթյանի հետ համատեղ, մեր կողմից գրված է որմնանկարների հատվածը, էջ 997-998); **Մանուկյան Ս.**, Տաթևի որմնանկարները (930 թ.) եւ արեւմտաքրիստոնէական վաղմիջնադարեան արուեստը, «Բազմավէպ», 2006, 1-4, էջ 293-311 + 11 նկ., **Манукян Сейрануш**, Фрески Татева (930 г.), Անտառ Ծննդոց, էջ՝ 296-325, 25 պտկ.: Վերջին հոդվածում ներկայացված է կարողինգյան և օտտոնյան արվեստի վերաբերյալ ողջ գրականությունը:

<sup>63</sup> **Дурново Л.А.**, Очерки....., 1979, с.144-148.

<sup>64</sup> **Thierry N. et J.-M.**, Peintures murales de caractère occidental en Arménie : Eglise Saint-Pierre et Saint-Paul de Tatev (début du X-me siècle), Byzantion, T. 38, Fasc.I, Paris, 1968, pp. 180-242. Սա Տաթևի որմնանկարների մասին առաջին մեծ և խորը ուսումնասիրությունն է՝ արևելյան և արևմտյան միջնադարյան արվեստի հենքի խորքին:

<sup>65</sup> Մինչև վերջերս համարվում էր, որ 7-րդ դ. հայկական որմնանկարներում օգտագործվում էր կրե հիմնաշերտը, սակայն Արուճի և Լմբատի որմնանկարների հետազոտումը իտալացի վերականգնողների կողմից, ցույց տվեց, որ դրանց մեջ, ինչպես և Տաթևում, օգտագործված է գիպսը: Տե՛ս սույն աշխատության հղում 11-ը:

է, որ դրանք Հայ Եկեղեցու հայրերն էին՝ բնորոշ սև վեղարներով<sup>66</sup>: Առաքյալների շարքում պատուհանի երկու կողմից, Տիրամայրն ու Հովհաննես Մկրտիչը, երկուսն էլ՝ աղոթողի դիրքով, գմբեթարդի Քրիստոսի հետ կազմում են Դեիսիսի հորինվածքը: Միաժամանակ Քրիստոսի, Տիրամոր և առաքյալների պատկերները կազմում են Քրիստոսի Համբարձման տեսարանը, որը բնորոշ էր 7-րդ դարի հայկական որմնանկարների խորանային պատկերազարդմանը և տարրալուծվել է 10-րդ դարում հաստատված վերը նկարագրված նոր նվիրապետական խորհրդանշական համակարգում: Այն համընկնում է արևելաքրիստոնեական և արևմտաեվրոպական ծրագրերի հետ, որտեղ Քրիստոսի պատկերը նույնպես գտնվում է գմբեթարդում և առաքյալների շարքի մեջ ընդգրկված էր Աստվածածինը:

Միջնադարյան արվեստի հայտնի ուսումնասիրող Հանս Շրադեն գրում է, որ խորանի արևմտաեվրոպական նույն շրջանի հորինվածքին բնորոշ են *կանգնած Քրիստոսի պատկերները*, ինչպես դա տեսնում ենք *Շայե(րես)ում (11-րդ դար, Մուսպոյեյի մոտակայքում), Գալլիանոյում (1007թ., Հյուսիսային Իտալիա), Մյուսթայրում (9-րդ դար, Ալպեր) և արդեն Սանտի-Կոսմա-է-Դամիանոյում (526-530 թթ., Հռոմ)*<sup>67</sup>: Մարգարեների և առաքյալների կերպարանքները ներկայացված են նաև կամարների ներքո: Տվյալ պատկերագրությունը սկսվում է վաղքրիստոնեական արվեստում, սակայն հետագայում որպես կոթողային որմնանկարչության տարր բնորոշ է Արևմուտքին<sup>68</sup> *կարողինգյան Մյուսթայրի, Տրիրի, Մալսի 9-րդ դ. և Շայե(րես)ի 11-րդ դ. որմնանկարներին*: Տաթևի խորանային հորինվածքին առավել մոտ են *Շայե(րես)ի խորանային պատկերները*<sup>69</sup> զարդանախշ կամարների տակ, գրքերը ձեռքին, մյուս ձեռքը՝ Տաթևի խորանի պատկերների ձեռքերի նման դիրքերով: Ինչպես և Տաթևում, Շայե(րես)ի որմնանկարների կերպարները նայում են վեր, և նրանց շարքը անջատված է գմբեթարդի Քրիստոսից զարդանախշ գոտիով:

*Դեիսիսի ներկայությունը խորանի եռագույրի հորինվածքի ծրագրի մեջ բավականին տիպիկ է նաև Կապադովկիայի և Վրաստանի 11-րդ դ. որմնանկարներին*<sup>70</sup>: Ակնառու է, որ դրա ակունքները սկիզբ են առել ավելի վաղ քրիստոնեական արվեստում, որի վաղ օրինակներից է հենց Տաթևի տարբերակը: Ինչպես արդեն նշվեց, Ստեփանոս Օրբելյանը հայտնում է նաև մի քանի այլ եկեղեցիների որմնանկարների մասին, որոնք ունեցել են Տաթևի նման նվիրապետական խորանային հարդարանք՝ *Ձագեձորում, Եղեգյաց ձորում և Գնդեվանքում*<sup>71</sup>: Կարծում

<sup>66</sup> Լ. Դուռնովոն ենթադրում էր, որ այդ կիսաֆիգուրները, որոնք բաժանված էին միմյանցից վարագույրներով, վերանորոգված էին Գրիգոր Տաթևացու ժամանակներում՝ 14-րդ դարի վերջում-15-րդ դարի սկզբում: Տես՝ **Л. А. Дурново**, Очерки..., с. 144.

<sup>67</sup> **Schrade H.**, op. cit., S. 220, 285, Abb. 87 a, b.

<sup>68</sup> Սրբերի պատկերումը կամարների ներքո հանդիպում է նաև 9-10-րդ դդ. հայկական և բյուզանդական ռելիեֆներում և մանրանկարներում: Սակայն չի հանդիպում մոնումենտալ գեղանկարչության մեջ: Այդ մոտիվը կարելի է տեսնել Կապադովկիայի արխայիկ որմնանկարներում:

<sup>69</sup> Շայե(րես)ի որմնանկարները համարվում են գերմանական Ռայխենաուի դպրոցի վարպետների աշխատանքը: Տե՛ս Corpus Inscriptionum Medii Aevi Helvetiae (ed. By **Wilfried Kettler**). Vol. 3, p. 72.

<sup>70</sup> **Thierry N. et J.-M.**, A propos du peintures d'Ayvali köy (Cappadoce). Les programmes absidaux à trois registres avec D'eisis en Cappadoce et en Géorgie, Zographe, 1974, p. 5-22 (15-22).

<sup>71</sup> **Օրբելյան Ս.**, էջ 254, 258, 259-260: Աշխարհաբար՝ **Օրբելյան Ստեփանոս**, էջ 226-227, 229-230, 231-232: *Որմնանկարներ են եղել և Որոտնավանքում*՝ 1006 թ. Ս. Կարապետ եռախորան եկեղեցում, որի մասին հիշատակել է դեռևս Լ. Դուռնովոն: Հյուսիսային խորանում պահպանված մի շատ գեղեցիկ փոքր հատված, որը վերականգնվել է 2011 թ., պատկերում է շրջանի մեջ աստղազարդ կապույտ երկինք, կենտրոնում՝ հրեշտակ: Թվագրությունը՝ 11-րդ կամ 13-րդ դ.:

ենք, որ Տաթևի պատկերազարդման նման համակարգը վարպետներին թելադրված է եղել պատվիրատուի կողմից: Խորանի պատկերազարդման վերը նշված գծերը մոտեցնում են Տաթևի որմնանկարների պատկերագրությունը արևելյան և արևմտաեվրոպական այն ավանդույթներին, որոնք պահպանում էին կապը վաղքրիստոնեական արվեստի հետ:

Եկեղեցու *հյուսիսային պատին Մանկան լոզանքի և Հովիվների ավետման տեսարաններն էին՝* Ծննդյան հորինվածքից (նկ. 21): Տաթևի *Մանկան լոզանքի* «ռեալիստական» պատկերագրությունը, որտեղ ներկայացված է Լոզանքի ջրի ջերմաստիճանի ստուգումը՝ Մանուկ Հիսուսին գրկած տատմայր Սալոմեի կողմից, բնորոշ է եղել արևելաքրիստոնեական հուշարձաններին, չնայած հանդիպում է նաև Արևմուտքում, այդ թվում և կարողինգյան արվեստում<sup>72</sup>: Տաթևի տարբերակը, մեր կարծիքով, «ռեալիստական» պատկերագրության<sup>73</sup> ամենավաղ օրինակն է: Հարկ է նշել, որ Սալոմեի գլխի աջ կողմում, հստակ երևում է «Մ» տառը, դրանից առաջ տառը չի ընթերցվում: Տառեր են եղել նաև գլխի մյուս կողմում: Ելնելով Սալոմեի լուսապսակի առկայությունից, որն սկսել են պատկերել 13-րդ դարից, և մի քանի այլ հանգամանքներից, մենք եկել ենք այն եզրակացության, որ տվյալ տեսարանը նորոգվել է 1274 թ. (երբ վերականգնվել է 1138 թ. երկրաշարժից քանդված գմբեթը) մինչև 14-րդ դ. կեսերն ընկած ժամանակահատվածում<sup>74</sup>:

*Հովիվների ավետման տեսարանը*, որտեղ ներկայացված են Տիրոջ ծննդյան ավետիսը հրեշտակներից լսող երեք հովիվները, առավել մոտ է հայտնի արևմտյան հետկարողինգյան ձեռագրերին՝ «Օղբերդի սաղմոսագրքին» և հռչակավոր «Բամբերգի Ապոկալիպսիսին»<sup>75</sup>:

Արևմտյան գծեր են բնորոշ հատկապես *արևմտյան պատի Ահեղ դատաստանի* մեծադիր հորինվածքին (նկ. 22), որը ներկայացնում է Քրիստոսի երկրորդ գալուստը. Դատաստանը դեռ չկա և չկա արդարների ու մեղավորների, Դրախտի և Դժոխքի զատումը: Հորինվածքը ունեցել է երկշառք կառուցվածք (նկ. 22): Վերևում Երկնային Դատաստանն էր. ահռելի չափերի հասնող Քրիստոս-դատավորը Փառքի մեջ շրջապատված էր առաքյալներով, որոնցից Պողոսը՝ աջից և Պետրոսը՝ ձախից, առանձնացված էին, քանզի իրենց էր նվիրված տաճարը: Քրիստոսի շքեղ, ակնակուռ գահի տակ, հորինվածքի կենտրոնում, պատկերված էին *Կեանքի գրքերը՝ Յովհաննու Յայտնութիւնից* (20, 12), որոնցով պետք է դատվեին մեռյալները: Հրեշտակների երկու մեծադիր կերպարանքներ՝ գրքերի երկու կողմից, բացում էին գալարակները՝ *Յայտնութեան* տեսքով: Պահպանվել է աջը՝ «ժամանակը՝ դատելու մեռելներին» (11, 18)<sup>76</sup>: Հրեշտակների մի կողմից երևում է «Դրախտի ծառի» սաղարթը, մյուս կողմից՝ «Դժոխքի գետը», որը ոչ թե կրակե գետն է,

<sup>72</sup> **Thierry N. et J.-M.**, Peintures murales de caractère occidental en Arménie : Eglise Saint-Pierre et Saint-Paul de Tatev ..., p.204

<sup>73</sup> Ի տարբերություն «խորհրդանշական» պատկերագրության, որում Քրիստոսը պատկերվում է այնպես, ինչպես Մկրտության մեջ:

<sup>74</sup> **С.С.Манукян**, О сцене Омовения младенца , «Հայկական արվեստ» 2, Երևան, 1984, էջ 63-65: Այստեղ մանրամասն վերլուծված են նաև տեսարանի պատկերագրական տարբերակները և ընտրվածի առանձնահատկությունները:

<sup>75</sup> Օղբերտի Սաղմոսագիրք, 10-րդ դարի վերջ, Boulogne, Bibl.mun., ms. 20, f. 58v, տե՛ս **J. Porcher**, L'enluminure française, Paris, 1959, pl. VII. Բամբերգի Ապոկալիպսիս, մոտ 1000 թ., Staatsbibl., Ms. 140 (A.II.42), f. 63v. Շատ մոտ օրինակ կա նույն դպրոցի Հենրի II ավետարանական ընթերցվածների գրքում՝ München, Bayer. Staatsbibl., Clm. 4452, f. 8v.

<sup>76</sup> Հայերեն գրությունների մեծ մասը Թիերիների համար վերծանել և կարդացել է Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանը, որը նաև Ահեղ դատաստանի տեսարանի փայլուն վերլուծության հեղինակն է, տես՝ **Der Nersessian S.**, L'Art armenien, Paris, 1977, p.93-96.

այլ կապույտ է, ինչպես Յայտնութեան «Կեանքի ջուրը» (22, 1): Հորինվածքի ողջ տարածությունը հրեշտակների և արևմտյան պատի եզրերի միջև և հորինվածքի ողջ ստորին մասը ծածկված էին հարություն առնող մեռելների պատկերներով, որոնք հառնում են դագաղներից՝ Քրիստոսի Երկրորդ գալստյան դատին ընդառաջ: Հարություն առնողների մեջ էին *Ադամն ու Եվան*, ձեռքերը պարզած դեպի Քրիստոսը: Ադամի գլխի կողքին եղել է գրություն՝ «Ադամ նախահայր», որն երևում է տեսարանի վավերական պատճենի և վերակազմության վրա<sup>77</sup> (նկ. 22, 29):

Նույնիսկ այն վատ վիճակով, որով Տաթևի որմնանկարները պահպանվել էին մի քանի ուժեղ երկրաշարժերից հետո, Ահեղ Դատաստանի տեսարանը թողնում էր անկրկնելի տպավորություն: Տեսարանի պատկերագրությունը՝ հառնող մեռելների կերպարներով, միավորում և համաձայնեցնում է իր մեջ Մատթեոսի Ավետարանի տեքստը (24, 30-31)՝ Քրիստոսի Երկրորդ գալստյան կանխատեսումով, և Յայտնութեան տեքստը՝ Ահեղ Դատաստանի կանխատեսումով, ինչը բնորոշ էր արևմտյան լատինական պատկերագրությանը: Առհասարակ, արևմտաեվրոպական արվեստի 9-11-րդ դդ. գեղանկարչական և քանդակային նմուշները ակտիվ զարգացրել են Ապոկալիպսիսի և Ահեղ Դատաստանի թեման: Արևմտյան Մյուսթայրի 9-րդ դ. կարոլինգյան որմնանկարների և գերմանական Օտտոնյան շրջանի Ռայխենաուի դպրոցի «Բամբերգի Ապոկալիպսիսի» ու «Հենրի II-ի Ավետարանական ընթերցվածների գրքի» մոտավորապես 1000 թվականի մանրանկարների համեմատ, Տաթևի 930 թ. որմնանկարները ներկայացնում են արևմտյան Երկրորդ գալստյան և Ահեղ Դատաստանի առավել վաղ և լիարժեք կոթողային օրինակը: Բյուզանդական մայրաքաղաքային համակարգը 10-րդ դարում նախընտրում էր Ահեղ Դատաստանի փոխարեն պատկերել Դեիսիսը: Իսկ Աղթամարի որմնանկարներում, ինչպես վերը նշվեց, Ահեղ Դատաստանի տեսարանի պատկերագրությունը ներկայացնում էր բյուզանդական՝ արևելաքրիստոնեական խմբագրության նախատիպը:

Տաթևի որմնանկարներում ցայտուն կերպով արտահայտված են ոճական այնպիսի առանձնահատկություններ, որոնք անսովոր են հայ արվեստի համար<sup>78</sup> և բնորոշ են հետկարոլինգյան 10-րդ դ. և Հռոմեական 9-րդ դ. արվեստին: Դրանցից է՝ փափուկ տոնային գեղանկարչությունը՝ երկնագույնի և սպիտակի գերակայությամբ<sup>79</sup>, կերպարանքների (արևմտյան պատի մեծ հրեշտակների) կորած, «կուզանման» ուրվագիծը (նկ. 22), որը հարազատ է 9 դ. կարոլինգյան որմնանկարներին և մանրանկարներին և Հռոմի Սան Կլեմենտե ստորին եկեղեցու որմնանկարներին<sup>80</sup>: Ձևավորվող համաեվրոպական ռոմանական ոճի հետ են կապվում կերպարների արտահայտչականությունը, ձևերի անհանգստությունը, կերպարանքների բարդ դիրքերը, գործող անձանց հոգեվիճակը խտացնող ժեստերի ընդգծումը (նկ. 23), կերպարների «ձգվածությունն» ու չափազանցված տարամասշտաբայնությունը (տե՛ս նկ. 21, 22, 25-29, *Տաթևի որմնանկարների բոլոր լուսանկարները՝ Սեյրանուշ Մանուկյանի արխիվից. խմբ.*)<sup>81</sup>:

<sup>77</sup> 1950-ական թթ. Լ. Դուռնովոյի ղեկավարությամբ մի խումբ նկարիչների կողմից, այդ թվում՝ Է. Կորխմազյանի ձեռքով, ստեղծվեցին որմնանկարների դրամատիկ պատճենները և արևմտյան և հյուսիսային պատերի որմնանկարների սխեմատիկ վերակազմությունները, որոնք այժմ ցուցադրվում են Հայաստանի Ազգային պատկերասրահում:

<sup>78</sup> **Дурново Л.**, Очерки....., 1979, с. 148.

<sup>79</sup> **Дурново Л.**, նույն տեղում:

<sup>80</sup> **Манукян Сейрануш**, Фрески Татевы (930 г.), էջ 315, պտկ.4, 9, 10:

<sup>81</sup> *Այս հարկությունների թվարկումը կարելի է և շարունակել: Ոճի մանրամասն վերլուծությունը տես՝ Thierry N. et M., Peintures murales....., pp. 210-234; Манукян Сейрануш, Фрески Татевы (930г.), էջ 314-317:*



Նկ. 26 Մարգարե



Նկ. 27 Մարգարե



Նկ. 28 Սալումե

Ստեփանոս Օրբելյանը հիշատակում է նաև Գնդեվանքի որմնանկարները, որոնք ստեղծվել են Հակոբ եպիսկոպոսի քույր, Սմբատ իշխանի տիկին Սոֆիայի ջանքերով և կատարվել են «գործակալ», նկարիչ Եղիշե երեցի կողմից<sup>82</sup>: Այդ տեղեկությունով Ստեփանոս Օրբելյանը հստակ տարբերակում է Տաթևի և Գնդեվանքի որմնանկարների հեղինակների ազգությունը, ցույց տալով, որ Տաթևում աշխատել են «ֆրանկ ազգավ» նկարիչներ, իսկ Գնդեվանքում՝ հայ Եղիշեն: (Թեպետ Տաթևի որմնանկարում հայերեն գրությունների առկայությունը և որոշ այլ հանգամանքներ, ինչպես վերը նշվեց, վկայում են նաև հայ վարպետների մասնակցության մասին):

Գնդեվանքի կառուցումը և որմնանկարների ստեղծումը Օրբելյանը վերագրում է 936 թ., միաժամանակ, ըստ վանքի զանգակատան Եղիշեի հիշատակագրության, այն կատարվել է 931 թ.: Ըստ երևույթին այստեղ նշված են աշխատանքների սկիզբն ու ավարտը: Ավաղ, Գնդեվանքի որմնանկարներից հազիվ նշմարվում են գմբեթարդում՝ Քրիստոսը վեհությամբ պատկերից միայն Փռոսպասակի վրա Փրկչի ոտքերի չնչին հատվածը: Անկյունային ավանդատան մուտքի վերևի Տիրամոր պատկերը կրծքի մեծ բացվածք ունեցող հագուստով, անշուշտ, հետագա՝ 17-18-րդ դդ. հավելում է (նկ. 30):



Նկ. 29 Ադամ  
(նկ. 26-29 Տաթևի  
որմնանկարների  
հարվածներ):

Չնայած որ 10-րդ դ. որմնանկարները՝ և՛ Աղթամարը, և՛ Տաթևը, պատկերագրության և գեղարվեստական լեզվի առումով, ունեն տարբեր կողմնորոշում, նրանք միավորվում են ընդհանուր միտումով, այն է՝ անդրադարձով միջնադարի համար դասական՝ 6-7-րդ դդ. շրջանի քրիստոնեական հուշարձաններին (ճիշտ է, տարբեր), նրանց հետ բացահայտելով բազում շփման եզրեր<sup>83</sup>: Որպես այդպիսի օրինակ նշենք Տաթևի արևմտյան պատի Ահեղ դատաստանի տեսարանի աջ հրեշտակի կերպարը (նկ. 25), ինչպես և Հովիվների ավետման տեսարանի՝ ստորին հրեշտակի կերպարը, որոնց ներքին կատարելությունը արտահայտված է արտաքին ֆիզիկական գեղեցկության մեջ: Դրանք ասես վերածնունդ են Կիպրոսի Կիտի գյուղում գտնվող 7-րդ դ. Պանագիա Անգելոկոստա եկեղեցու հայտնի խորանային խճանկարի Գաբրիել և Միքայել հրեշտակապետերի-

<sup>82</sup> Օրբելյան Ստեփանոս, Պատմութիւն..., էջ 256:

<sup>83</sup> Манукян С., О тенденции архаизации в армянской живописи X века, с. 38-47.



**Նկ. 30 Գնդեվանք, Աստվածամայրը Մանկան հետ (լսնկ. 1950-ական թթ., որմնանկարը չի պահպանվել):**

պատկերները: Դրանով 10-րդ դարի հայկական որմնանկարները, իրենց որոշ գծերով, համապատասխանում են միջնադարյան «փոքր ռենեսանսներին»<sup>84</sup>, որոնցից մեկը բնորոշ էր հենց 10-րդ դ. արվեստին, ինչպես Բյուզանդիայում, այնպես էլ՝ Արևմուտքում:

Տաթևի կերպարների գեղարվեստական լեզուն, ինքնատիպ պատկերազրույթունը, որոշ չափով դասական շունչը հայկական արվեստում չունեն իրենց նմանօրինակը, և միանում են 9-10-րդ դդ. իտալական այն հուշարձաններին, որոնք կրում էին և՛ կարոլինգյան, և՛ 6-7-

րդ դդ. դասական ավանդույթները: Հայաստանի և Իտալիայի կապերը պատմականորեն եղել են ավելի հին և շարունակական, քան արևմտաեվրոպական որևէ այլ երկրի և ժողովրդի հետ: Եվ եթե Սյունիքը արդեն 9-րդ դարի վերջից ուներ կապեր Իտալիայի հետ, որտեղից Հայաստան բերվեցին և Տաթևի վանքում թաղվեցին Սուրբ Պողոսի և Պետրոսի մասունքները<sup>85</sup>, ապա առավել հավանական է, որ Հակոբ եպիսկոպոսը հենց Իտալիայից է հրավիրել նկարիչներին: Հայտնի է, որ 10-րդ դ. Իտալիան պատերազմների թատերաբեմ էր, և իտալացի նկարիչները, հայրենիքում չունենալով աշխատանք, այն փնտրում էին դրսում, և հնարավոր է, որ նրանցից ոմանք կարող էին պատվեր ստանալ Հայաստանում՝ Տաթևում<sup>86</sup>:

Հայ նկարիչները 10-11-րդ դդ. աշխատել են և **Հայաստանից դուրս**: 10-րդ դարի երկրորդ քառորդով են թվագրվում **Վրաստանի՝** Հայաստանին սահմանակից Սաբերեթեի վանքի N<sup>o</sup>7 ժայռափոր եկեղեցու որմնանկարները, որոնք ստեղծել են հայ-քաղկեդոնականները (նկ. 31)<sup>87</sup>: Հայտնի են նաև **Եգիպտոսում**, Սոհազի մոտակայքում, *ղպտական Սպիտակ՝ Ապա Շենուրեի, վանքի որմնանկարները, ստեղծված 11-րդ դարի վերջերին Քեսունից եկած հայ նկարիչ և գրիչ Թեոդորոսի ձեռքով, որոնք ունեն հայերեն հիշատակագրություններ<sup>88</sup>:*

Հիշատակության են արժանի մի շարք հուշարձաններ **Բարձր Հայքում և Կապադովկիայում**. այստեղ ձևավորվում է մի առանձին գեղարվեստական ճյուղավորում՝ մոտ կապադովկյան արևելաքրիստոնեական հունական հուշարձաններին, բայց սեփական ուրվագծով: Կարելի է նշել *Եկեղեցաց գավառի Թիլի եռաբսիդ եկեղեցու 11-րդ դ. սկզբով թվագրվող որմնանկարները*<sup>89</sup>:

<sup>84</sup> Panofsky E., Renaissance and Resuscitations in Western Art. Stockholm, 1960.

<sup>85</sup> Տե՛ս 59 հղումը:

<sup>86</sup> Մանուկեան Ս., Տաթևի որմնանկարները (930 թ.), էջ 293-311; Манукян Сейрануш, Фрески Татевы (930г.), էջ՝ 296-325(317):

<sup>87</sup> Thierry J.-M., Donabedian P., Thierry N., Les Arts armeniennes. Paris, 1987, pp.125, 385; Հակոբյան Ջ., Դավիթ-Գարեջի. Սաբերեթեի վանքի հայագիր որմնանկարները (X դ.), Հայագիտական միջազգային հանդես, 2013, №2-3, էջ 130-164 (132, 145-146):

<sup>88</sup> Thierry J.-M., Donabedian P., Thierry N., Les Arts ..., 1987, pp.125, 385: Այս մասին տե՛ս Ավետ Ավետիսյանի հոդվածը սույն ժողովածուում:

<sup>89</sup> Thierry J.-M., Donabedian P., Thierry N., Les Arts ..., Paris, 1987, p.176, fig.70.

Պահպանվել են սրբերի, Ավետման, Մարիամի և Եղիսաբեթի հանդիպման տեսարանները՝ ավետարանական շարքից, նաև Սուրբ Սարգսի ու Բաքոսի, Կոստանդինի և Հեղինեի դիմանկարները, վերջիններն ընդունված էին բյուզանդական որմնանկարչական ծրագրերում: Պատկերները ուղեկցվում են հունարեն մակագրություններով, քանի որ քաղկեդոնական են: Ոճը, որին բնորոշ են կապույտ խորքը, բազմաշերտ գեղանկարչությունը, սևով ուրվագծումը, արևելաքրիստոնեական է և տարբերվում է այդ ժամանակի կոստանդնուպոլսյան ոճից: Արևելյան արտահայտչականությամբ են օժտված կերպարները՝ մեծ, գծով շեշտված հայկական աչքերով, դեմքի արևելյան ձևով:



Նկ. 31 Դավիթ Գարեջիի Սաբերեբեթիի վիմափոր եկեղեցու (Վրաստան) հայկական որմնանկարի հատված:

Հայ նկարիչների ներկայությունը Կապադովկիայում շատ նշանակալից է եղել 9-11 դարերում և դեռևս չի արժանացել պատշաճ հետազոտման: Կապադովկիայի մի շարք որմնանկարներ՝ *սբ. Եվստրատիոսի, Թավշանլի քիլիսեի, Բալլեք քիլիսեի, Իհլարայ գյուղի, Չեմլեքչի քիլիսեի և հատկապես Չաուշինի 963-969 թթ. որմնանկարները* (վերջինի պատվիրատուներից մեկի՝ հայ Մելիաս (Մլեհ) Մագիստրոսի պատկերն է պահպանվել), կապվում են հայերի գեղարվեստական գործունեության հետ և ցուցաբերում են հայկական գծեր. գրություններ հայերեն կամ հունարեն՝ սխալներով, պատկերագրական և ոճական առանձնահատկություններ: Առաջին անգամ Կապադովկիայում հայկական ազդեցությունների խնդիրը դրվել է Գ. դը ժերֆանյոնի կողմից, շարունակվել է Ժ. Լաֆոնտեն-Դոզոնի և Մ. Ռեսթլեի հետազոտություններում<sup>90</sup>, և դրանք կարիք ունեն լուրջ շարունակության:

### **13-րդ դարի որմնանկարչությունը և հայ քաղկեդոնականների արվեստը**

11-րդ դ. կեսերից թուրք-սելջուկների արշավանքները ընդհատում են հայ արվեստի զարգացումը: Մշակույթի նոր վերելք է սկսվում 13-րդ դ.՝ Զաքարյան իշխանների օրոք, Հայաստանի հյուսիսարևելյան հատվածում, որը վրաց-հայկական միացյալ զորքերի շնորհիվ ազատագրվում է թուրք-սելջուկներից և ստեղծվում են հայկական զորեղ իշխանություններ: Անին դառնում է Հայաստանի հյուսիսային շրջանների վարչական և տնտեսական կենտրոնը: Այս տարածաշրջանի

<sup>90</sup> **Jerphanion G. de**, Les Églises rupestres de Cappadoce. Paris, 1925-1942 (7 V. – 1925, 1925, 1928, 1932, 1934, 1936, 1942); **Lafontaine-Dosogne J.**, Nouvelles notes cappadociennes, Byzantion, t.XXXIII, f.1, 1963; Restle M., Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien. B.I-III. Recklinghausen, 1967; **Лафонтэн-Дозонь Ж.**, Росписи церкви, называемой Чемлекчи Килисе, и проблема присутствия армян в Каппадокии, Византия, Южные славяне и Древняя Русь, Западная Европа. Сборник статей в честь В. Н. Лазарева, Москва, 1973, с. 78-93. Վերջին հոդվածում կարելի է գտնել մանրամասն հղումներ էջերով այս հարցի վերաբերյալ: Կապադովկյան նյութի շուրջը տե՛ս նաև **Thierry N. et M.**, Nouvelles Églises rupestres de Cappadoce. Région du Hasan Dagi, Paris, 1963.

հայ կառավարիչները՝ Ջաքարյան իշխանները՝ 1212 թ. մահացած Ջաքարե ամիրսպասալարից հետո, հիմնականում քաղկեդոնականներ էին: Իշխաններին հետևելով քաղկեդոնականություն է ընդունում նաև հայ բնակչության մի հատվածը, որոշ վանքեր անցնում են հայ քաղկեդոնական հոգևորականներին: Այս ամենը նպաստում է այստեղ մոնումենտալ գեղանկարչության վերելքին (ինչպես արդեն նշել ենք, որմնանկարը պարտադիր էր քաղկեդոնական տաճարի համար), նրա մոտեցմանը՝ բյուզանդական և վրացական որմնանկարչությանը:

Գարեգին կաթողիկոս Հովսեփյանն այս շրջանի որմնանկարները գնահատում է որպես հայ-վրացական մերձեցման արդյունք<sup>91</sup>: Դրանով է բացատրվում հայկականի հետ մեկտեղ վրացերեն և հունարեն մակագրությունների առկայությունը Ջաքարյանների 13-րդ դ. եկեղեցիների գեղանկարչական հարդարանքում: Որմնանկարները այդ շրջանում հաճախ ստեղծվում էին ոչ միայն հայ, այլև հայ, վրացի և հույն վարպետներից կազմված արտելների կողմից: Սակայն միշտ չէ, որ *վրացական կամ հունական մակագրությունները* վկայում են վրացի կամ հույն նկարիչների մասին, դրանք պարզապես *քաղկեդոնականության վկայությունն են եղել*<sup>92</sup>: Այսպիսով, ի հայտ է գալիս հայ արվեստի մեջ մի նոր ուղղություն՝ հայ-քաղկեդոնականների արվեստը<sup>93</sup>: Այն ուղղափառ եկեղեցու արվեստի (հատկապես բյուզանդական, որն ընկալվում էր որպես տիեզերական ընդհանրական եկեղեցու արվեստ) ավանդույթները միավորեց տեղական պատկերագրական, կերպարային և ռճական հատկանիշների հետ՝ դառնալով մի նոր գեղարվեստական երևույթ: Որոշ առումներով ինքնատիպ է *հայ-քաղկեդոնականների պատկերագրողման ծրագիրը*, նրա մեջ ներմուծվում են նոր սրբերի, անձերի և սյուժեների պատկերներ, առավել հաճախ կապված նաև Գրիգոր Լուսավորչի գործունեության հետ, որը խորհրդանշում էր Ընդհանրական եկեղեցին՝ եկեղեցու սկզբնական միասնությունն ու ուղղափառությունը, և որի ժառանգորդն էին համարում իրենց հայ-քաղկեդոնականները:

Հայ-քաղկեդոնականների արվեստի գլուխգործոց են *Ախթալայի վանքի Սուրբ Աստվածածին եկեղեցու որմնանկարները*, որոնք թվագրվում են 13-րդ դ. սկզբով՝ 1205-1216 թթ.<sup>94</sup>: Պատվիրատուն եղել է քաղկեդոնական աթաբեկ Իվանե Երկայնաբազուկը՝ Մխարգրծելին: Գեղանկարչության լավ պահպանվածությունը հնարավորություն է տալիս լիովին գնահատել դրա «մայրաքաղաքային բնույթը», և որմնանկարները դասել «ուշկոմենեյան մանիերիզմի» համաժամանակյա հուշարձանների շարքին: Որմնանկարների մեծ մասի կոլորիտը բնորոշվում է թանձր և սպի-

<sup>91</sup> **Յովսեփյան Գ. Կթղ.**, Խաղրակեանք կամ Պոռշեանք Հայոց պատմութեան մեջ, Անթիլիաս, 1969, էջ 12-13.

<sup>92</sup> **Мурадян П.**, Грузинская эпиграфика Армении. Ереван, 1977, с.284-290., **Лидов А.М.**, Росписи монастыря Ахтала. История, иконография, мастера. Москва, 2014, с. 18-20.

<sup>93</sup> **Март Н.Я.**, Аркаун, монгольское название христиан, в связи с вопросом об армянах-халкедонитах, Византийский временник, Санкт-Петербург, 1905, вып.1-2, с.1-68 (есть переиздание 1995 года под редакцией П. Мурадяна. Հայերեն թարգմանությունը՝ **Մառ Նիկողայոս**, «Արքաուն». քրիստոնյաների մոնոլիերեն անվանումը հայ քաղկեդոնականների խնդրի առնչությամբ, խմբ. Է. Շիրինյան. Երևան, 2016, էջ 1-102); **Март Н. Я.**, Ани: Книжная история города и раскопки на месте городища. Л.-М., 1934. **Мурадян П. М.**, Культурная деятельность армян-халкедонитов в 11-13 веках, Второй международный симпозиум по армянскому искусству. Сборник докладов, том 3, Ереван, 1981, с. 325-335; **Арутюнова-Фиданян В.А.**, Армяне-халкедониты на восточных границах византийской истории. Ереван, 1980; **Лидов А.М.**, Искусство армян-халкедонитов, Историко-филологический журнал, 1990, №1 (180), с. 75-87:

<sup>94</sup> **Lidov Alexei**, The mural paintings of Akhtala. Moscow, 1991; **Лидов А. М.**, Росписи монастыря Ахтала. История, иконография, мастера. Москва, 2014; **Лидов А.М.**, Плиндзаханк-Ахтала, история монастыря, ктитор и датировка росписи, Հայաստանը և Քրիստոնյա Արևելքը, Երևան, 2000, էջ 266-278.

տակով համեմված լարված գույների ընտրությամբ, «խորը» կապույտ խորքի վրա, որի լաջվարդը հիացնում է իր ինտենսիվությամբ<sup>95</sup>: Առավել տեսանելի հատվածների ոճին բնորոշ են դիրքերի, ժեստերի և շարժումների ընդգծված արտահայտչականությունը, որը հարում է «ուշ կոմենյան մանիերիզմին»<sup>96</sup>:

Ոճավորված, բազմաթիվ, հովհարաձև բացվող ծալքերը մոդելավորում են ծավալային ձգված ձևերը և ստեղծում պատկերների համար ինքնատիպ զարդային շրջանակ: Հետին պլանների համար ակտիվ օգտագործված են ճարտարապետությունն ու բնանկարը: Կերպարների ոգեղեն ներշնչվածությունը և արտահայտչականությունը բնորոշում են այս հուշարձանի հանդիսավոր ոճը, որն ավելի կոթողային է, քան միաժամանակյա բյուզանդական օրինակները: Այդ ոճը յուրովի ձայնակցում է 11-րդ դ. Մուղնու Ավետարանի կոթողային մանրանկարների վեհաշուք ոճին<sup>97</sup>: Որոշ հատվածների և կերպարանքների կոթողայնությունը մերձենում է «շուրջ 1200 թվականի արվեստի» ոճին<sup>98</sup>, որը գալիս է փոխարինելու «ուշ կոմենյան մանիերիզմին»:

Ախթալայի որմնանկարների ծրագիրը շարունակում է տաճարային հարդարանքի զարգացած բյուզանդական համակարգը՝ որոշ առանձնահատկություններով՝ գմբեթում Քրիստոսի կերպարով: Տաճարի խորանի գմբեթարդում պատկերված է կոթողային Տիրամայրը Մանկան հետ՝ գահին նստած, նրանից ներքև, խորանում Հաղորդությունը, որի տակ, երկու շարքով Եկեղեցական հայրերը (նկ. 32, 33, 34): Վերջինների շարքում են Գրիգոր Լուսավորիչը և Հռոմի պապ Ս. Սեղբեստրոս Հռոմեացին, որոնց կերպարները բնորոշ են դառնում հայ-քաղկեդոնականների բոլոր հուշարձաններին: Վերջինի պատկերը, ինչպես և մյուս արևմտյան Եկեղեցական Հայրերի պատկերները, պայմանավորված էին հայ-քաղկեդոնականների՝ եկեղեցիների մերձեցման ու միավորման գաղափարախոսությամբ<sup>99</sup>:

Գմբեթատակ խաչի թևերին տեղադրված են այն տեսարանները, որոնք մանրամասն պատմում են Քրիստոսի Մանկությունը, Քրիստոսի գործունեությունը, Չարչարանքներն ու Հա-



Նկ. 32 Ախթալայի Ս. Աստվածածին եկեղեցու ավագ խորանը:

<sup>95</sup> Thierry J.-M., Donabedian P., Thierry N., Les Arts..., p.207.

<sup>96</sup> Հատկապես 12-13-րդ դդ. սահմանագծի «ուշ կոմենյան մանիերիզմի» «դինամիկ» կամ «էքսպրեսիվ» ուղղությանը: Տե՛ս Лидов А.М., Росписи монастыря Ахтала..., с.186 և նրա նշած Mouriki D., Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece during the Eleventh and Twelfth Centuries, Dumbarton Oakes Papers, 34-35 (1980-1981), p.108.

<sup>97</sup> Дурново Л.А., Очерки..., 1979, с.153.

<sup>98</sup> Лидов А.М., Росписи монастыря Ахтала... 2014, с.187 и в примеч. 15 ссылка на Джурича (Djuric V., La peinture murale byzantine: XII et XIII siècles, XV e Congrès international des études byzantines. Rapports et co-rapports, III. Athènes, 1976, p.25-26.)

<sup>99</sup> Мурадян П. М., Культурная деятельность армян-халкедонитов в 11-13 веках, Второй международный симпозиум по армянскому искусству. Сборник докладов, том 3, Ереван, 1981, с.325-335 (329-330); Лидов А.М., Росписи монастыря Ахтала... 2014, с.81-85.

րութունը: Արևմտյան պատը նվիրված է Ահեղ Դատաստանին, տաճարի հարավարևմտյան բաժինը՝ Հովհաննես Մկրտչի և Եղիա Մարգարեի շարքերին, Տիրամոր նինջին, Հայտնությանը, Հետու Նավինին, սրբերին և «Քառասուն մարտիրոսներին», հյուսիսային պատի մի մասը՝ Աստվածածնի շարքին: Ավետարանիչները ներկայացված են առագաստների վրա, նախահայրերը՝ գմբեթի կամարների թաղերին: «Հենարանների, միջնապատերի, կամարների վրա տեղաբաշխված են տարբեր սրբերի (ամբողջ հասակով և մինչև գոտկատեղը) կերպարանքները, որոնցից առավել տպավորիչ են Սյունակյացները»<sup>100</sup>: *Այս զարգացած խորհրդարանությամբ ներծծված ծրագիրը և թեմաների ընդրությունը, որն ընդգրկում է և՛ տերունական շարքը, և՛ Հին կրակարանի սյուժեներ, հատկանշական են դառնում հայ-քաղկեդոնականների որմնանկարների համար, դրանով Ախթալայի որմնանկարները կարևոր՝ կազմավորող, հիմնադիր նշանակություն են ստանում հայ-քաղկեդոնական արվեստում:*

Անշուշտ, որմնանկարի վրա աշխատել են մի քանի վարպետներ, քանզի հարդարվող մակերեսը մեծ էր: Դրանցից գլխավորն ու երկրորդ նկարիչները<sup>101</sup> եղել են հայեր, որոնք, անշուշտ, ուսանել են Բյուզանդիայում<sup>102</sup>: Արևմտյան պատի որմնազարդման հեղինակները, հավանաբար, Վրաստանից էին: Արևմտյան և հարավային պատերի որոշ հատվածներ ունեն գեղանկարչական երկու շերտ<sup>103</sup>: Ընդհանուր առմամբ, Ախթալայի գեղազարդումը թողնում է փայլուն, շքեղ հանդիսավորության տպավորություն:

### ***Անիի որմնանկարները***

Անին՝ միջնադարյան Հայաստանի մայրաքաղաքը և քրիստոնյա Արևելքի խոշորագույն մշակութային կենտրոններից մեկը, հայտնի էր որպես «հազար ու մեկ եկեղեցու» քաղաք<sup>104</sup>: 13-րդ դ. առաջին երեք տասնամյակներին՝ Զաքարյանների իշխանության ներքո, Անին երկրորդ ծաղկումն է ապրում: Այն խոշոր արևելյան քաղաք էր, փառահեղ զարգացած ճարտարապետությամբ, բազում եկեղեցիներով և վանքերով, գրչատներով և արհեստանոցներով, ճարտարապետների, նկարիչների և երաժիշտների քաղաք: Դատելով սվադի և գեղանկարչական հիմնաշերտի հետքերից, որոնք հայտնաբերվել են Ն. Մառի 19-րդ դ. վերջի և 20-րդ դ. սկզբի արշավախմբերի կողմից, այստեղ եղել են և *մեծ թվով որմնանկարներ*, որոնք կազմել են քաղաքի մշակույթի անքակտելի մասը<sup>105</sup>:

<sup>100</sup> Дурново Л.А., Очерки ....., 1979, с.153.

<sup>101</sup> Պահպանվել են նրանց անունները՝ Հովսեփի և Գևորգ:

<sup>102</sup> Лидов А.М., Росписи монастыря Ахтала..., 2014, с.178-210.

<sup>103</sup> Ոճերի և վարպետների ձեռագրի սպառիչ վերլուծությունը տե՛ս **Лидов А.М.**, Росписи монастыря Ахтала..., 2014, с.178-230.

<sup>104</sup> Ani. Ed. by **Manoukian A. and A.**, Documents of Armenian Architecture, 12, Milano- San Lazzaro, Venezia, 1984.

<sup>105</sup> Տե՛ս. **Март Н.Я.**, Ани: Книжная история города и раскопки на месте городища. Ереван, 2011, с.54, 60, 68, 69, 85, 86, 93, 97, 98, 100, 104, 105, 118 и др. Դրա մասին ուղղակի և անուղղակիորեն վկայում են Մառի նամակ-հաշվետվությունները, հրատարակված Լրաբեր հասարակական գիտությունների հանդեսի տարբեր համարներում, որոնցում Մառը անընդհատ հիշատակում է գտնված որմնանկարչական բեկորները և մտահոգություն է արտահայտում դրանց պահպանման մասին: Տե՛ս. Письма **Н. Я. Марта** об археологических раскопках (1904-1917 гг.), Լրաբեր հասարակական գիտությունների, 1979, №12 (93), էջ 93-108 (94, 102, 103); Письма **Н.Я.Марта**...за 1892 г. ,Լրաբեր հասարակական գիտությունների,1981, №5, էջ 100-110 (102, 103, 104-105,

Ավաղ, պատմությունը առավել անբարենպաստ գտնվեց Անիի արվեստի հենց այս տեսակի նկատմամբ: Այսօր բացահայտված են Անիի միայն 6 հուշարձաններ, որոնք ծածկված էին որմնանկարներով: Դրանք են՝ *Անիի Մայր տաճարը (989, 1001-1010 թթ.)*, *Աբուղամրենց Սուրբ Գրիգոր եկեղեցին (994 թ-ից առաջ)*, *Սուրբ Փրկչի եկեղեցին (1035 թ.)*, *Խաչուրի (կամ Բախտաղեկի) եկեղեցին (12-13-րդ դդ.)*, *Տիգրան Հոնենցի Սուրբ Գրիգոր եկեղեցին (1215 թ.)* և *Տիգրան Հոնենցի դամբարանը (մինչև 1212 թ.)*<sup>106</sup>: Չնայած վերոնշյալ եկեղեցիները կառուցվել են Անիի մշակույթի տարբեր ժամանակաշրջաններում, մասնավորապես՝ 10-րդ դ. վերջում – 11-րդ դ. սկզբում, դրանց որմնանկարները թվագրվում են 13-րդ դարով<sup>107</sup>: Դա մասամբ բացատրվում է պատմական իրադարձություններով՝ 1064 թվականին թյուրք-սելջուկների կողմից Անիի գրավմամբ և 1072 թվականից ազգությամբ քուրդ Շեդդադյանների իշխանությամբ, որոնք ոչնչացնում էին քրիստոնյա պաշտամունքի և խորհրդաբանության վկայությունները<sup>108</sup>: Այնուամենայնիվ, պահպանվել են ավելի վաղ որմնանկարների հետքեր, մասնավորապես միջնաբերդի Բագրատունյաց պալատում (*նկ. 37*) և 11-րդ դ. սկզբներին կառուցված քաղաքամերձ Հոռոմոսի վանքի Ս. Գևորգ եկեղեցում<sup>109</sup>: Պետք է նաև նկատի ունենալ, որ Անիի 13-րդ դ. որմնանկարների մեջ կան ինչպես հայ առաքելական եկեղեցուն պատկանած գործեր, որի առավել ամբողջական ու հատկանշական հուշարձանը Ս. Փրկչի եկեղեցու պատկերազարդումն է, այնպես էլ հայ քաղկեդոնականների եկեղեցական պատկերներ, որոնց բնորոշ կոթողը Տիգրան Հոնենցի կառուցած Սուրբ Գրիգոր Լուսավորչի եկեղեցու գեղանկարչությունն է:



**Նկ 37 Անի, Բագրատունյաց պալատի որմնանկարի հատվածներ (Ն. Մառի «Անի» գրքից):**

Զաքարյանների ժամանակաշրջանը Անիի երկրորդ ծաղկման շրջանն էր, որը բնորոշվում է գեղարվեստական ավանդույթների հարստությամբ, դավանանքի առումով՝ քաղկեդոնական մշակույթի հետ մերձեցմամբ, ինչը մասամբ նպաստեց մոնումենտալ գեղանկարչության լայն տարածմանը:

Վերը թվարկված հուշարձանների որմնանկարների պահպանվածությունը տարբեր է: Եթե *Տիգրան Հոնենցի Սուրբ Գրիգոր եկեղեցում* պահպանվել է գրեթե ամբողջ գեղանկարչական հարդարանքը, բացի հյուսիսային պատից, ապա *Աբուղամրենց Սուրբ Գրիգոր եկեղեցում* որմ-

105); Докладные записки **Н. Я. Марра** о раскопках в Ани (1904-1907) ,Լրաբեր հասարակական գիտությունների, 1981, №10, էջ100-114 (100, 102, 108, 111).

<sup>106</sup> **Կարապետյան Սամվել**, Անի ՌԾ (RAA), Երևան, Հայկական ճարտարապետությունն ուսումնասիրող հիմնադրամ, 2011:

<sup>107</sup> **Strzygowski J.**, Die Baukunst der Armenier und Europa, ... B.I, S.298; **Բանաստեղծու Գլիա**, Որմնանկարը հին և միջնադարյան Հայաստանում , Գանձասար, 2, Երևան, 1996, էջ 180-199 (192): **Thierry N.**, The wall painting at Ani, Ani. Ed. by Manoukian A. and A., Documents of Armenian Architecture, 12, Milano - San Lazzaro, Venezia, 1984, p.68-71.

<sup>108</sup> **Март Н.Я.**, Ани: Книжная история города и раскопки на месте городища. Ереван, 2011, с.120.

<sup>109</sup> Նշված են ըստ Կարեն Մաթևոսյանի տեղեկությունների և լուսանկարների:

նանկարների մասին հիշեցնում են միայն սվաղի մնացորդները: Չնայած դրան, Անիի որմնանկարների ամեն մի հուշարձան, իր պատկերազարդման ծրագրով, պատկերագրությամբ և ոճով, եզակի հետաքրքրություն է ներկայացնում միջնադարագիտության համար, ընդլայնելով պատկերացումները արևելաքրիստոնեական արվեստի զարգացման ուղիների մասին:

Հաշվի առնելով, որ Անիի եկեղեցիներն ունեն տարբեր ծավալատարածական հորինվածք, որմնանկարների ծրագրերը նույնպես յուրովի են եղել: Այսպես, օրինակ, *Ս. Փրկչի* կիսավեր ութանիստ եկեղեցու 13-րդ դ. որմնանկարներում գրակալների մոտ նստած *ավետարանիչների դիմանկարները* պատկերված են չորս խորանների գմբեթարդներում, ինչը չունի իր նախադեպը (նկ. 38): Մատթեոս ավետարանչի պատկերի մոտ պահպանվել է որմնանկարներում հազվադեպ հանդիպող նկարչի՝ *Սարգիս Փառշկանի ծնրադիր կերպարը*, կից հիշատակային ներկագիր արձանագրությամբ<sup>110</sup>, որտեղ նա ավետարանչից հայցում է բարեխոսություն առ Քրիստոս (նկ. 39):



**Նկ. 41 Անիի Ս. Փրկչի եկեղեցու ավագ խորանը (լսնկ. ՀՊԹ):**

Ավետարանիչների դիմանկարները իրենց պատկերագրական մանրամասներով մոտ են հայկական մանրանկարներին: Փրկչի կերպարը «Փառքի մեջ» պատկերված է ավագ խորանի գմբեթարդում, շրջապատված *հրեշտակներով և քառակերպով* (նկ. 41) Այսինքն, այս պատկերը, իր պատկերագրությամբ և խորհրդաբանությամբ, կրում է 7-րդ դարի խորանի գմբեթարդներում պատկերված Քրիստոսի կերպարների, նաև Աղթամարի խորանի Քրիստոսի կերպարի պատկերման առանձնահատկությունները, կապված հինկտակարանային Աստվածահայտնության պատկերներից եկող տարրերի առկայության հետ: Նշված հանգամանքները և միայն հայերեն մակագրությունները վկայում են այն մասին, որ տվյալ որմնանկարչական *հուշարձանը* եղել է զուտ հայկական և *պարկանել է ավանդական Հայ եկեղեցու հետևորդներին*, այլ ոչ թե հայ-քաղկեդոնականների:

նականներին: Ըստ Յոզեֆ Ստրժիգովսկու<sup>111</sup> որմնախորշերի կոր պատերը ծածկված են եղել Հոգեգալստի, Ծննդյան, Խաչելության, Վերջին ընթրիքի (նկ. 40), Այլակերպության տեսարաններով: Այդ թվում ավետարանիչ Մատթեոսի պատկերից ցած էջքը դժոխքն է եղել (նկ. 42): Դեռևս Ստրժիգովսկու ժամանակ Հովհաննես և Ղուկաս ավետարանիչների կերպարներից ներքև գտնվող տեսարանները, որոնք անկասկած պետք է պատկերեին ավետարանական շարքի մյուս տեսարանները, ջնջված էին: Գմբեթարդներից վերև կամարները գեղազարդված են եղել սրբերի

<sup>110</sup> **Thierry N.**, The wall painting at Ani..., p.71; **Thierry J.-M., Donabedian P., Thierry N.**, Les Arts..., p. 486.

<sup>111</sup> **Strzygowski J.**, Die Baukunst der Armenier und Europa, ... B.I, S.298.

դիմանկարներով՝ մեդալիոնների մեջ<sup>112</sup>: Չնայած որմնանկարների վատ պահպանվածությանը, ինչը դժվարացնում է ոճի քննությունը, Ն. Թիերին մոտեցնում է նրանց ոճը Պալեոլոգյան Ռենեսանսին<sup>113</sup>:

*Փրկիչը* պատկերված է նաև *Անիի Մայր փածարի* խորանի գմբեթարդում, որտեղ Ն. Մառը տեսել էր նրան ավետարանիչների խորհրդանշաններով շրջապատված<sup>114</sup>, «Փառքի մեջ», որպես մարգարեական Աստվածահայտնությունների և Հովհաննու հայտնության Տիրոջ՝ նույնպես 7-րդ դարից մեզ հայտնի պատկերագրական տարբերակ: Նրանից ներքև, խորանի պատին եղել է Խաչի երկրպագության տեսարանը:

*Խաչուփի* կամ *Բախտաղեկի* (վիմագրությամբ ճշտված անունը՝ Ս. Գրիգոր)՝ Ն. Մառի արշավախմբի կողմից 1892-1893 թթ. պեղված եկեղեցու որմնանկարներից պահպանվել են փոքր բեկորներ<sup>115</sup>: Դրանք պատկերում են Քրիստոսի (Անձեռակերտ պատկերը մեդալիոնի մեջ), Տիրամոր, Գրիգոր Լուսավորչի և Գրիգոր Նյուսացու կերպարները<sup>116</sup>, որոնք բնութագրվում են «վառ գույներով», ներքին բովանդակալիությամբ և դեմքերի ընդգծված արտահայտչականությամբ, Ախթալայի որոշ որմնանկարներին



Նկ. 42 Անիի Ս. Փրկիչ եկեղեցու արևմտյան հատվածը (լսնկ. ՀՊԹ):

հարազատ ոճով և հայկական գեղագիր մակագրություններով: Եղել են նաև Քրիստոսի Ծննդյան տեսարանի հատվածներ: Մառը նշել է, որ եղել են և Հին կտակարանի տեսարանները, հայ պատրիարքների դիմանկարները, այդ թվում Գրիգոր Լուսավորչի պատկերը<sup>117</sup>: Բեկորներից երեքը ներկայումս գտնվում են Սանկ-Պետերբուրգի Էրմիտաժում (նկ. 43)<sup>118</sup>:

Առավել լավ են պահպանված *Անիի* ամենահոչակավոր հուշարձաններից մեկի՝ *Սուրբ Գրիգոր եկեղեցու* որմնանկարները: Եկեղեցին կառուցվել է 1215 թ. Անիի քաղաքացի մեծահարուստ *Տիգրան Հոնենցի* պատվերով, ում անունով էլ կոչվել է եկեղեցին<sup>119</sup>: Որմնանկարներն ի հայտ են

<sup>112</sup> **Thierry N.**, The wall painting at Ani..., p.71.

<sup>113</sup> Նույն տեղում:

<sup>114</sup> Архив **Н. Я. Марра** в Петербургском отделении Института археологии АН СССР, ф.800, А-1940, с.161. Հղումը տրված է ըստ **Дурново Л. А.**, Очерки...М., 1972, с.149, сноска 2.

<sup>115</sup> **Сычев Н. П.**, Анийская церковь, раскопанная в 1892 году, Христианский Восток, т.I (1912), с.212-219; **Марр Н. Я.**, Ани: 1934, с.54, табл. XVI; **Thierry N.**, The wall painting at Ani..., p. 70-71.

<sup>116</sup> Դրանց Ռուսաստան տեղափոխման մասին է գրում Մառը իր նամակ-հաշվետվություններից մեկում. Письма **Н. Я. Марра**... за 1892 г. , Լրաբեր հասարակական գիտությունների, 1981, №5, էջ 100-110 (104-105, 105):

<sup>117</sup> **Марр Н.Я.**, Ани: 1934, с.54.

<sup>118</sup> Искусство Византии в собраниях СССР. Каталог выставки 1975 года в Эрмитаже. Авт.-сост. каталога **А. В. Банк, М. А. Бессонова**. Вступ. статья **А. В. Банк**. Т. I-III, М.,1977.

<sup>119</sup> **Марр Н.Я.**, Ани, с.33-35, 85-86; **Mahé J.-P.**, Le testament de Tigran Honenc': la fortune d'un marchand arménien d'Ani aux XIIIe-XIII siècles, Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 145<sup>e</sup> année, 2001, №3, p.13-20.

եկել ավելի ուշ՝ եկեղեցին քաղկեդոնականներին անցնելուց հետո<sup>120</sup>: Դրանց թվագրման վերաբերյալ կան տարբեր կարծիքներ: Ըստ Ա. Կակովկինի եկեղեցու որմնանկարները ստեղծվել են 1210-1220 թթ. սահմանագծին, իսկ գավթի և մատուռի որմնանկարները՝ մի փոքր էլ ուշ, սակայն մինչև 1236 թ.՝ մոնղոլների ավերիչ հարձակումը<sup>121</sup>: Պ. Մուրադյանը գտնում է, որ Հոնենցի եկեղեցին անցել է քաղկեդոնականներին 1250-ականներին և հենց այդ ժամանակ էլ հաջորդաբար ստեղծվել են եկեղեցու, գավթի և մատուռի որմնանկարները<sup>122</sup>: Ն. Թիերին թվագրում է Հոնենցի եկեղեցու որմնանկարները 1215 թվականով, իսկ գավթի և մատուռի որմնանկարները՝ 13-րդ դարի վերջով<sup>123</sup>: Գեղանկարչական հարդարանքի ծրագիրը մոտ է զարգացած բյուզանդական տաճարային հարդարանքի համակարգին, որին հիմնականում հետևում էին հայ-քաղկեդոնականները, բայց և ունի իր առանձնահատկությունները: Քրիստոսի պատկերը ներկայացված է երկու անգամ. գմբեթում և թմբուկի վերին շարքում՝ Համբարձման տեսարանում, և խորանի գմբեթարդում, Դեիսիսի հորինվածքում, ինչպես և Անիի մյուս եկեղեցիներում, միավորված Եզեկիելի և Եսայու, Ապոկալիպսիսի Աստվածահայտնությունների տարրերի հետ: Դա, փաստորեն, պահպանում է 7-րդ դարից եկող խորանի գմբեթարդի պատկերազարդման ծրագիրը և հանդիսանում է տվյալ որմնանկարչական շարքի հայկականության վկայությունը: Թմբուկի ստորին շարքում մարզարեններն են՝ գալարակներով, միայն Ահարոնն ու Մովսեսը, բռնած տապանակն ու բուրվառը, ներկայացված են որպես պատարագ կատարողներ (նորություն)<sup>124</sup>: Առազաստներում ավետարանիչների պատկերներն են: Խորանում Առաքյալների Հաղորդությունն է, որպես կոստանդնուպոլսյան պատարագի պատկանելության հաստատում, և եկեղեցական հայրերը, որոնց շարքում, Լուսավորչի և Ս. Սեդրեստորոս Հոռմի պապի հետ մեկտեղ, հիշատակումով *ներկայացված են Սուրբ Գրիգոր Լուսավորչի որդիներ Արիստակես ու Վրթանես Պարթևները*: Այս պատկերները նույնպես հայկականության վկայություններ են, ինչը հայ-քաղկեդոնականները հատուկ շեշտադրում էին, համարելով իրենց Լուսավորչի հետնորդներ<sup>125</sup>: *Որմնանկարներում ամենայուրահասուկը եկեղեցու արևմտյան թևում պատկերված Գրիգոր Լուսավորչի շարքն է, որը չի հանդիպում ոչ մի այլ քաղկեդոնական մշակույթում և վկայում է այն մասին, որ Տիգրան Հոնենցի եկեղե-*

<sup>120</sup> **Hakobyan Zaruhi**, *The Reflection of Armenian-Chalcedonian Traditions on the Frescoes of St. Gregory Church (Tigran Honents) of Ani*, Journal of Armenian Studies (Բանբեր Հայագիտության), Yerevan, 2018, N 1, pp. 187-205.

<sup>121</sup> Տես՝ **Каковкин А.Я.**, О датировке храма св. Григория (1215) в Ани, его часовни и притвора, Византийский временник, том 48, с.108-115.

<sup>122</sup> **Мурадян П. М.**, Строительство и конфессия церкви Тиграна Оненца по памятникам эпиграфики, ՊԲՀ, 1985, թ. 4, էջ 174-190; **Мурадян П. М.**, Проблема конфессиональной ориентации церкви Оненца (краткий анализ источников и литературы), Кавказ и Византия, 1987, №5, с. 36-81.

<sup>123</sup> **Тьерри Н.**, Росписи церкви св. Григория Тиграна Оненца в Ани (1215г.), II международный симпозиум по грузинскому искусству, Тбилиси, 1977; **Thierry N.**, The wall painting at Ani... 1984, p. 68-70; **Thierry J.-M., Donabedian P., Thierry N.**, Les Arts, 1987, p. 411. **Thierry N. et M.**, L'Église Saint-Grégoire de Tigran Honenc' (1215), Louvain-Paris, 1993, p. 103-108.

<sup>124</sup> Հետազայում այդ պատկերը, հարստանալով խորանի և սրբավայրի ճարտարապետական ձևավորմամբ, դառնում է Վկայության (կամ Ուխտի) խորան տեսարանը: **Тьерри Н.**, Росписи церкви, с. 4; **Thierry N. et M.**, L'Église Saint-Grégoire, p.24-27.

<sup>125</sup> **Лидов А. М.**, Росписи монастыря Ахтала... 2014, с.80. Այդ հարցը սպառիչ կերպով վերլուծված է՝ տե՛ս **Hakobyan Zaruhi**, *The Reflection of Armenian-Chalcedonian Traditions on the Frescoes of St. Gregory Church (Tigran Honents) of Ani*, Journal of Armenian Studies (Բանբեր Հայագիտության), Yerevan, 2018, N 1, pp. 187-205:

ցու որմնանկարները հայկական միջավայրի ծնունդ են<sup>126</sup>: 18 տեսարաններով շարքը պատմում է Հայաստանի և Այսրկովկասի դարձի պատմությունը<sup>127</sup>, ընդգրկելով նաև Հռիփսիմյան կույսերից Սուրբ Նինոյի պատկերը, որպես Վրաստանի լուսավորչի, և վերստին շեշտում է հայ-քաղկեդոնականների հավատարմությունը վաղ Հայկական եկեղեցուն: Թերևս յուրահատուկ են նաև հյուսիսարևմտյան անկյունում, մեդալիոնների մեջ ներկայացված սեննուրվների պատկերները: *Աղոթասարահի պատերը ծածկված են զարգացած տերունական շարքով, որն ավարտվում է Տիրամոր նինջի տեսարանով*: Որմնամույթերը և միջնապատերը նվիրված են սրբերի կերպարներին: Տեսարանների և կերպարների պատկերագրությունը օժտված է բազում նոր գծերով: Մեր կարծիքով, նոր է նաև *որմնանկարների ոճը*: Ի տարբերություն Նիկոլ Թիերիի կարծիքի, որը Տիգրան Հոնենցի որմնանկարների ոճը կապում է բացառապես վրացական, մասնավորապես Կինցվիսիի որմնանկարների հետ<sup>128</sup> և համարում է վրացական, *մենք մերձեցնում ենք* այն այսպես կոչված՝ «շուրջ 1200 թվականի արվեստի» ոճի հետ: Վերջինս առաջին անգամ լիարժեք ներկայացավ 1208-1209 թթ. Սերբիայում, Ստուդենիցայի Սուրբ Աստվածածին եկեղեցու որմնանկարներում, ստեղծված հույն նկարիչների կողմից, տարածվեց բյուզանդական աշխարհում և հասավ մինչև Հայաստան ու Վրաստան: Այդ ոճը հրաժարվեց «ուշկոմենյան մանիերիզմից» և մեկնաբանեց գեղարվեստական ձևերը ավելի բնական, պարզ, փափուկ ու միաժամանակ՝ մոնումենտալ<sup>129</sup>: *Նման ոճի արտացոլումներն ու գեղազարդման ընդհանուր ծրագրերը միավորում են հայ-քաղկեդոնականների 13-րդ դ. որմնանկարները որպես գեղարվեստական ամբողջական խումբ*:

### ***Չաքարյանների շրջանի այլ որմնանկարներ***

Տիգրան Հոնենցի եկեղեցու որմնանկարների ծրագրին մոտ է *Հաղպատի վանքի Սուրբ Նշան եկեղեցու* հարդարանքը, որը ստեղծվել է 10-րդ դարում, ապա վերանկարվել՝ 13-րդ դարում և մասամբ՝ 14-րդ դարում<sup>130</sup>: Այստեղ, արքայի գմբեթադրում նույնպես, ներկայացված է Դեխիսը՝ Եգեկիել և Եսայի մարգարեների Աստվածահայտնության տեսիլքների տարրերով (Քրիստոսի գլխի պատկերը մենք վերագրում ենք 10-րդ դ.): Դրանից ներքև, խորանի առաջին շարքում ներկայացված են տոնական շարքի տեսարանները՝ Ավետումը, Ծնունդը, Ընծայումը տաճարին և Մկրտությունը: Դրանց *պատկերումը խորանում նորություն է*<sup>131</sup>: *Երկրորդ շարքում Հաղորդու-*

<sup>126</sup> **Hakobyan Zaruhi**, *idem*.

<sup>127</sup> Մառը նշում է, որ այս շարքը իր պատկերագրությամբ հատկապես հայ-քաղկեդոնական է և ներկայացնում է Գրիգոր Լուսավորչին ոչ միայն որպես հայերի, այլև արխագների, վրացիների և ալանների լուսավորիչ (**Март Н.Я.**, Ани, 1934, с. 85-86).

<sup>128</sup> **Тьерри Н.** Росписи церкви, с. 13; **Thierry N. et M.** L'Église Saint-Grégoire, p. 67-70.

<sup>129</sup> Տվյալ ոճի ծագումը կապվում է մայրաքաղաքային դպրոցի վարպետների հետ, որոնք Կոստանդնուպոլսի լատինական գրավումից հետո իրենց գործունեությունը ծավալեցին տարբեր տեղերում և, հատկապես՝ Սերբիայում: Տե՛ս. The Year 1200. A Symposium, **Avril F., Demus O., Weitzmann K., Nordenfalk C.**, New York, 1975; **Попова Ольга**, Византийские иконы VI-XV веков, История иконописи, Москва, 2002. С.43-94 (67); **Попова О. С.**, Пути византийского искусства, Москва, 2013, с.332-337.

<sup>130</sup> **Дурново Л.А.**, Очерки, 1979, с.149-152; **Thierry J.-M., Donabedian P., Thierry N.**, Les Arts..., 1987, p. 208, 410, 534.

<sup>131</sup> Գրեթե նույն ժամանակ, կամ մի փոքր ուշ, սյուժետային պատկերներ խորանում՝ Խաչը բարձրացնող Քրիստոսը և Քրիստոսի հրաշագործությունները, հանդիպում են միայն Կինցվիսիի Սուրբ Աստվածածին եկեղեցում, այն էլ ոչ առանձին գոտիով, Հաղորդության հետ համադրված, տես. **Татарченко** Светлана, Художественные особенности фресок церкви Богородицы в Кинцвиси и время их создания, Искусство восточно-христианского

թյունն է՝ երկու անգամ պատկերված Քրիստոսով, որը բնորոշ էր Չաքարյանների շրջանին և հանդիպում էր դեռևս 7-րդ դ. հայկական որմնանկարներում: Ստորին՝ երրորդ շարքում, Եկեղեցու հայրերն են: Ավետարանական շարքի տեսարաններ եղել են նաև հարավային պատին, ուր տեղաբաշխված են չորս շարքերով: Հասկացվում են Դժոխքի ավերումը, Պայծառակերպությունը (կամ՝ Համբարձումը) և Հոգեգալուստը: Գրությունները երկլեզու են՝ հիմնականում հայերեն և մասամբ վրացերեն<sup>132</sup>, գրված նույն ձեռքով: Պ. Մուրադյանը դրանք թվագրում է 13 դ. կեսերով<sup>133</sup>, ուստի և որմնանկարները կարելի է թվագրել նույն ժամանակով: Այստեղ հարավային պատին պահպանվել է նաև Աթաբեկ Սադուն Արծրունու որդու՝ Խոթլու Բուղայի (ըստ Դուռնովյի՝ և Սադունի), դիմանկարը, որը պատկերվել է 14-րդ դարի սկզբին (1303 թ.<sup>134</sup> կամ 1313 թ.<sup>135</sup>) և տարբերվում է իր ոճով 13-րդ դ. որմնանկարներից: Հաղպատի մոնումենտալ գեղանկարչությունը, որը նախկինում, համաձայն Լ. Դուռնովյի, ունեցել է ակտիվ գունային գամմա՝ երկնագույն խորքին օխրանների և մուգ կարմիր տոների գերիշխանությամբ, այժմ ձեռք է բերել ավելի փափուկ, թափանցիկ գունապնակ: Ավաղ, գեղանկարի մեծ մասը կորսված է:

12-13-րդ դդ. սահմանագծի ժամանակաշրջանի որմնանկարչական ավանդույթներն են ներկայացնում և **Կիրանց** վանքի վատ պահպանված որմնանկարները<sup>136</sup>, կապված հայ-քաղկեդոնականների արվեստի հետ: Դրանք բնութագրվում են նուրբ, արտիստիկ գեղանկարչությամբ՝ արևելյան երանգով, որը Ն. Թիերին մոտեցնում է պարսկական արվեստին: Չնայած որ չի պահպանվել արևմտյան և հարավային պատերի, սյուների, ավանդատների պատկերների գերակայող մասը, այդուհանդերձ հասկացվում է, որ հարդարման համակարգը բավական զարգացած ու բարդ է եղել և հետևել է բյուզանդական ավանդույթին, այլ ոչ թե վրացականին<sup>137</sup>, և իր գաղափարական մեկնաբանմամբ հարազատ է Ախթալայի ու Տիգրան Հոնենցի եկեղեցիների որմնանկարչական ծրագրերին<sup>138</sup>:

Գմբեթում, շրջապատված չորս հրեշտակներով, եղել է, ըստ Թիերիի, Խաչի Համբարձումը, իսկ ըստ Լիդիա Դուռնովյի՝ Քրիստոսի Համբարձումը: Գմբեթի արևելյան և արևմտյան հատվածներում դեմառդեմ հրեշտակների շարքում արևն ու լուսինն են: Թմբուկի վրա վերին շարքում

мира, 2014, №3-4, с.88-104; **Hakobyan Zaruhi**, The Reflection of Armenian-Chalcedonian Traditions on the Frescoes of St. Gregory Church, p. 187-205.

<sup>132</sup> Հարկ է նշել, որ Հաղպատի վանքը երբեք քաղկեդոնական չի եղել՝ **Мурадян П. М.**, Культурная деятельность армян-халкедонитов в 11-13 веках, Второй международный симпозиум по армянскому искусству. Сборник докладов, том 3, Ереван, 1981, с. 325-335 (332), բայց ամիրսպասալար Չաքարիայի և նրա որդի Շահնշահի կողմից ստիպվել է ընդունել որոշ սրբագրություններ արարողակարգի մեջ և ընդունել ավելի հանդուրժողական դիրք 13-րդ դ. կեսերի եկեղեցական վեճերի մեջ: «Հենց այդ տարիներից սկսած էլ Հաղպատում վրացերեն մակագրություններ ունեցող որմնանկարներ պատկերելու դյուրություն ստեղծվեց»: **Մուրադյան Պ. Մ.**, Հայաստանի վրացերեն արձանագրությունները, Երևան, 1977, էջ 193-194: **Лидов А.М.**, Плиндзаханк-Ахтала, история монастыря, ктитор и датировка росписи, Հայաստանը և Քրիստոնյա Արևելքը, Երևան, 2000, էջ 276:

<sup>133</sup> **Մուրադյան Պ. Մ.**, Հայաստանի վրացերեն, էջ 190-195 (194) :

<sup>134</sup> **Thierry J.-M., Donabedian P., Thierry N.**, Les Arts..., 1987, p.208.

<sup>135</sup> **Дурново Л.А.**, Очерки..., 1979, с. 152.

<sup>136</sup> **Thierry N.**, Les Peintures de l'Eglise de Kiranc. IV Symposium International sur l'Art Géorgien. Tbilisi, 1983; Фрески монастыря Киранц. Материалы из архива **Л.А. Дурново**. Ереван, 1990.

<sup>137</sup> **Нерсисян Л.В.**, Росписи халкидонитского монастыря Киранц. Иконографическая программа, Сообщения Государственной Третьяковской Галереи. М., 1995, с.53-62.

<sup>138</sup> **Нерсисян Л.В.**, Монастырь Киранц – памятник культуры армян-халкедонитов, Памятник в контексте культуры. М., 1991, с.9-25 (19).

եղել է Համբարձման տեսարանը՝ Տիրամոր և առաքյալների պատկերով, պատուհանների արանքներում՝ մարգարեները: Թմբուկի դրանից ցած ստորին գոտում պատկերվել են Հինկտակարանային հատուկ ընտրված տեսարանները (ինչը նորություն է և շեշտում է դրանց կարևորությունը պատկերագրության համակարգում), որոնց թվում՝ Եղիա մարգարեի Համբարձումը (հիշենք Ախթալան), Եսայի մարգարեն, Անկեզ մորենին և մի քանի այլ պատկերներ, որոնք (չնայած տարբեր կերպ են վերծանվում<sup>139</sup>) կապվում են Քրիստոսի երկու բնությունների դրոյթի հետ, որի շուրջ էին ծավալվում հայաառաքելականների և հայ-քաղկեդոնականների վեճերը: Հինկտակարանային տեսարաններն անջատված են մարգարեներից զարդանախշ գոտիով: Առագաստների վրա, ինչպես միշտ, ներկայացված են եղել չորս ավետարանիչները: Խորանի գմբեթարդում պատկերված էր Աստվածածինը հրեշտակապետերի ուղեկցությամբ, նրանից ցած, խորանի կոր պատին, շարքերով՝ Հաղորդությունը և Եկեղեցու Հայրերը որպես պատարագ կատարող՝ գալարակներով (նկ. 44): Նրանց կենտրոնում եղել է անձեռակերտ Դաստառակի պատկերը<sup>140</sup>, որը նկատել է Լիդիա Դուռնովոն: Այն փոխարինել է *Սուրբ հայրերի պատարագ* կոչվող այս տեսարանի կենտրոնում գտնվող Քրիստոսի Մելիսմոս պատկերագրական տարբերակը: Աղոթասրահի պատերի բոլոր մակերեսների վրա դեռևս պահպանվում են շքեղ զարդանախշ գոտիների և ավետարանական տեսարանների մնացուկներ: Դրանցից Լիդիա Դուռնովոն տարբերակել է Կանայի հարսանիքը:



**Նկ. 44 Կիրանց վանքի եկեղեցու խորանի ներքևի հատվածը (սնկ. Սասուն Դանիելյանի, 2017):**

Տիգրան Հոնենցի եկեղեցու որմնանկարների նման, Կիրանցում, հարավային պատի վրա ներկայացված է Վրաստանի լուսավորիչ Սուրբ Նինոյի վարքը: Ըստ վերջին հետազոտությունների՝ որմնանկարների պատվիրատուն եղել է Իվանե Երկայնաբազուկի որդի Ավագը<sup>141</sup>: Այդ փաստը բացատրում է Սուրբ Նինոյի վարքի առկայությունը տվյալ հուշարձանում: Դա նաև հնարավորություն է տալիս թվագրել Կիրանցի որմնանկարները *13-րդ դ. 30-40-ական թվականներով*<sup>142</sup>: Իր բարդ և գմբեթի ինքնատիպ պատկերագրական ծրագրով, որը վերաբերում է Քրիստոսի էությունների հարցին և պահանջում է խորը աստվածաբանական պատրաստվածություն, Կիրանցի որմնանկարները, ըստ Լ. Ներսեսյանի, բացահայտում են հայ-քաղկեդոնականներին որպես առավել «էլիտար խումբ» «կովկասյան մշակութային աշխարհում»<sup>143</sup>:

Լ. Դուռնովոն հիշատակում է 14-րդ դ. մի *խմբակային դիմանկար* այժմյան Տավուշի մարզի *Առաքելոց վանքի եկեղեցու* հյուսիսային պատին, որը պատկերում է շքեղ հագնված մի ավատա-

<sup>139</sup> **Нерсесян Л.В.**, Росписи халкидонитского ..., 1995, с.53-62(56-57).

<sup>140</sup> **Нерсесян Л.В.**, Монастырь Киранц – памятник культуры армян-халкедонитов , Памятник в контексте культуры. М., 1991, с.9-25 (18); **Нерсесян Л.В.**, Росписи халкидонитского ..., 1995, с.53-62(56).

<sup>141</sup> **Нерсесян Л.В.**, Монастырь Киранц ..., 1991, с. 9-25 (10).

<sup>142</sup> Там же; **Нерсесян Л.В.**, Росписи халкидонитского монастыря Киранц....1995, с. 53-62 (54).

<sup>143</sup> **Нерсесян Л.В.**, Росписи халкидонитского монастыря Киранц, с. 53-62(61).



Նկ. 45 Քոբայրի մեծ եկեղեցին:

տերի՝ որդու հետ<sup>144</sup>: Լևոն Ներսեսյանը այդ հատվածը թվագրում է 13 դ. 70-ական թվականներով և *ոճականորեն* կապում է Կիրանցի որմնանկարների հետ<sup>145</sup>: Իրականում այստեղ պատկերված է հեծյալ *Սուրբ Սարգիսը* (լուսապսակով), ձիու գավակին նստած *որդու՝ Մարտիրոսի հետ*<sup>146</sup>: Սուրբ Սարգիսը հայ եկեղեցու պաշտելի սրբերից է, որի պատկերը չի հանդիպում վրացական և հայ քաղկեդոնականների եկեղեցիների որմնանկարներում, ուստի

այս որմնանկարը կապվում է *Հայ առաքելական եկեղեցու ավանդույթի հետ*:

*Քոբայրի վանքի Մեծ եկեղեցու և նրա հյուսիսային ավանդատան 1282 թ. որմնանկարները*<sup>147</sup> հարդարման ծրագրով և պատկերագրական առանձնահատկություններով շարունակում են 13-րդ դ. կոթողային գեղանկարչության ավանդույթները, սակայն ոճականորեն բավականին ինքնուրույն են և ձգտում են դեպի հարթային մոդելավորումը և ուրվագծային արտահայտչականությունը (նկ. 45): Խորանի գմբեթարդում Տիրամայրն է՝ իրեշտակապետների հետ, նրանից ցած Հաղորդության և Եկեղեցու Հայրերի շարքերն են, որոնք, ինչպես միշտ, իրարից բաժանված են զարդապատկերային գոտիներով: Բեմի պատերին մարգարեներն են: Հաղորդության ամենահինքնատիպ, անսովոր գիծը հորինվածքի կենտրոնում ներմուծված *Փրկչի* մինչ ուսերը ներկայացված *կերպարն է* ամբիոն-զոհասեղանի հետևում, *համատեղված երկու անգամ պատկերված հաղորդություն տվող Քրիստոսի կերպարանքի հետ*: Աջից Հիսուսը հաղորդություն է տալիս Պետրոսին հացով, ձախից՝ Պողոսին հաղորդություն է տալիս ոչ միայն գինով, այլև փոխանցում է նրան գալարակը: Դա 7-րդ դ. որմնանկարների մի անդրադարձ է, որը համատեղում է Հաղորդությունը Օրենքի հանձնման տեսարանի հետ: Այսպիսով, խորանի հարդարանքում Հին և Նոր օրենքների զուգահեռությունն ու ժառանգականությունն արտահայտող գաղափարները չեն մոռացվում հայ նկարիչների կողմից մինչև 14-րդ դ.: *Գավթի՝ հյուսիսային ավանդատան, խորանի գմբեթարդը պատկերագրողված է Դեիսիսի պատկերով, որում առկա են նաև Աստվածահայտնության տեսիլքների տարրերը՝ վեցաթև սերովքները* (նկ. 35): Սա ևս հիշողություն է 7-րդ դ. որմնանկարչական հարդարման համակարգի մասին: Դրանից ցած Հաղորդության գոտին է (նկ. 35): Երրորդ՝ ստորին հարկաբաժնում պատկերված են Եկեղեցու Հայրերը:

<sup>144</sup> Дурново Л.А., Очерки, с. 154.

<sup>145</sup> Нерсесян Л.В., Росписи халкидонитского монастыря Киранц...1995, с. 54.

<sup>146</sup> Կ. Մաթևոսյան, Որմնանկարչությունը Հայաստանի պետական պատկերասրահում, Երևան, 1991, էջ 88, նկ. 26:

<sup>147</sup> Драмбян И.Р., Фрески Кобайра, Ереван, 1979: Որմնանկարների ստեղծման թիվը պարզել է Պ. Մուրադյանը, վերծանելով Մեծ եկեղեցու հյուսիսային մուտքի շինարարական արձանագրությունը, ըստ որի եկեղեցու և որմնանկարների պատվիրատուն Զաքարյանների տոհմից Շահնշահի որդի արեղա Գեորգին է եղել: Տես. Մուրադյան Պ., Հայաստանի վրացերեն արձանագրություններ..., 1977, էջ 174-175:

Արևմտյան պատը և հյուսիսային պատի ստորին գոտին պատերազարդված են կտիտորական դիմանկարներով (նկ. 36), որոնցից երկուսը՝ Շահնշահը և նրա կին Ռուզուքանը՝ տաճարի մոդելը ձեռքին, ներկայացված են Սուրբ Գևորգի առջև: Ավանդատան հյուսիսային պատին պահպանվել են նաև Տիրամոր շարքի տեսարանների հետքերը: Քոբայրի որմնանկարների գլխավոր վարպետը՝ Փրկչի կենտրոնական պատկերի ստեղծողը, բացառիկ նկարիչ է եղել: Նրա ստեղծած Հիսուսի խոշոր աչքերի ամենատես և խորաթափանց հայացքը աննահանջ հետևում է դիտողին՝ եկեղեցու բոլոր անկյուններում և լի է հիպնոտիկ, կախարդիչ ուժով: Իր աստվածային բնույթով և ընդգծված արտահայտչականությամբ Հիսուսի պատկերը հայկական և, ավելի լայն, արևելաքրիստոնեական գեղանկարչության եզակի օրինակներից է:

Հայ-քաղկեդոնական որմնանկարչական ավանդույթի մի նմուշ էլ պահպանվել է Հայաստանի և Վրաստանի սահմանին (հայկական կողմում) գտնվող **խուճապի** վանքում, որի հարավային պատին երևում է Մկրտության տեսարանը:

### **Արցախի որմնանկարները**

Միջնադարյան որմնանկարների հատվածներ պահպանվել են նաև Արցախում<sup>148</sup>: Մարդակերտի շրջանի *Առաջածոր* (Արջածոր) գյուղի եզրին, 1249 թ. *կիսավիմափոր եկեղեցու* խորանում պահպանվել են երկու տաճարների անսովոր պատկերներ. Մեկը՝ ուղղանկյուն, մյուսը՝ կլոր<sup>149</sup>:

Հարդարման ծրագրով անսովոր գեղանկարչություն է պահպանվել նաև *Դադիվանքի* 1214 թ. Կաթողիկետում, կառուցված Հաթերքի մեծ իշխան Վախթանգի տիկին Արզուխաթունի կողմից<sup>150</sup>: Եկեղեցու ներքին հարդարանքից պահպանվել են երկու հորինվածք: Մի հատվածը՝ հարավային պատի վրա, ներկայացնում է Փոքր Ասիայի Լիկիա երկրամասի Մյուռայի եպիսկոպոս, Սուրբ Նիկողայոս *Սքանչելագործին եպիսկոպոսության արհիբուսները վերադարձնելու տեսարանը*: Երկրորդ հատվածը, հյուսիսային պատի վրա, պատկերում է Սուրբ Ստեփանոս *Նախավկայի նահապետության՝ մարտիրոսության տեսարանը*:

Առաջինը պատկերագրության առումով հազվագյուտ *մի տեսարան է, որը պատկերազարդում է Սուրբ Նիկողայոսին վերաբերող տեսիլքը, հայտնի որպես «Նիկիայի հրաշք»*: Նիկողայոսը՝ Նիկիայի առաջին Տիեզերական ժողովի մասնակիցը, արիսականներին խստորեն հանդիմանելու և պախարակելու համար զրկվում է իր եպիսկոպոսական աստիճանից ու բանտարկվում: Ժողովի մասնակիցներին հայտնվում է հրաշալի մի տեսիլք, որը ցույց է տալիս Նիկողայոսի դատապարտման անարդարությունը. բանտարկված սրբին հայտնվում են Քրիստոսն ու Տիրամայրը, ովքեր վերադարձնում են նրան եպիսկոպոսության ատրիբուտները. Քրիստոսը նվիրաբերում է Ավետարանը, Աստվածածինը՝ եմփոփոնը<sup>151</sup>: Այս տեսարանը հայտնի է 12 դարից՝ սրբապատկերներում, սակայն ոչ որպես առանձին տեսարան, այլ որպես Սուրբ Նիկողայոսի՝ վարքի տեսա-

<sup>148</sup> Ալիշան Ղևոնդ, Տեղեկագրութիւնք Հայաստանի – Արցախ, Բազմավէպ, Վենետիկ, Սուրբ Ղազար, 1988, էջ 261- 262; 1989, էջ 189-190: **Акопян Г.**, Искусство средневекового Арцаха. Ереван, 1991, с. 54.

<sup>149</sup> **Дурново Л. А.**, Очерки ..., Москва, 1979, с.153; **Арутюнян В.**, Каменная летопись армянского народа. Ереван, 1985, с. 96.

<sup>150</sup> **Дурново Л. А.**, Очерки ..., Москва, 1979, с. 154; **Thierry J.-M. – Hasratyan M.**, Dadivank en Arc'ax , Revue des Études Arméniennes. Tome XVI. Paris, 1982, pp. 259-287; **Մաթևոսյան Կ., Ավետիսյան Ա., Զարյան Ա., Լամուրե Բ.**, Դադիվանք.վերածնված հրաշալիք, Երևան, 2018: Դադին կամ Դադոն Թադեոս առաքյալի աշակերտն է եղել, համարվում է մեկը՝ 70 առաքյալներից:

<sup>151</sup> Lexikon der christlichen Ikonographie. B.8. Rom-Freiburg-Basel-Wien, 1976, S.57.

րաններով հորինվածքի վերնամաս:

Դադիվանքի տվյալ պատկերագրության առանձին ընդարձակ հորինվածքը եզակի է և կարևոր նշանակություն է ստանում միջնադարյան արվեստի պատմության համար: Նիկողայոսը պատկերված է Օրանտի դիրքով, Տիրամայրը՝ երեք քառորդ շրջված՝ ձախից, Քրիստոսը՝ նույնպես շրջված երեք քառորդ դիրքով՝ աջից (նկ. 47): Քրիստոսի աջ ձեռքում Սուրբ գիրքն է, մյուս ձեռքով նա բռնել է գալարակը: Տեսարանը լուծված է որպես Աստվածահայտնության տեսիլք, որում Քրիստոսն ու Մարիամը ասես իջնում են երկնքից դեպի երկիր:

*Սրբեփանոս Նախավկայի մարտիրոսության տեսարանը* պատկերում է Սրբի քարկոծումը մի խումբ հետապնդողների կողմից, որոնք ներկայացված են Նախավկայի ճակատային կերպարանքից ձախ: Վերևում երևում են օգնության շտապող Աստծո պատվիրակ հրեշտակները (նկ. 46): Նախավկայի քարկոծման տեսարանը, որպես տարածված դիպված իր ժամանակի արվեստում, հիշատակում է Վրթանես Քերթոզը<sup>152</sup>, սակայն հետագա՝ միջնադարի շրջանից, մեզ հայտնի չեն հայկական օրինակներ, և Դադիվանքի Սուրբ Ստեփանոսի քարկոծման հորինվածքը նույնպես կարևոր նշանակություն է ձեռք բերում՝ լրացնելով հայ որմնանկարչության պատմության այդ բացը:

Որմնանկարների ոճը բավական ինքնատիպ է: Տիպաժների արևելյան բնույթը որմնանկարների 2014-2015 թթ. նորոգումից հետո ավելի հստակ է երևում: *Որմնանկարի վրա եղած ներկագիր արձանագրության շնորհիվ հայտնի է նրա սրբեղծման սրույգ թվականը՝ «Հայոց ՉԽԶ» (1297 թ.)*<sup>153</sup>:

Արցախի որմնանկարները իրենց հազվադեպ հանդիպող սյուժեներով, հարդարման ծրագրի անսովորությամբ և ոճով մի առանձին խումբ են կազմում և պահանջում են դեռևս զուգահեռների որոնման աշխատանք:

Պատմական իրադարձությունների հետևանքով հայկական կոթողային որմնանկարչության հետագա զարգացումը շարունակվում է հայկական գաղթօջախներում, որոնցից կարելի է նշել Ղրիմը, Ռումինիան, Կիպրոսը, Իրանը: 17-19-րդ դդ. այն կրկին կիրառվում է Հայաստանի մի շարք եկեղեցիներում ու վանքերում:

***Նկարները՝ էջ 305-320, Photos on pages 305-320.***

<sup>152</sup> Տ՛ես հղում 17-ը:

<sup>153</sup> Մաթևոսյան Կ., Ավետիսյան Ա., Զարյան Ա., Լամուրե Ք., նշվ. աշխ., էջ 26:

## THE MURAL PAINTING OF MEDIEVAL ARMENIA

### Summary

This research observes the development of the Armenian mural art, which is based on monuments from the IV to XIV centuries and new materials about them. The relatively small number of frescoes in the Armenian churches is due to rituals, where the images do not participate. The reason for the bad preservation of the samples we have is partly linked to the applied technique for creating them (the base is a thin gypsum layer). As a result of the historical events, the monumental painting developed in a non-proportional way: it flourished in the VII, X and XIII centuries.

**The VII century** was the most rich in frescoes, traces of which were preserved in dozens of churches. In the conch of the altars apse, the *Christ in Glory from Ascension's scene* is accompanied by other scenes, such as at the churches of **Lmbat** and **Karmavor**, where we can see the illustrations of texts depicting *Theophania from the Old Testament* (Revelations of God to prophets Ezekiel and Isaiah Ez.1, 1-28, Isa. 6, 1-2 ) and *Revelation of God to John from Apocalypse* (Apocalypse 4, 6-8); at the churches of **Aruj**, **Artik**, **Mren** and **Kosh** by *Christ the lawmaker (Christ us legem Dat, Traditio Legis)*, in the cathedral of **Talin** that image is alternated with *Hetoimasia*. On the curved walls of the apse the rows of *the Apostles* (sometimes with Mother of God), *the forefathers* or the *bishops* of the church would conclude the imagery of the altar. The saints are often painted in *medallions*. The altar or the entrance on both sides had the images of sacred warriors of *Saint Sargis* and *Saint Gevork* in the *Iconography of Martyrs*, as horsemen, but without the evil forces under their feet.

The walls of the praying hall have been decorated with *scenes from the Gospel*, very little is preserved, but the testimony of Vrtanes Kertogh confirms this as fact. The supporting columns were decorated with *symbolic motives from early Christianity: floral and flower chains, bouquets in pitchers, palm trees and birds (Yerevan, church of Poghos-Petros, V-VII c.)*. *Some churches have almost been completely decorated with ornamental motives (the Yeghvard Zoravar church)*. The Armenian art of this era represented a unique branch of the Eastern Christian art, something between the East and the West, once using the Hellenistic traditions and, on other instances, the local Eastern.

The hierarchical fresco decoration system on Armenian churches has been formed in the **X century**, with the image of Christ in the conch of the apse, based on the sequence and parallels of the Old and New Laws, on the legacy of Heavenly and Earthly churches. Such a program was based on rituals of the Armenian Church and the circular rhythmic nature of Armenian churches interior.

The frescoes of churches of **Aghtamar and Tatev** have been thoroughly observed, they are created in two different styles - Eastern and Western (in Tatev, "*Frang nation's*" (Western-European, according to Archbishop Stepanos Syunetsi) *masters* have worked alongside the Armenians), but for the same decoration program. According to sources, *different frescoes from Syunik and*

**Vaspourakan** are presented, and these are completing our understanding of the decoration system. Particularly Akhtamar's frescoes with well-preserved wide-range scenes of Old and New Testament, that make one completion with sculptures, testify to the great upheaval of the art in the X century. It is shown that Iconography in the 10th century has been in *relationship of those Eastern and Western traditions, that preserved their connection with early Christian art*. All this is an evidence of the medieval "small Renaissance" phenomenon in this period.

In **X-XI centuries** Armenian painters have also worked *outside Armenia, in Georgia, Egypt, and Cappadocia*.

In **XIII century**, during the rule of the Zakarians, a new phenomenon emerged: *the art of the Chalcedonian Armenians*, characterized by the unprecedented rise of monumental painting (for the frescoes it was compulsory for the Chalcedonic temple) and its convergence with Chalcedonic - Byzantine and Georgian - frescoes. At the same time, along with Armenian, Georgian and Greek inscriptions appear in the painting as evidence of the *confessional* (not national) belongings of painters.

The art of the Chalcedonian Armenians unified the traditions of orthodox churches (especially the Byzantine, which was perceived as the ecumenical churches art) with local iconographical, imaginative, and stylistic features. The *Chalcedonian Armenian pictorial program is specific with images of new saints, personalities, and scenes, most often associated with Gregory the Illuminator*, symbolizing the early universal Church, as Chalcedonian Armenians considered themselves as successors of him.

The peculiarities of the illustrations and iconography of Chalcedonian Armenians - ***Akhtala Monastery, the TigranHonents Church of Ani, the Kobayr and Kirants Monastery*** - have been analyzed, in particular the elements of the Theophany in the conch, the St. Gregory the Illuminator cycle, the images of St. Nino and of donators, the connection with Byzantine, and the new - "about 1200's style"-s lines.

The frescoes belonging to the traditional Armenian Apostolic Church are singled out: ***Horomos monastery, St. Savior's Church in Ani*** and ***the Arakelots Monastery in Tavush***, which all are differing from the Chalcedonian Armenian's monuments, in their composition and interpretation of the images.

The study of the Armenian medieval murals ends with the frescoes of 1297 in ***Dadivank, Artsakh***, which are rare in their plots, unusual in decoration system and style and represent a separate group.

## **ՆՈՐ ՏՎՅԱԼՆԵՐ ՄՐԵՆԻ ՈՐՄՆԱՆԿԱՐՆԵՐԻ ԵՎ ԽՈՐԱՆԻ ԱՐՁԱՆԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ՎԵՐԱԲԵՐՅԱԼ**

Հայաստանի պատմական Շիրակ գավառի հարավում՝ այժմ Թուրքիայի Կարսի շրջանում գտնվող Մրենի եկեղեցում (638/9թ.) պահպանվում են որմնանկարների հետքեր: 2013 թ.ն ինձ բախտ վիճակվեց այցելել սահմանամերձ արգելված գոտում գտնվող եկեղեցի (նկ. 1), որտեղ հայտնաբերեցի Քրիստոսի պատկերի մինչ օրս անհայտ մանրամասներ խորանում (աբսիդ), առաքյալների գրեթե ամբողջական խումբ, նրանց ֆիգուրների նոր մանրամասներ և լրացուցիչ որմնանկարներ խորանի հյուսիսային պատին ու արևելյան որմնամուկին: Ուղևորության ընթացքում Սթիվեն Սիմը և ես խորանը պսակող կամարի վրա նկատեցինք և լուսանկարեցինք մի արձանագրություն: 2015 թ. ապրիլին ես վերձանեցի արձանագրությունը և, կարծում եմ, որ այն սուրբգրային հայերեն վաղագույն գրություններից է: Պետք է հուսալ, որ նորահայտ որմնանկարներն ու արձանագրությունը կնպաստեն այժմ շատ վատ վիճակում գտնվող եկեղեցու ամրացման և պահպանման աշխատանքներին:

### ***Խորանի որմնանկարները***

Քրիստոսի կիսանդրի պատկերը պահպանվել է խորանի գմբեթարդում (apse conch) բավարար վիճակում, ինչը թույլ է տալիս տեսնել կերպարի հիմնական ձևերը և ուրվագծերը: Քրիստոսն ունի օվալաձև դեմք և պարանոցի մասում քառակուսի բացվածքով շապիկի վրայից կրում է ծիրանի պատմուճան: Լուսապսակն ունի խաչաձև ձևավորում, որից միայն ձախ թևն է այժմ տեսանելի (նկ. 2): Քրիստոսի աջ և ձախ ուսերը հավասար բարձրության վրա չեն: Նրա ձախ ուսի ուրվագիծը կորացած է դեպի վար, իսկ աջ ուսը վեր է բարձրացած, ասես աջ ձեռքով օրհնելու համար<sup>1</sup>: Քրիստոսի ձախ ուսի հատվածում պահպանված ներկի մնացորդները հուշում են, որ ձեռքում պահել է բացված գալարակ (մագաղաթափաթեթ): Տեսանելի է նաև Քրիստոսի աջ ստորին սրունքը, ոտնաթաթը և ակնազարդ պատվանդանը (նկ. 3): Նրա հանդերձանքը ծածկում է երկար և նրբագեղ ոտքը, որը պատկերված է թեթևակի ռակուրսով՝ լայնից նեղացող: Ակներև են նաև Քրիստոսի սանդալի հետքերը, որ ոտքին ամրացված է թելակապիչներով: Այս հատվածում պահպանվել է թանձր տոնավորված ներկը: Այս հատվածները համեմատելի են նույն դարաշրջանի Արուճի որմնանկարի հետ (նկ. 4), որի մասին կխոսվի քիչ հետո:

Քրիստոսի պատկերից ներքև՝ երեք պատուհանների գոտում, առաքյալների խումբն է: Թվում է, որ նրանք ութն են. երեքը՝ ձախակողմյան պատուհանից ձախ, երկուսը՝ կենտրոնական պատուհանի երկու կողքերին և երեքը՝ աջակողմյան պատուհանից աջ (նկ. 5): Ֆիգուրների ուսերն ու գլուխները (կիսանդրի) մեղալիոնների մեջ են, և կից երկաթագիր տառերով գրված են նրանց անունները: Այս գրությունները փորագրված են պատի մակերեսին և հավանաբար արվել

<sup>1</sup> Ինչպես Արուճի եկեղեցում է: Տե՛ս Նիկոլայ Քոթանջյանի գծանկարը (**Patrick Donabédian, L'âge d'or de l'architecture arménienne, Paris 2008, 222, fig. 435, և Կ. Մաթևոսյան, Արուճ, Երևան, 1987, էջ 48, նկ. 3):**

են ի սկզբանե: Ըստ արձանագրությունների՝ ձախ խումբը՝ ձախից աջ, բաղկացած է ՓԻԼԻՊՈՍ, ՄԱԹԷՈՍ և ՅՈՎՀԱՆՆԷՍ առաքյալներից (նկ. 6, 7): Հաջորդ ճանաչելի միակ ֆիգուրը «Պ[Ե]Տ-ՐՈՍ» է, կենտրոնական պատուհանից աջ (նկ. 8): Նույն պատուհանի ձախ կողմի պատկերը եղծված է, բայց մենք կարող ենք ենթադրել, որ դա Պողոսն է (նկատենք, որ առաքյալների այս նույն գուգակցումը առկա է եկեղեցու արևմտյան շքամուտքի բարավորին): Եվ վերջապես, աջակողմյան եռյակում՝ ձախից, կարդում ենք՝ ՄԱՐԿՈՍ, ՂՈՒԿԱՍ, ԹԱԴԷՈՍ:

Մրենի եկեղեցու առաքյալների բոլոր պատկերները եղծված են, հատկապես միտումնավոր վնասվել են դեմքերը: Այդուհանդերձ, մանրազնին քննությունը թույլ է տալիս որոշ դիտարկումներ անել դրանց նախնական տեսքի մասին: Այսպես՝ գլուխները փոքր են և պարանոցները մկանոտ՝ նուրբ մոդելավորմամբ ընդգծված կլորությամբ: Նրանցից յուրաքանչյուրի կերպավորումը յուրահատուկ է. Փիլիպոսը, ներկայացված է ավանդաբար՝ իբրև երիտասարդ անմորուս պատանի, մինչդեռ Պետրոսը, որի պատկերը լավագույնս պահպանվածն է, մորուսավոր տարեց է, կարճ գորշ վարսերով և բարձր ճակատով: Առաքյալները կրում են կտորե հանդերձանք, որը մի ուսից ուղղահայաց ծալերով ցած է իջնում և պարանոցի մոտ քառակուսի բացվածք առաջացնում: Նրանցից մի քանիսը (Մատթեոս, Պետրոս, Ղուկաս) պատկերված են երեք քառորդ դիրքում: Մեդալիոններն ընդգծում են առաքյալների լուսապսակ կրող գլուխները և կիսանդրիները, բայց ընդհանուր առմամբ նրանք ներկայացված են ամբողջ հասակով, ինչպես ցույց են տալիս մի քանի աղոտ տեսանելի մանրամասներ: Փիլիպոսի կիսանդրուց որոշ չափ ցած մի ձեռք է՝ փակ գալարակով, տեսանելի է նաև Մարկոսի՝ երկար հագուստի ծալքից սահուն կերպով ցած իջնող աջ ձեռքը: Կենտրոնական պատուհանի կողքին կարելի է տեսնել Պետրոսի աջ ձեռքը՝ պարզած դեպի Քրիստոսը: Ֆիգուրների համաչափությունները մարդաչափ են, եթե ոչ թեթևակի ձգված, փոքր գլուխներով և մաշկի ու հագուստի նուրբ գունային մոդելավորմամբ:

Խորանի կամարի ներքին կողմում կան մի շարք՝ կիսանդրիներ մեդալիոնների մեջ: Չնայած միայն երեքն են պահպանվել աջ կողմում, սակայն թվում է, թե ի սկզբանե տասներկու պատկերներ են հարդարել այս գոտին: Ինչպես Ժ.-Մ. և Ն. Թիերիններն են արդեն նշել, մեդալիոնների երիզները հատվում են՝ կազմելով շրջանակների կամարածև շարք<sup>2</sup>: Երեք պատկերներից երկուսի անունները պահպանվել են. ի տարբերություն խորանի պատի առաքյալների անունների, այստեղ դրանք ամբողջությամբ մեդալիոնների մեջ են և ֆիգուրների գլուխների երկու կողմերում: Կիսանդրիների ամենավերին մասը, գուցե բարձրության պատճառով, Մրենի որմնանկարներից ամենալավ պահպանվածն է: Դեմքն աչքի է ընկնում մեծ նշածև աչքերով, երկար քթով, ընդգծված շուրթերով, երկար թավ բեղերով ու սրածայր մորուսով (նկ. 9):

Խորանամասի հյուսիսային պատին կղերականների պատկերներն են: Երկուսից արևմտյան կողմինը, որը հրատարակել են Թիերինները 1971 թ., Մրենի եկեղեցու լավ պահպանված ամբողջահասակ ֆիգուրն է<sup>3</sup>: Պատկերվելով ուղղանկյուն շրջանակի մեջ՝ այն տեղակայված է հյուսիսային կողմի քառանկյուն որմնասյան վրա: Նույն պատի վրա՝ կամարից հյուսիս, նկատելի է մեկ այլ հոգևորականի ֆիգուր: Չնայած պատկերը գրեթե ամբողջությամբ վնասված է, սակայն եմփորոն շնորհիվ փաստվում է նրա եկեղեցական գործիչ լինելը: (նկ. 10): Ֆիգուրի հանդերձանքի երկայնքով վար է իջնում նեղ, ուղղանկյուն կտոր, որը եզերված է հորիզոնական գծերով և ավարտվում է ծոպերով: Այս ֆիգուրը նույնպես ուղղանկյուն շրջանակի մեջ է պատկերված:

<sup>2</sup> J.-M and N. Thierry. La cathédrale de Mren et sa décoration, *Cahiers archéologiques* 21 (1971), p. 43–77.

<sup>3</sup> Նույն տեղում:

Հարավարևելյան որմնամույթի արևելյան երեսին մեկ այլ ֆիգուր է նշմարվում: Պատկերից միայն վերևի ձախ անկյունն է պահպանված: Ուղղանկյուն կարմիր շրջանակի ներսում ֆիգուրի մասամբ պահպանված գլուխն է և լուսապսակը: Տեսանելի են մեծ նշածն աչքը և հաստ, աչքի զարնող հոնքը. նեղ ճակատը ծածկված է սև հաստ մազերով, ինչը թույլ է տալիս ասել, որ պատկերվածը երիտասարդ է: Դեմքին կից հազիվ նշմարելի է «ՍՈՒՐԲ» գրությունը (նկ. 11): Ֆիգուրից ձախ նեղ երիզ է, հավանաբար շրջանակի մի տեսակ, որտեղ դեռ կարելի է նշմարել աստղ կամ ծաղկային զարդ պատկերող դեղնավուն ներկի թույլ հետքերը: Այս ձևը հիշեցնում է Սինայի 6-րդ դ. սրբապատկերների եզրերի հարդարանքը՝ ներառելով Քրիստոսի և Աստվածամոր, Մանկան և սրբերի մոմաներկով արված պատկերները:

Այս համառոտ նկարագրությունը ցույց է տալիս, որ Մրենի եկեղեցին զգալի չափով լրացնում է հայկական մոնումենտալ գեղանկարչության վերաբերյալ մեր ունեցած գիտելիքները: Ինչպես գիտենք, հայկական մոնումենտալ գեղանկարչության վաղ շրջանից սակավաթիվ ֆիգուրատիվ պատկերներ են հայտնի. դրանցից ամենանշանավորները և համեմատաբար լավ պահպանվածները Լմբատավանքի (Շիրակի մարզ), Թալինի Կաթողիկեի և Արուճի (երկուսն էլ Արագածոտնի մարզ) որմնանկարներն են:

Արուճի եկեղեցու որմնանկարներն ամենամոտ առնչությունն ունեն Մրենի որմնանկարների հետ: Այնտեղ Քրիստոսը պատկերված է առաքյալների շարքից վեր կանգնած, ինչպես Մրենում է: Չնայած որոշ տարակարծություններին Արուճի եկեղեցու շինարարության ճշգրիտ թվագրության շուրջ, պատմական աղբյուրները և կառուցման արձանագրությունը մատնանշում են 7-դ. յոթերորդ տասնամյակը<sup>4</sup>: Դժվար է համեմատել երկու որմնանկարների մասնակի պահպանված պատկերահամակարգերը, այդուհանդերձ, այն, ինչ մնացել է, ներկայացնում է պատկերագրական մի սխեմա՝ գեղանկարչական ոճի և ֆիգուրատիվ լուծումների ընդհանրություններով և հորինվածքային մի քանի մանրամասների համապատասխանությամբ: Հատկանշական են Քրիստոսի վեր պարզած աջը և բացված գալարակը ձախ ձեռքում, նրբագեղ և երկար ոտքերը, սանդալի նույն տեսակը, ինչպես նաև ակնազարդ պատվանդանի երկկողմանի նույն պատկերումը, որից մի զարդագոտի է դուրս գալիս: Երկու պատվանդանների մանրակրկիտ ուսումնասիրությունը վեր է հանում ոճական ապշեցնող զուգահեռ. շեղակի գծերի օգտագործման նույն տեխնիկան կիրառված է երկուսում էլ՝ ցույց տալով հեռացումը առարկայի առաջնային պլանից դեպի հետ: Արուճի եկեղեցու այս հատկությունը նախկինում թվում էր, թե միակն է հայկական վաղմիջնադարյան որմնակարչության մեջ:

Արուճի և Մրենի եկեղեցիների միջև սերտ առնչություններն առաջ են բերում մի շարք հարցադրումներ, այդ թվում երկու հուշարձանների համեմատական ժամանակագրությունը (մի նյութ, որ լավագույնս ենթակա է տեքստային և ճարտարապետական վերլուծության), որն առաջ է բերում նոր հարցեր ևս, ներառելով, բայց ոչ սահմանափակելով. ա) բացահայտումը կանգնած Քրիստոսի (այլ ոչ թե գահին բազմած) պատկերի տարածվածության, որն հանդիպում է Արուճում, Յրոմիում, Մրենում և գուցե Արթիկում (ըստ Դուռնովոյի), բ) պատկերների դերը Հերակլի դարաշրջանի այս հուշարձանում, գ) հայկական նկարչության ավանդույթների շարունակականությունը 7-րդ դարի դարի 40-60-ական թթ., ասել է թե բյուզանդականից արաբական տիրապետության անցման շրջանում: Մրենի որմնանկարները կարևոր ապացույց են այս հարցերի հա-

<sup>4</sup> Արուճում Հայոց իշխան Գրիգոր Մամիկոնյանի կառուցած եկեղեցին, ըստ պատմական մի շարք աղբյուրների, օժել է Հայոց Անաստաս Ա Ակոռեցի կաթողիկոսը, որն աթոռակալել է մինչև 667 թվականը, հետևաբար, ի սկզբանե որմնանկարներով հարդարված եկեղեցին կառուցվել է մինչև այդ թվականը (**խմբ.**):

մար, քանի որ դրանք պատկանում են մի հուշարձանի, որը հարուստ է արձանագրություններով և քանդակային լուծումներով, և որի համար մենք ունենք զգալի համատեքստային տեղեկություններ: Վստահաբար կարող ենք ասել, որ այս պատկերաշարը կամ խորանի հարդարման հորինվածքը, որը գնահատված չէր մինչ վերջերս, այժմ հանդիսանում է վաղմիջնադարյան հայկական որմնանկարչության ամբողջական պահպանված մի պատկերաշար:

### **խորանի արձանագրությունը**

Արձանագրությունը գտնվում է եկեղեցու արևելյան մասում՝ խորանի գմբեթարդը պսակող կամարի ներքին մակերեսի վրա (նկ. 12): Մոտ 24 սմ բարձրությամբ երկաթագիր տառերը (տեսանելի են 19-ը) գրված են գորշ կամ սև գույնով և տեղադրված են միմյանցից բավականին հեռու: Ենթադրաբար դրանք կամարի շրջանի կեսն են կազմում, ցավոք, պատի մակերեսի վնասվածքը թույլ չի տալիս որևէ բան նշմարել ձախ կողմում: Առաջին տեսանելի տառը թույլ կերպով նշմարվում է կամարի գագաթից ձախ, ապա տեքստը շարունակվում է երկու բաց թողած տեղից հետո, գրեթե ամբողջությամբ ընթեռնելի տառերով, մինչև աջ մասի ստորին հատվածը: Առաջին տառերը ներկայացնում են ուղղական հոլովի որևէ գոյականի վերջավորություն «...ԲՈՒԹԻՒՆ», վերջին ընթեռնելի տառերը հաջորդիվ՝ «ԴԵՐԿԱՅՆԱԻՈՒՐՍ» (նկ. 12): Դատելով այս գրությունից՝ ենթադրելի է, որ ամբողջական արձանագրությունը մեջբերում է Սաղմոսից.

«[ՏԱՆ ՔՈՒՄ ՎԱՅԵԼ Է ՍՐԴԲՈՒԹԻՒՆԼ [ՏԷՐ, ԸՆԴԴ ԵՐԿԱՅՆ ԱԻՈՒՐՍ»

(Սաղմ. 92, 5):

Ե՞րբ է այս գրությունն արվել: Պարտադիր չէ տեքստը թվագրել 7-րդ դարով. դա հաստատելու համար առավել մոտ ֆիզիկական զննություն պետք է կատարվի: Ինչպես գիտենք, Մրենն անցել է վերանորոգման փուլեր, որոնցից ամենանշանակալիները 10-րդ և 13-րդ դարերում են եղել<sup>5</sup>: Հնարավոր է, որ տեքստը ավելացվել է Մրենի տարածաշրջանում Բագրատունիների իշխանության օրոք, երբ բազմաթիվ արձանագրություններ են արվել եկեղեցու պատերին: Միևնույն ժամանակ հնագրության տեսանկյունից ոչ մի լուրջ պատճառ չկա գրությունը առանձնացնելու համար 7-րդ դ. հայերեն վիմագիր կամ ներկագիր արձանագրություններից: Հնագրությունը համեմատելի է 7-րդ դարի կեսերի հայերեն վիմագրերի հետ, ինչպես օրինակ Մրենի եկեղեցու արևմտյան ճակատի վիմագրությունը, Զվարթնոցի արևի ժամացույցի արձանագրությունը (641-661 թթ.) և Արուճի հիմնադրման արձանագրությունը (661 թ.) եկեղեցու արևելյան ճակատին:

Այդուհանդերձ, ամենամոտ զուգահեռը կարելի է տանել Արուճի արքայի արձանագրության հետ: Որմնանկարում պատկերված է կանգնած Քրիստոսը, ձախ ձեռքում բաց գալարակով, որի վրա գրված է Հովհաննեսի Ավետարանից ԺԴ:21 գրությունը հայերեն: Մրենի արձանագրությունը 7-րդ դ. թվագրելու մեկ այլ պատճառ է եկեղեցու արձանագրության սերտ առնչությունը որմնանկարների հետ, որոնց մեջ նույնպես այն առկա է: Որմնանկարներում գրությունների գոյությունը և նշյալ հնագրական դիտողությունները ամուր հիմք են տալիս ենթադրելու, որ արձանագրությունը վերաբերում է եկեղեցու շինարարության սկզբնական շրջանին:

Եթե այս թվագրությունը ճիշտ է, ապա Մրենի եկեղեցու կամարի արձանագրությունը հայալեզու վաղագույն սուրբգրային ուղղակի մեջբերումն է: Այդուհանդերձ, տեղական կարևոր մի նախադեպ է ՂԲ 5 Սաղմոսի հունարեն արձանագրությունը Երերույքի եռանավ բազիլիկում: Հա-

<sup>5</sup> Տե՛ս Ա. Ղազարյան, Կ. Մաթևոսյան, Մրենի եկեղեցու շինարարական առանձնահատկությունները, վարպետանշանները և որոշ վիմագրեր, *Պարմաբանասիրական հանդես* 3, (2015), էջ 125-144:

յաստանի Հանրապետության Անի-Պեմզայի շրջանում գտնվող Երեբոյքի եկեղեցին մասնագետները թվագրում են 5-րդ դարի վերջից մինչև 6-րդ դար: Եկեղեցու հարավային ճակատի արևելյան ծայրին, ճիշտ շինության անկյունում, Սաղմոսից մեջբերումն է հինգը տողերով՝ առնված երկու կողմից ծիծեռնակապոչ ուղղանկյուն շրջանակի մեջ:

Ի լրումն Երեբոյքի արձանագրության, ՂԲ 5 Սաղմոսի ամենաքիչը 13 հունարեն արձանագրություններ կան Միջերկրական ծովի և Մերձավոր արևելքի տարածաշրջանից: Դրանք կարելի է դասակարգել մոտավորապես երեք խմբի՝ 1. Ե և Զ դդ. արձանագրությունները քարե կամ խճանկարավոր հատակների վրա Կիլիկիայում, Սիրիայում, Լիբանանում, Հյուսիսային Աֆրիկայում և Սուրբ Երկրում: 2. Վաղ բյուզանդական խճանկար արձանագրությունը Նիկիայի Աստվածամոր Վերափոխման եկեղեցու կամարին, որը թվագրվում է 726-ից առաջ: 3. Բյուզանդական արձանագրություններ Թրակիայում, Հունաստանում և Սիցիլիայում՝ արված կամարի բարձունքին (ինչպես Նիկիայում է), պատերի կամ խճանկարների վրա:

Քանի որ Մրենի արձանագրությունն արված է արսիդի ներքին կողմում և ոչ թե եկեղեցու հատակին կամ արտաքին պատին, ամենամոտ զուգահեռը կարելի է տանել Նիկիայի Աստվածամոր Վերափոխման եկեղեցու հետ, շնորհիվ համեմատաբար վաղ թվագրության, տեքստի ընտրության (Սաղմոսի ավելի երկար տարբերակը և առանց «Մենք անչափ հաւատացինք քո վկայություններին» սկզբի) և տեղադրության: Հետևաբար, ի տարբերություն Երեբոյքի հունարեն արձանագրության, որը կապված է եղել գրության և եկեղեցական հարդարանքի սիրիական ավանդույթի հետ, Մրենի արձանագրությունն ավելի համոզիչ է դիտարկել վաղբյուզանդական եկեղեցական հարդարանքի համատեքստում: Աներկբայորեն, պատմական ապացույցները խոսում են այս տեսակետի օգտին, քանի որ Մրենը կառուցվել է արևելյան սահմանների մեծացման ընթացքում, Հերակլ կայսեր կողմից, 620-30-ականներին: Հերակլը հիշատակվում է Մրենի արևմտյան ճակատի ողջ երկարությամբ ձգվող շինարարական արձանագրության մեջ: Ըստ մասնագետների Հերակլը պատկերված է եկեղեցու հյուսիսային շքամուտք քանդակում՝ «Կենարար խաչի վերադարձը Երուսաղեմ» տեսարանում: Տեքստային և տեսողական վկայությունների այս համադրությունը համարվել է «բարձր ալիքի» վառ արտահայտությունը՝ Բյուզանդիայից դեպի Հայաստան: Տեքստի ընտրությունը կարող է կապված լինել սրբագործման և հաղորդության հայկական ծեսի հետ և առաջ բերել հետաքրքիր հարցադրումներ բյուզանդական ծիսական ավանդույթի հետ ունեցած հնարավոր առնչությունների շուրջ:

Այսպիսով, Մրենի արսիդն արժեքավոր նոր վկայություն է միջնադարյան հայ արվեստի և վիճակագրության պատմության համար: Այս հուշարձանն անկասկած մեծ արժեք ունի արևելաքրիստոնեական մշակույթի տեսանկյունից:

*Անգլերենից թարգմանությունը **Լուսինե Սարգսյանի***

*Նկարներ՝ էջ 321-328, Photos on pages 321-328.*

**Christina Maranci**  
*Professor of Armenian Art,*  
*Tufts University (USA)*

## **NEW EVIDENCE FOR THE WALL PAINTINGS AND ARCH INSCRIPTION AT MREN**

### **Summary**

The church of Mren, completed c. 678/9 and located in the historical Shirak province (modern Kars province of Turkey), preserves the fragmentary remains of wall painting and an inscription written in ink, which consider to be one of the earliest Armenian sacred writings.

The image of Christ standing on a pedestal and holding a parchment scroll was in the apse. This composition is very similar to the fresco, painted in the cathedral of Aruch in the 60s of the 7<sup>th</sup> century. In the church of Mren, full-length figures of apostles, bishops and images of other saints in medallions are partially preserved.

The church of Mren and its frescoes, which are of great importance both for Armenian and for the world culture, are now in an emergency situation, and their protection is very important.

## **ՎԱՍՊՈՒՐԱԿԱՆԻ ՈՐՄՆԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ԵՐԿՈՒ ՀՈՒՇԱՐՁԱՆ**

Վասպուրականի մշակութային հսկայական ժառանգության մեջ իր ուրույն տեղն ունի նաև որմնանկարչությունը: Եթե բացառություն համարենք Աղթամարի Ս. Խաչ եկեղեցին (918-921), ապա կարելի է ասել, որ Վասպուրականի ճարտարապետության բազմաթիվ հուշարձաններից ուրիշ որևէ մեկի գեղարվեստական հարդարանքը հանգամանալից քննության առարկա չի դարձել: Ստորև մենք կներկայացնենք Վասպուրականի եկեղեցիներից երկուսի որմնանկարները, առաջինը Ռշտունիքի Կապուտկողի Ս. Հակոբ XI դ. եկեղեցին է, որը, ցավոք, այժմ հիմնավեր է, իսկ երկրորդը՝ Վարագավանքի Ս. Գևորգ եկեղեցու ժամատունը (XVII դ.), որը գտնվում է կիսավեր վիճակում<sup>1</sup>:

### **ԿԱՊՈՒՏԿՈՂԻ Ս. ՀԱԿՈՐԻ ՎԱՆՔԻ ՈՐՄՆԱՆԿԱՐՆԵՐԸ**

Աղթամարի Ս. Խաչ եկեղեցուց հետո հնության առումով Վասպուրականի որմնանկարչության մյուս ուշագրավ նմուշները եղել են Ռշտունիք գավառի Ընձակ գյուղից հյուսիս-արևմուտք՝ Կապուտկող լեռան բարձրադիր լանջին կառուցված Ս. Հակոբի վանքում: Հայկական ճարտարապետությունն ուսումնասիրող հիմնադրամի (RAA) ճշտած տեղեկությունների համաձայն, վանքն այժմ ամբողջովին ավերված է<sup>2</sup>:

Ս. Հակոբ վանքի հիմնադրման մասին տարբեր ավանդություններ կան: Այս առումով որպես հավաստի և կարևոր սկզբնաղբյուր ընդունվում է 1445 թ. գրիչ և մանրանկարիչ Թումա Մինասենցի<sup>3</sup> ընդօրինակած Մաշտոցի հիշատակարանը (ձեռագիրը պահպանվել է Ս. Հակոբի վանքում), որ կոչվում է «Պատմութիւն Ս. Հակոբայ վանուց»: Ճիշտ է, այդ պատմության առաջին մասը, ինչպես նշում է Հ. Ոսկյանը, «գրուցախառն է և մեծ արժեք չընծայեց, սակայն մնացածը որոշ արժեք ունի և ստուգապատում է»<sup>4</sup>: Ըստ այդ պատմության, վանքի հիմնական կառուցումը

<sup>1</sup> Պատմական սկզբնաղբյուրների և գրականության մեջ առկա տեղեկություններն ի մի բերելով, և Ժ-Ժ-Մ. Թիերրիի տեղում կատարած ուսումնասիրության նյութերի հիման վրա մենք ժամանակին անդրադարձել ենք վերոնշյալ որմնանկարչական հուշարձաններին առանձին հոդվածներով (Ռշտունիքի Ս. Հակոբ վանքի որմնանկարները, «Լրաբեր», 1985, N 9, էջ 69-77, Վարագի Սբ. Գևորգ եկեղեցու ժամատան որմնանկարները, «Հուշարձան» տարեգիրք, Բ, Երևան, 1993, էջ 113-119): Նկատի ունենալով, որ ներկա հրատարակությունը ամբողջովին հայկական որմնանկարչությանը նվիրված առաջին մասնագիտական ժողովածուն է, խմբագրի խնդրանքով ներկայացնում ենք այդ մեկտեղված նյութի լրամշակված տարբերակը - Հ. Հ.:

<sup>2</sup> Վանքի ավերման մասին Սամվել Կարապետյանը գրում է. «1970 թ. ճանապարհաշինության պատրվակով, իսկ իրականում ոչնչացման ակնհայտ միտումով զինվորների կողմից պայթեցումներով ոչնչացվել են վանական հուշարձանախմբի բոլոր կառույցները» (Ս. Կարապետյան, Եղեռն, եղեռնից հետո, հ. Ա., Երևան, 2015, էջ 308):

<sup>3</sup> Թումա Մինասենցի մասին տե՛ս Հ. Հակոբյան, Վասպուրականի մանրանկարչությունը, հ. Ա, Երևան, 1976, էջ 103-108:

<sup>4</sup> Հ. Ոսկյան, Վասպուրական-Վանի վանքերը, հ. Ա, Վիեննա, 1940, էջ 165:

կատարվել է XI դարում. «... զի զվնի մեր եղողքն գիտասցին, յորոց ոմանց շինեցաւ և յորում ժամանակի սուրբ ուխտս այս և հանդիսաւոր կրօնաստանս, 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 յորոց նորա, ի ժամանակին յորում գնաց քոյրն...»<sup>5</sup>: Անկախ այն բանից՝ վանքի վերաշինողը Սենեքերիմն է, թե նրա որդիները, անկասկած է, որ նա մեկն էր Արծրունյաց թագավորական տոհմի ներկայացուցիչներից, որ «Շինէ զփառաւորն եկեղեցիքս զսուրբ Աստուածածինն եւ զսուրբ Յակոբն եւ զսուրբ Յովհաննէս եւ զսուրբ Մանկունքն եւ ժողովեալ բազում կրօնաւորս առնէ զսա վանս միաբնակեցուց բազմաց, մինչ զի ասի աւանդութեամբ՝ թէ քան զերեք հարիւրն աւելի արեղայ եղեալ է ի վանքս»<sup>6</sup>: Այնուհետև վանքը ձեռք է բերել գյուղեր, արոտավայրեր և զանազան այլ ունեցվածք, դրանից հետո «երկար ատեն փարթամ վիճակի մէջ կը մնայ...»: Սակայն վանքի աշխույժ կյանքին հաջորդում է անկման մի շրջան և միայն XV դ. սկզբներին Ստեփանոս Փիր վարդապետը, գործակից ունենալով Մկրտիչ, Կիրակոս, Հովհաննես, Սիմեոն և Գրիգոր կրօնավորներին, վերանորոգում է այն, այդ թվում և «...նորոգեն կղմնտրաշէն և կրամած զսուրբ Յակոբայ գումբէթս»<sup>7</sup>: Թումա Մինասենցը հիշատակում է նաև եկեղեցին նորոգող ճարտարապետների անունները. «ճարտարապետ եւ շինող էին կրօնաւորքն Գրիգորն եւ Յովհաննէս եւ Յովհաննէսն, որք մաքրական վարուք զվնի ամաց ինչ անցելոց փոխեցան յաշխարհէս...»<sup>8</sup>:

Վանքի այդ ծաղկուն շրջանից մեզ հայտնի են նաև մի շարք ուրիշ ձեռագրեր<sup>9</sup>: Ս. Հակոբ վանքը բաղկացած է եղել գլխավոր եկեղեցուց և երեք մատուռից: Համալիրը շրջափակող ոչ բարձր պարիսպների ներսում կան նաև մի քանի սենյակներ և գոմեր<sup>10</sup>: Երեք մատուռները կրում են Ս. Աստվածածին, Երեք մանկունք և Ս. Հովհաննես անունները:

Այս վանքին համառոտակի անդրադարձել են Ն. Սարգիսյանը<sup>11</sup>, Մ. Միրախորյանը<sup>12</sup>, Հ. Տաշյանը<sup>13</sup>, Հ. Լինչը<sup>14</sup>, Ե. Լալայանը<sup>15</sup>, Հ. Ոսկյանը<sup>16</sup>: Սակայն զարմանալիորեն նրանցից ոչ մեկը չի ակնարկել վանքում գոյություն ունեցող որմնանկարների մասին<sup>17</sup>:

<sup>5</sup> Նույն տեղում, էջ 166:

<sup>6</sup> Հ. Ոսկյան, նշվ. աշխ., էջ 167:

<sup>7</sup> 1427 թ. վանքի առաջնորդ է դառնում գործունյա ու հեռատես Սիմեոն քահանան («Բիւզանդիոն», 1903, թ. 2148):

<sup>8</sup> Հ. Ոսկյան, նշվ. աշխ., էջ 171-172:

<sup>9</sup> Այդ մատյաններից են 1419 թ. վանահայր Սիմեոնի պատվերով ընդօրինակված երկու ժողովածուները (Մատենադարան, ձեռ. 2142 և 3201): 1946 և 1948 թթ. ընդօրինակվում և վանքին են ընծայվում երկու ավետարան (Ե. Լալայան, Յուցակ հայերեն ձեռագրաց Վասպուրականի, Թիֆլիս, 1915, էջ 400):

<sup>10</sup> Ե. Լալայան, Վասպուրական. նշանավոր վանքերը, «Ազգագրական հանդես», № 21, Թիֆլիս, 1911, էջ 52) և Հ. Ոսկյան, «Վասպուրական-Վանի վանքերը», էջ 163:

<sup>11</sup> Ն. Սարգիսյան, Տեղագրութիւնք ի Փոքր և ի Մեծ հայս, Վենետիկ, 1864, էջ 251- 252:

<sup>12</sup> Մ. Միրախորյան, Նկարագրական ուղեորութիւն ի հայաբնակ գաւառս արեւելեան Տաճկաստանի, հ. Ա, Կ. Պոլիս, 1884, էջ 107:

<sup>13</sup> Հ. Տաշյան, Մայր ցուցակ հայերեն ձեռագրաց, հ. Ա, Վիեննա, 1891, էջ 573:

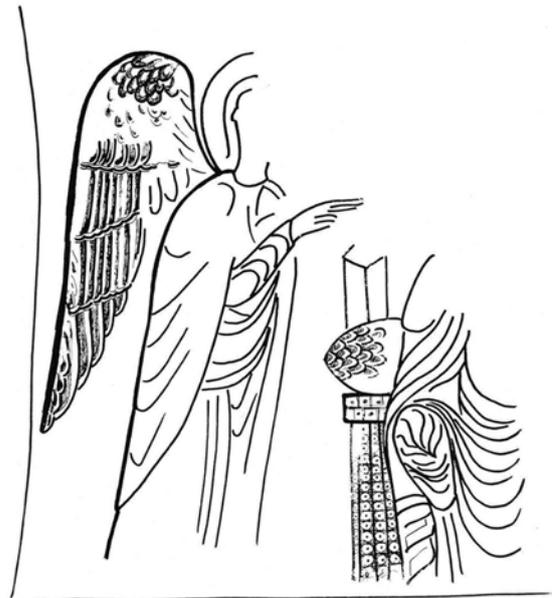
<sup>14</sup> H. F. B. Lynch. Armenia. Travels and studies, London. 1901, p. 137.

<sup>15</sup> Ե. Լալայան, Վասպուրական. նշանավոր վանքերը, էջ 49-53):

<sup>16</sup> Հ. Ոսկյան, նշվ. աշխ., էջ 162-178:

<sup>17</sup> Հավանաբար եկեղեցին տեղագրող հեղինակներին չեն հետաքրքրել դրանք. պետք է ենթադրել, որ նախորդ դարի վերջերին որմնանկարներն անհամեմատ լավ վիճակում են եղել: Ուստի և այդ շրջանում արված նկարագրությունն այսօր չափազանց մեծ արժեք կունենար որմնանկարները հետազոտողի համար:

Հայ արվեստի պատմության համար հայտնություն եղավ ֆրանսիացի մասնագետ Ժ-Մ. Թիերիի «Վասպուրականի հայկական հուշարձանները» ակնարկաշարը, որի մի հատվածը նվիրված է Կասպուտկող լեռան լանջին գտնվող Ս. Հակոբ վանքի որմնանկարներին<sup>18</sup>: 1968 թ. Թիերին վանքը տեսել է հետևյալ վիճակում. պահպանվել են մայր եկեղեցու միայն հիմնապատերը՝ որմնանկարների որոշ մնացորդներով, իսկ թմբուկը, գմբեթը, ինչպես նաև վերոհիշյալ երեք մատուռները՝ քանդված: Եկեղեցու բոլոր պատերը նախապես նկարազարդված են եղել, բայց, ինչպես գրում է Ժ-Մ. Թիերին, որմնանկարների մի մասը տուժել է անձրևներից ու քամուց: Հետևաբար, դժվար է հենվել նկարների ներկա վիճակի վրա և պատկերացնել եկեղեցու ներքին զարդահարդարման ընդհանուր ծրագիրը, առավել ևս՝ պարզել նկարազարդման հիմնական սկզբնաղբյուր-նախատիպերը: Այստեղ ևս, ինչպես Աղթամարում, ավետարանական թեմաների համակարգը սկսվում է հարավային աբսիդի վերին գոտուց: Առաջինը «Ավետման» տեսարանն է (նկ. 1), որից հատվածներ են պահպանվել: Գաբրիել հրեշտակը ձախից մոտենում է զարդարուն գահաթոռին նստած Մարիամին: Կերպարներն ընդհանուր դիրքով հիշեցնում են Աղթամարի համանման որմնանկարը: Ընդ որում, երկու դեպքում էլ «Ավետումը» պատկերված է հարավային պատին, միայն թե Աղթամարում Մարիամը «օրանտի» դիրքով է, ձեռքերը վեր պարզած: Ս. Հակոբի եկեղեցում, որքան երևում է պահպանված հատվածներից, կոյսը թել է մանում. մի տարբերակ, որը մշակվեց ու լայն տարածում գտավ հատկապես XI դ.<sup>19</sup>:



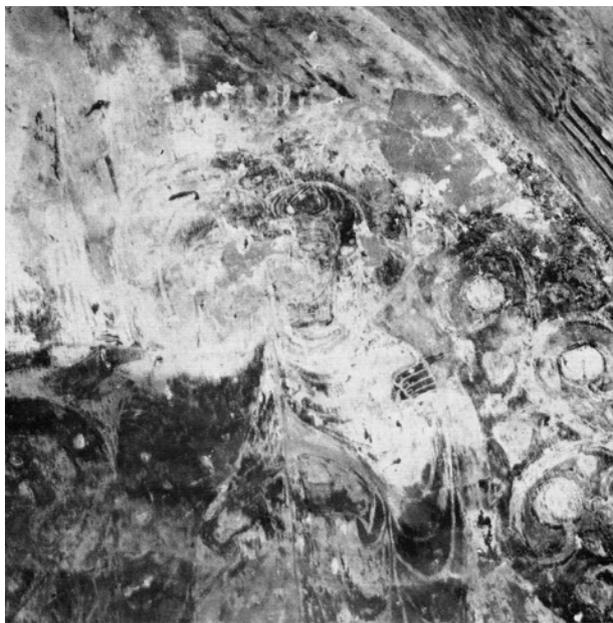
Նկ. 1 Ավետում, լուսանկար և վերակազմություն Ժ-Մ. Թիերիի (1968):

«Ավետման» տեսարանից աջ «Մարիամի ու Եղիսաբեթի հանդիպումը» տեսարանն է (նկ. 2), Մարիամը ձեռքը զցել է Եղիսաբեթի ուսին, իսկ աջով օրհնում է: Նրանց դեմքերը, ինչպես

<sup>18</sup> J. M. Thierry, Couvent de Saint-Jacques de Kaputkoz (Revue des Etudes Armeniennes, t. v., Paris, 1968, p. 65-79): Սույն հոդվածից են վերցված ներկա հրատարակության բոլոր լուսանկարներն ու գծանկարները – խմբ.:

<sup>19</sup> Այդ տարբերակի առավել բնորոշ օրինակներից մեկը Տրապիզոնի Պելեկիդիսի հավաքածուի XI դ. հունական ավետարանում է (В. Н. Лазарев, История византийской живописи, Т. I, М., 1946, с. III, Т. II, с. 143): Հայկական միջավայրի հուշարձաններից կարելի է հիշել «Թարգմանչաց» 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):

Աղթամարի որմնանկարներում է, դիտողի կողմն են դարձած: Սա ևս պատկերագրության մեջ ծանոթ հորինվածք է, որը վաղքրիստոնեական ժամանակներից սկսած նկատելի փոփոխության չի ենթարկվել: Սրանից աջ մի փոքրիկ ֆիգուր է պատկերված՝ դեմքը և ձեռքերը վեր պարզած: Ժ-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 «Ծնունդը» լիներ: Այդ դեպքում պահպանված փոքրիկ ֆիգուրը կարող է լինել Բեթղեհեմյան աստղը ցույց տվող ու Հիսուսի ծնունդը փառաբանող կերպարը: Ծննդյան շարքի այդպիսի կարգը համապատասխանում է X-XIII դդ. եկեղեցիների պատկերազարդման սկզբունքներին: Սակայն հաջորդ պատկերների ընտրության մեջ Ս. Հակոբի եկեղեցու որմնանկարիչները ծրագրում են այնպիսի թեմաներ, որոնք հարմար են համարվել տվյալ կառույցի համար, հաշվի, առնելով վերջինիս տարածության խիստ սահմանափակ բնույթը:



Նկ. 2 Մարիամի ու Եղիսաբեթի հանդիպումը, լուսանկար և վերակազմություն Ժ-Մ. Թիերիի (1968):

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

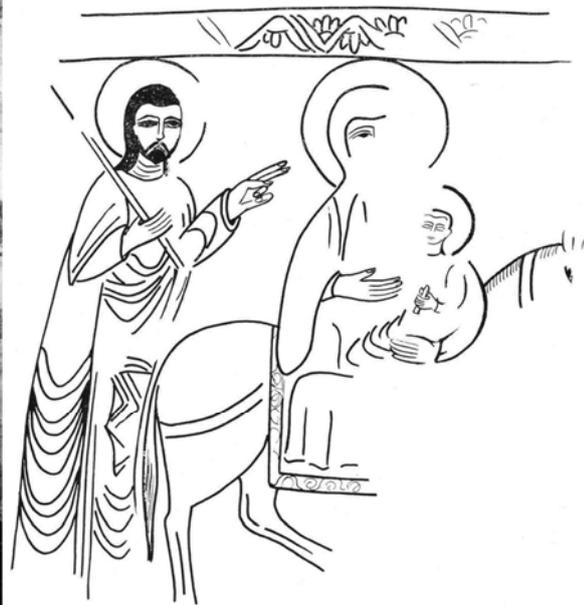
Եկեղեցու հարավային թևում, «Ավետման» պատկերի ներքևում, տեղադրված է «Փախուստ դեպի Եգիպտոս» նկարը (նկ. 3): Աստվածամայրը դիմահայաց դիրքով նստել է ավանակի վրա՝ Հիսուս մանկանը գրկած: Հետևից քայլում է Հովսեփը, որը մի ձեռքում պահելով ուսին դրած գավազանը, իսկ մյուս ձեռքով ցույց է տալիս Աստվածամորն ու որդուն: Աղթամարում Հովսեփին առջևից է քայլում, իսկ հետևից քայլողը գավազանը ձեռքին մի պատանի է<sup>20</sup>: Նկարի աջ մասում թափված ներկի պատճառով դժվար է ենթադրել, թե ինչ է պատկերված այնտեղ: Համենայն դեպս, ավանակի վրա նստած Աստվածամոր և Մանկան պատկերագրական կերպարը երկուս-

<sup>20</sup> Ս. Տեր-Ներսեսյանը ենթադրում է, որ այդ պատանին նկարված է հետագայում (Ս. Տեր-Ներսեսյան, Հայ արվեստը միջնադարում, Երևան, 1975, էջ 105):

տեք պահպանվում է ժամանակին ընդունված տարբերակների սահմաններում<sup>21</sup>:

Եկեղեցու հարավային թևի պատուհանի ձախ կողմում երկու շարքով պատկերված են առանց լուսապսակների ֆիգուրներ: Դրանք, բացի մեկից, որն ըստ Ժ-Մ. Թիերիի կին է, մորուքավոր են (նկ. 4): Ընդ որում, տեսարանի հիմնական մասը գտնվել է արևելյան պատի վրա, որտեղ այժմ, դարձյալ ներկերը թափված լինելու պատճառով, ոչինչ հնարավոր չէ նշմարել: Թիերին գտնում է, որ առանց լուսապսակների պահպանված կերպարները ժողովրդի ներկայացուցիչներն են: Գուցե, բայց Աղթամարի որմնանկարների մեջ տերունական տեսարաններում ևս երբեմն Հիսուսի աշակերտները ներկայացված են առանց լուսապսակների («Մուտք Երուսաղեմ», «Ղազարոսի հարությունը», «Ոտնվա» և այլն): Ի դեպ, Վասպուրականում, ելնելով տեղական ծիսական արարողությունների բնույթից, մեծ նախապատվություն է տրվել «Ոտնվա» թեմային: Վերջինս, փոխարինելով «Խորհրդավոր ընթրիքին», միաժամանակ զուգորդվել է (կամ ուղղակի միակցվել) Բեթղեհեմում Քրիստոսի օծման տեսարանի հետ՝ ստեղծելով բազմակերպար մի հորինվածք:

Ս. Տեր-Ներսեսյանը դա համարում է հայկական ծիսապատկերագրական համակարգի բնորոշ կողմերից մեկը<sup>22</sup>: Բացառված չէ, որ այստեղ ևս առանցքային այդ թեման պատկերված լինի:



Նկ. 3 Փախուստ Եգիպտոս, լուսանկար և վերակազմություն Ժ-Մ. Թիերիի (1968):

Եկեղեցու արևմտյան թևի հարավային պատի վրա, վերին շարքում, պահպանված նկարների մնացորդները (ձախում բաց երախով օձ է, որին մի հեծյալ նիզակահարում է, երևում են հեծյալի ձիու հետին ոտքերը, իսկ աջ մասում երևում է սրբի դիմապատկեր՝ նիզակը ձեռքին) թույլ են տվել ճիշտ կռահել, որ այդտեղ պատկերված են սուրբ զորավարները՝ Թադեոսը, Սարգիսը և Գևորգը, որոնք մեծ համարում են ունեցել հայկական վարքագրության մեջ (նկ. 5): Նկարչության մեջ սակավադեպ են հանդիպում երեք զորավարները միասին պատկերված: Այդ տեսակետից

<sup>21</sup> Վաղ ժամանակներից սկսած այդ թեման մեկնաբանվել է հիմնականում մի քանի բնորոշ տարբերակներով. Հովսեփը առջևում ավանակի սանձը ձեռքին, կամ ետևից քայլելիս, գավազանը ուսին, Մարիամը՝ դիմահայաց կամ թեք նստած: Լինում է նաև դրանց ուղեկցող պատանին (տե՛ս **Gertrud Schiller**, *Iconography of Christian Art*, vol. I, London 1971, p. 119-122, pl. 312-330):

<sup>22</sup> Ս. Տեր-Ներսեսյան, նշվ. աշխ., էջ 110, Հ. Հակոբյան, Ավետարանական պատկերագրության առանձնահատկությունները Վասպուրականում («Էջմիածին», № 7, 1971, էջ 52-58):



**Նկ. 4 Առանց լուսապսակի կերպարներ (լսնկ. Ժ-Մ. Թիերիի, 1968):**

լիս որպես հովանավորներ:

Սուրբ զորավարների ներքևի շարքում պատկերված է յոթ-ութ մարդ՝ առանց լուսապսակների: Ժ-Մ. Թիերին դրանց մոտ եղած անվանատառերի մնացորդները անընթեռնելի է համարում: Առաջին կերպարի մոտ «Մո» տառերն են պահպանվել, երկրորդը շքեղ չալմայով է, որի մոտ կա «Դավիթ արքա» գրությունը: Հաջորդ կերպարները ևս չալմաներով են (նկ. 6): Այդ խմբի մեջ Ժ-Մ. Թիերին առանձնացնում է նաև մի կնոջ պատկեր: Նա իրավացիորեն գտնում է, որ դրանք եկեղեցու կտիտորներն են՝ Արծրունի թագաժառանգ իշխանները: Նույնիսկ նրանց գրաված տեղը՝ սուրբ զորավարների (նրանց հովանավորողների) պատկերների ստորին մասում, դա է վկայում<sup>26</sup>: Չալմա կրող կերպարներից մեկի ձեռքին խաչ է: Վերը նշված «Դավիթ արքան» նույնացվում է Արծրունի Սենեքերիմ-Հովհաննեսի որդու հետ, որը Սեբաստիայում հաջորդեց հորը: Խաչը ձեռքին մյուս մարդը, ըստ Թիերիի ենթադրության, Արծրունյաց որևէ նահատակ է, ինչպես Աղթամարում պատկերված Համազասպ իշխանը: Հայկական եկեղեցիներում ընդհանրապես հաճախ են հանդիպում կտիտորների պատկերներ, բայց Ս. Հակոբի եկեղեցու այսպիսի մեծ խումբը թերևս բացառություն է:

Եկեղեցու որմերի մյուս հատվածները ևս ծածկված են եղել նկարներով, սակայն պահպանված աղքատիկ հատվածները որոշակի թեմա տեսնելու հնարավորություն չեն տալիս<sup>27</sup>:

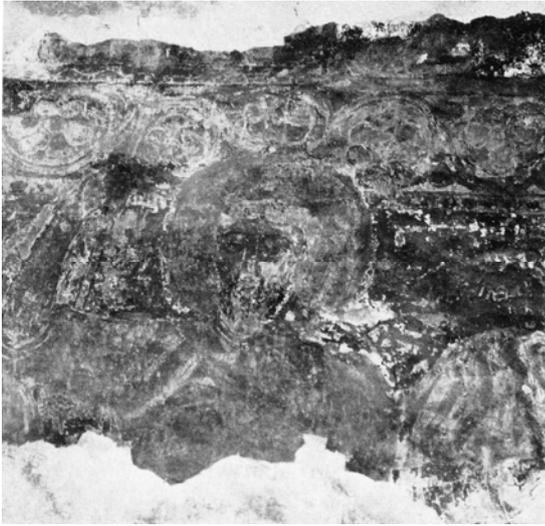
<sup>23</sup> Ս. Տեր-Ներսեսյան, նշվ. աշխ., էջ 86, նկ. 49-50:

<sup>24</sup> Ս. Գևորգ զորավարի պատկերումը հայտնի է դեռևս VII դ. (Լմբատավանք, Թալին, – Լմբատավանքում կա նաև Ս. Սարգիս զորավարի պատկերը):

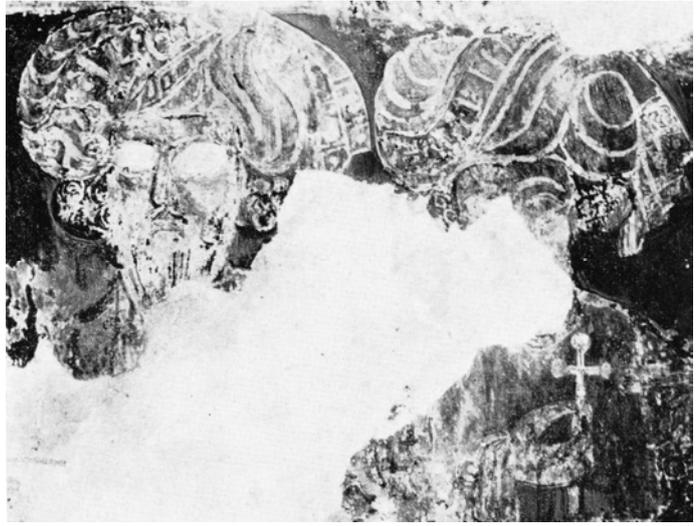
<sup>25</sup> **В. Н. Лазарев**, Новый памятник станковой живописи XII века и образ Георгия-воина в византийском и русском искусстве («Русская средневековая живопись», М., 1970, с. 77).

<sup>26</sup> Քոբայրի որմանկարների մեջ Շահնշահի ենթադրելի դիմանկարի կապակցությամբ արվեստաբան Ի., Դրամբյանը գրում է. «Որպես հովանավոր հանդես եկող սուրբ զորավարի ընտրությունը միջնադարյան արվեստում կամայական չէր: Թերևս ոչ ամեն մի ֆեոդալ կարող էր պատկերվել Ս. Գևորգի առջև» (**И. Драмбян**, Фрески Кобайра, Ереван, 1978, с. 13): Հայկական մանրանկարչության նմուշներից առանձնանում է հատկապես Մատենադարանի № 6305 ձեռագիրը (Սյունիք), որտեղ հանդիպում ենք չորս զորավարների պատկերներին:

<sup>27</sup> Քանի որ Քրիստոսի ծննդյան շարքը սկսվում է հիմնական պատի աբսիդից, ապա, կարելի է ենթադրել, որ, թմբուկում որմանկարներ լինելու դեպքում, դրանք պետք է նվիրված լինեին արարչագործության հին-կտակարանային թեմաներին, ինչպես որ Աղթամարում է:



**Նկ. 5 Սուրբ զինվոր  
(լսնկ. Ժ-Մ. Թիերրի, 1968):**



**Նկ. 6 Պատվիրատուներ Արծրունյաց տոհմից  
(լսնկ. Ժ-Մ. Թիերրի, 1968):**

Աղթամարի որմնանկարների առիթով Ս. Տեր-Ներսեսյանը գրել է, որ եկեղեցու ներսի տա-րածության սահմանափակ բնույթը ստիպել է նկարիչներին տեսարանները տեղագրելու համար հորինվածքները սեղմել, կուտակել: Այդտեղ մի տեսարանը հաջորդում է մյուսին առանց խզման, նույնիսկ առանց որևէ անջատման գծի<sup>28</sup>: Նման վիճակ, թերևս ավելի խտացված, տեսնում ենք Ս. Հակոբի եկեղեցում: Դրանից ելնելով, որմնանկարիչները պատկերները համարձակորեն ներկայացրել են ուրույն դասավորությամբ (պահպանելով գաղափարական որոշակի միտում), որը կարծես թե ճիշտ չի ընկալվել Ժ-Մ. Թիերրիի կողմից: Վերջինիս համոզմամբ «տեսարանների դասավորությունը և նրանց պատկերագրությունը բավականին անսպասելի են և անկանոն»<sup>29</sup>: Ավելին, հավանաբար խորապես ծանոթ չլինելով հայ միջնադարյան արվեստի պատկերագրական ու ոճական ուրույն առանձնահատկություններին, որոշ տեսարանների մեկնաբանության ընթացքում նա դիմել է «մեխանիկական համեմատությունների» խոցելի մեթոդին: Այսպես, Մարիամի և Եղիսաբեթի հանդիպման տեսարանի զուգորդման ու հիմնավորման համար նա «գնում է» մինչև Փարիզի ազգային թանգարանի կոպտա-արաբական № 13 Ավետարանը (XII-XIII դդ.): Անշուշտ, եթե Ժ-Մ. Թիերրին հիշեր գոնե Մողնու Ավետարանը (XI դ.), էլ չենք խոսում էջմիածնի Ավետարանի VII դ. կազմի համանուն պատկերի մասին, ապա թերևս չէր դիմի նման համեմատության: Նույնը վերաբերում է մի քանի այլ պատկերների քննությանը: Ֆրանսիացի արվեստաբանը վերջիվերջո հանգել է այն եզրակացության, որ իբր Ս. Հակոբի վանքի նկարիչն օգտվել է բյուզանդական թեմաներից ու պատկերագրական ձևերից, մասամբ դրանք մեկնաբանել արաբական ոճով, թեև ոչ միշտ, բայց օգտվել է Աղթամարի որմնանկարների տեխնիկայից<sup>30</sup>:

Ելնելով Ժ-Մ. Թիերրիի տողերում հանդիպող որոշ արտահայտություններից և Ս. Հակոբի եկեղեցու որմնանկարների լուսանկարներից, եզրակացնում 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 ար-

<sup>28</sup> Քրայրում, Ախթալայում և հայկական մի շարք այլ եկեղեցիներում պատկերները շրջանակներով անջատվում են միմյանցից:

<sup>29</sup> J-M. Thierry, նշվ. աշխ., էջ 74:

<sup>30</sup> J-M. Thierry, նշվ. աշխ., էջ 75-76.

տահայտություններով: Ս. Հակոբի որմնանկարները ոճի ու պատկերագրության առումով առաջին հերթին կապվում են Աղթամարի հետ. նկատելի է ազգային-տեղական արվեստի շարունակվող ավանդույթը: Կերպարները մեկնաբանված են հարթապատկերային-գծային եղանակով: Սեղմ ու արտահայտիչ հորինվածքները կիպ դասավորված են միմյանց մոտ՝ առանց անջատող շրջանագծերի: Կապույտ ֆոնի առկայությամբ<sup>31</sup> որմնապատկերների ձևամոտիվների հագեցվածությունը ինչ-որ տեղ հիշեցնում է արևելյան ժողովուրդների արվեստի ճոխ հարդարանքը: Աղթամարում ևս բազմաֆիգուր խմբերի պատկերման ժամանակ գծագրվում են միայն գլուխների ուղղահայաց դասավորությունները. դեմքերը՝ ոչ լայն ճակատներով ու խոշոր ծնոտներով: Ի դեպ, համոզիչ է ժ-Մ. Թիերիի այն կարծիքը, որ Ս. Հակոբի վանքի որմնանկարները նկատելիորեն տարբերվում են Վասպուրականում և հարևան շրջաններում ստեղծված մանրանկարներից, որ Վասպուրականի մանրանկարներում հազվադեպ են հանդիպում գլխին չալմա դրած տղամարդիկ և այլն: Քանի որ Ս. Հակոբի վանքի որմնանկարչությունը տարբեր վարպետի կամ վարպետների աշխատանք է և ավելի վաղ ժամանակի (XI դ.) գեղագիտական ու գաղափարական նախասիրությունների արտահայտություն, ուրեմն այն պետք է որոշ տարբերություններ ունենար հատկապես XIV-XV դդ. մանրանկարչության համեմատությամբ: Բայց այդ առանձնահատկությունները դուրս չեն գալիս գեղանկարչության տեղական-ազգային սովորույթների շրջանակներից: Չենք խոսում այն մասին, որ Վասպուրականի XIV-XV դդ. մանրանկարներում ոչ միայն աշխարհիկ անձնավորությունները, այլև նույնիսկ հոգևորականները երբեմն պատկերվում են չալմաներով<sup>32</sup>:

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, «Աչքերն անհունին հառած Քրիստոսն ու մյուս բոլոր գործող անձերը, թվում է, ոչ մի գործողության չեն մասնակցում, նրանք կլանված են իրենց մտորումներով և ապրում են այս աշխարհից հեռու հեռավոր ինչ-որ աշխարհում»<sup>33</sup>, ապա Ս. Հակոբի վանքի որմնանկարներում կերպարներն այդպիսի այնաշխարհային չեն: Այստեղ առկա է հասկանալի ու հոգեմոտ մի արտահայտչաեղանակ, որը հիշեցնում է հայկական վաղ շրջանի (VII-X դդ.) գեղանկարչությունը:

Տպավորիչ են հատկապես կոիտորների պատկերները՝ գլխներին շքեղ չալմաներ (փակեղ), իշխանական զարդարուն թիկնոցներ, որոնք մասամբ հիշեցնում են Աղթամարի եկեղեցու ճակատային պատի վրա պատկերված Գագիկ թագավորի հագուստները: Իրոք, դրանց պատկերներում ինչ-որ թարմ ու հետաքրքիր բան կա՝ իշխանական, աշխարհիկ միջավայրի դրսևորում, երկրային զգացողության մի ուժ, որն ասես փոխանցվել է այդ որմնանկարները վրձնող վարպետների հոգեկան աշխարհից:

Անդրադառնալով գույներին, ժ-Մ. Թիերին նկատում է ներկերի ցածրորակ լինելը՝ դրանք լավ չեն կպել սվաղին. կապույտը սևացած է, դեղինը՝ կեղտոտված: Համեմատաբար լավ է

<sup>31</sup> Հայկական որմնանկարների մեծ մասում հանդիպում ենք ազգային սովորույթի վերածված կապույտ ֆոնի գործածությանը:

<sup>32</sup> Ընդհանրապես չալմայի կամ փակեղի 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 **Կ. Հակոբյան**, *Ани, М.-П.*, 1934, с. 366. Վասպուրականում չալմայի գործածության մասին տե՛ս **Վ. Հակոբյան**, Վասպուրականի մանրանկարչությունը, էջ 92):

<sup>33</sup> **Ս. Տեր-Ներսեսյան**, նշվ. աշխ., էջ 115:

կարմիրը, որն ուժեղ հնչեղություն ունի: Ներկերին տրված ցածրորակ գնահատականը և ընդհանրապես աղքատ համարվող ներկապնակը մասամբ հետևանք է այն բանի, որ եկեղեցին երկար ժամանակ կիսավեր վիճակում է գտնվել, բաց երկնքի տակ, որտեղ անձրևների հոսքն ու սառը քամիները որակապես շատ բան կարող էին աղճատել:

Ամփոփելով կարող ենք ասել, որ Կապուտկող լեռան լանջին կառուցված Ս. Հակոբ վանքի եկեղեցու որմնանկարներն ունեն տեղական-ազգային բնույթ և ամենամերձավոր աղերս Աղթամարի Ս. Խաչ եկեղեցու որմնանկարների հետ: Ցավալիորեն, սակայն, պետք է արձանագրել, որ հայ որմնանկարչության այս եզակի հուշարձանն այլևս գոյություն չունի և անդառնալի կերպով ոչնչացել է թուրքական իշխանությունների կողմից դիտավորյալ կերպով քանդված կառուցի հետ միասին:

### **ՎԱՐԱԳԱՎԱՆՔԻ Ս. ԳԵՎՈՐԳ ԵԿԵՂԵՑՈՒ ԺԱՄԱՏԱՆ ՈՐՄՆԱՆԿԱՐՆԵՐԸ**

Ներքին Վարագի վանական համալիրը ունի միմյանց կից յոթ կառույց (նկ. 7): Դրանցից Ս. Աստվածածինը համարվել է ամենից հինն ու գեղեցիկը, հատակագիծը նման է Աղթամարի Ս. Խաչ եկեղեցուն, շինված է անտաշ, մեծ քարերից, իսկ կաթողիկեն՝ թրծած աղյուսից: Ս. Գևորգի գավիթ կամ ժամատունը կառուցված է սրբատաշ քարից: Նրա հյուսիսարևելյան կողմում կա երեք տապանաքար, որոնց տակ հանգչում են Արծրունի Սենեքերիմ թագավորի, նրա կնոջ՝ Խաշուշ թագուհու և Պետրոս Գետադարձ կաթողիկոսի աճյունները: Ս. Նշան փոքր եկեղեցի, որտեղ գաղտնի պահարանի մեջ երկար ժամանակ թաքցվել են Վարագի Ավագ Ս. Նշանը: Ս. Խաչ եկեղեցի նույնպես կառուցված է սրբատաշ քարով, թաղակապ, հետագայում ծառայել է որպես մատենադարան, ուր ժողովված են եղել շուրջ 280 գրչագիր մատյան և բազմաթիվ հնատիպ գրքեր: Ս. Սիոն եկեղեցի XIX դ. վերականգնելուց հետո օգտագործվել է որպես ցորենի շտեմարան: Ս. Հովհաննես կամ Քառասուն արեղայից եկեղեցին կառուցված է սրբատաշ քարով: Եվ վերջապես Ս. Սոփիա եկեղեցին, որ ավանդաբար կոչվել է նաև Բերդավոր եկեղեցի (կառուցված է կոպտատաշ, մեծ քարերով):

Սկզբից ևեթ ասենք, որ 1647 թ. ավերիչ երկրաշարժի հետևանքները հնարավորություն չեն տալիս խոսելու վանքի կառուցման ժամանակի (IX-XI դդ.) որմնանկարների մասին, թեև ենթադրելի է, որ Սենեքերի թագավորի, նրա կնոջ՝ Խաշուշի և նրանց նախորդած Մլքե թագուհու հովանավորությամբ կառուցված Վարագավանքի եկեղեցիները, հավանաբար, պետք է ունենային Արծրունյաց վերելքի շրջանից պահպանված գեղանկարչական շքեղ հարդարանք, ինչպիսիք առկա են Աղթամարի Ս. Խաչ և Կապուտկող լեռան Ս. Հակոբ վանքի եկեղեցիներում:

Նկարագրելով Ս. Աստվածածին եկեղեցին, Հ. Ոսկյանը գրում է. «Պատերը սպիտակացում են, բայց հալանօրէն յառաջագոյն նկարներով զարդարուած եւ արձանագրութիւններով օժտուած ըլլալու էին»<sup>34</sup>: Գրավոր տեղեկություններ կան նաև Ս. Նշան եկեղեցու որմնանկարների մասին: Մ. Միրախորյանը գրում է, որ կոփածո քարերից կառուցված փառավոր և շեն այդ եկեղեցում եղել են Տրդատ թագավորի, Գրիգոր Լուսավորչի «և այլ մեծ մարդոց պատկերները՝ նկարուած հին ժամանակներէ»<sup>35</sup>: Ուրեմն XIX դ. 2-րդ կեսին, երբ Միրախորյանն այցելել է Վարագ, այդ որմնանկարները եղել են, որոնց «հին ժամանակը», իհարկե, 1648 թ. պետք է լիներ, երբ ողջ համալիրը հիմնովին վերակառուցվել է: Ընդարձակ է «Արաքս» հանդեսում տպագրված տեղեկու-

<sup>34</sup> Հ. Ոսկյան, նշվ. աշխ., էջ 272:

<sup>35</sup> Մ. Միրախորյան, Նկարագրական ուղեորութիւն ի հայաբնակ գաւառս արեւելեան Տաճկաստանի, մասն Բ, Կ. Պոլիս, 1885, էջ 184:



**Նկ. 7 Վարազավանքը 20-րդ դ. սկզբին:**

թյունը Ս. Նշանի որմնանկարների մասին. «Ներս մտնենք, առաջին տպաւորութեամբ կարծես թէ մարդս մի սարսուռ, մի զարգանդ կը զգայ, ապա մեր ուշադրութիւնը կը գրաւեն պատերի և սիւների վրայ նկարուած պատմական հսկայ նկարները, Լուսաւորիչ գաւազան ձեռքին, Տրդատ քարեայ սիւնը շալակած, Խորենացին գրիչը ձեռքին, Մեսրոպ տառերի տախտակը առաջին, Մովսէս՝ տասնաբանեայ պատուիրանքները վերցրած, Ներսէս Մեծ, Սահակ Պարթև, Շնորհալի և ուրիշ մեծագործ հայրա-

պետներ»<sup>36</sup>: Հ. Ոսկյանը ևս մի առիթով նշում է. «Վարագի այդ բոլոր եկեղեցիները հարուստ եղած են նկարներով»<sup>37</sup>: Եթե Ս. Նշան եկեղեցու որմնանկարները պահպանված լինեին, անշուշտ, իրենց թեմատիկ բնույթով ուրույն տեղ պետք է գրավեին հայ արվեստի պատմության մեջ<sup>38</sup>: Փաստորեն մինչև XIX դ. վերջը կանգուն մնացած այդ եկեղեցին ընդամենը մի քանի տարում բարբարոս ձեռքով հիմնովին ավերվել է: XX դ. սկզբին Վարագ այցելած Վ. Բախմանը, Յ. Ստրի-ժիգովսկին, Ե. Լալայանը, իսկ 60-ական թթ.՝ Ժ-Մ. Թիերին, եկեղեցին արդեն գտել են ավերակ վիճակում<sup>39</sup>:

Միակը Ս. Գևորգի ժամատունն է, որի որմնանկարները պահպանվել են մինչև օրս: Ն. Սարգսյանը գրում է, որ այն «Նուիրեալ է յանուն սրբոյն Գէորգայ, չորիք քառակուսի սեամբք ամբարձեալ կամար նորա և պատկերազարդ որմունք»<sup>40</sup>: Ողջ գավիթը պատկերազարդ է եղել:

Վ. Բախմանի այցելության ժամանակ, սակայն, պատերի որմնանկարների մնացորդները միայն նշմարվել են<sup>41</sup>: Ե. Լալայանի տեղեկությունն ավելի որոշակի է. «Գաւիթի արևելեան պատն ամբողջովին զարդարված է սրբերի պատկերներով, և յաճախ այստեղ է կատարում առաւօտեան և երեկոյի ժամասացութիւնը»<sup>42</sup>:

Ս. Գևորգի ժամատան որմնանկարներին հանգամանորեն անդրադարձավ Ժ-Մ. Թիերին<sup>43</sup>:

<sup>36</sup> «Արաքս», գիրք Ա, Ս. Պետերբուրգ, 1898, էջ 60:

<sup>37</sup> Հ. Ոսկյան, նույն տեղում:

<sup>38</sup> Մեզ հայտնի չէ որևէ այլ եկեղեցի, որտեղ պատկերված լինի հայ մշակույթի երախտավորների այդպիսի մեծ խումբ:

<sup>39</sup> Ժ-Մ. Թիերին նշում է, որ առաջին անգամ Վարագա այցելելու ժամանակ՝ 1956 թ. Ս. Նշան եկեղեցին արդեն մի քանի տասնամյակ առաջ քանդվել ու ավերակների էր վերածվել: Դրանց մասին խոսելը հույժ կարևոր է այսօր, քանի որ հայոց հնագույն այդ նահանգում գտնվող հուշարձանները անդառնալիորեն (և անարգել) ոչնչացվել են: Ժ-Մ. Թիերին գրում է, որ Վարագավանքի մոտ կա քրդական մի գյուղ, որի բնակիչները իրենց տների կառուցման համար քանդում և տանում են եկեղեցու քարերը: Օրինակ, Ս. Հովհաննես եկեղեցին Ժ-Մ. Թիերիի առաջին այցելության ժամանակ միայն գմբեթ չի ունեցել, իսկ 1969 թ. արդեն ամբողջովին ավերված էր:

<sup>40</sup> Ն. Սարգսեան, Տեղագրութիւնք ի Փոքր եւ ի Մեծ Հայս, Վենետիկ, 1864, էջ 256: Հ. Ոսկյանը ևս նշում է, որ Ս. Գևորգի գավթի պատերը ժամանակին պատկերազարդված են եղել (նշվ. աշխ., էջ 272):

<sup>41</sup> W. Bachmann. Kirchen und Moscheen in Armenien und Kurdistan, Leipzig, 1913, p. 39:

<sup>42</sup> Ե. Լալայան, Վասպուրական, նշանավոր վանքերը, էջ 62:

<sup>43</sup> J-M. Thierry, Monastères Arméniens du Vaspurakan, Revue des études Arméniennes, t. VI, Paris, 1969, p. 141-180.

Նա Վարազավանք այցելել է 1956, 1968 և 1969 թթ., կատարել գծագրումներ ու լուսանկարներ՝ համապատասխան մեկնաբանություններով: Այդ որմնանկարները կատարվել են 1648 թվականի վերականգնման ժամանակ՝ Կիրակոս վանահոր օրոք: Ի դեպ, ասենք, որ ժամատան կենտրոնական քանդակազարդ դռան վերևում, տիմպանի վրա մանկան հետ Տիրամոր քանդակապատկեր է եղել, որն այժմ անհետացել է: Ժ-Մ. Թիերին նշում է, որ արևելյան դռան վրա եղել են ներկված զարդաքանդակներ, ուր գերիշխել է կապույտը:



**Նկ. 8 Կաթողիկոս Փիլիպոս Աղբակեցին**  
(լսնկ. Ժ-Մ. Թիերիի, 1968):



**Նկ. 9 Վանահայր Կիրակոս Եպիսկոպոսը**  
(լսնկ. Ժ-Մ. Թիերիի, 1968):



**Նկ. 10 Գաբրիել հրեշտակապետ**  
(լսնկ. Ժ-Մ. Թիերիի, 1968):

Ս. Գևորգի զավթի որմնանկարները պահպանվել են սյուների վրա<sup>44</sup>: Լուսանկարներից կռահելով, այդ որմնանկարները կատարվել են կրային նուրբ հիմքի վրա, ուստի քայքայվելուց հետո ներկը մնացել է քարերին (այդ պատճառով էլ չեն պոկվել ու թափվել): Ի տարբերություն Աղթամարի Ս. Խաչ և Կապուտկող լեռան Ս. Հակոբի եկեղեցիների տերունական-սյուժետային պատկերաշարի, այստեղ ներկայացված են մեծ մասամբ սրբեր ու կրոնավորներ: XVII-XVIII դդ. դա ընդունված սովորություն էր՝ կապված վարքաբանական թեմաների նկատմամբ առաջ եկած հետաքրքրության հետ:

Ժամատան արևմտյան մուտքի երկու կողմերի սյուների վրայի նկարներից մեկը փոքր մոնուսով է՝ գլխին բարձր վեղար, մի ձեռքով գիրք է բռնել, մյուսով՝ գավազան (նկ. 8): Ժ-Մ. Թիերին ենթադրում է, որ պատկերված է կաթողիկոս Փիլիպոս Աղբակեցին (1633-1655 թթ.): Ձախ կողմի հոգևորականը նույնացվում է ժամատան կառուցողի՝ վանքի վանահայր Կիրակոս Եպիսկոպոսի հետ (նկ. 9): Սա ևս մի ձեռքով գիրք է բռնել, մյուսով՝ գավազան: Սյուների մյուս երեսներին հավանաբար Վարագի միաբանության անդամների պատկերներն են՝ արտաքին կերպավորման պարզ տեսքով ու տարագով:

Ժամատան հարավարևելյան սյան վրա ամբողջ հասակով պատկերված է Գաբրիել հրեշտակապետը՝ կիսադեմով, անմորուս, խարտյաշ երկար մազերով (նկ. 10): Աջ ձեռքով փողն է հնչեցնում (տարածված մոտիվ է Վասպուրականի մանրանկարչության մեջ, որն արտահայտում է

<sup>44</sup> Ժ-Մ. Թիերին փորձում է պնդել, թե պատերի վրա ընդհանրապես որմնանկարներ չեն եղել, մինչդեռ դրանց առկայության մասին մենք ունենք Ն. Սարգսյանի, Վ. Բախմանի և Ե. Լալայանի հավաստի վկայությունները:

վերջին դատաստանի գաղափարը): Հրեշտակի հագուստը հիշեցնում է գեղջկական տարագ՝ մարմնին կիպ կպած կարճ թևերով ու փեշերով շրջազգեստ, երևում են բաց ոտքերն ու հողաթափերը<sup>45</sup>:

Սյան հարավային երեսին Միքայել հրեշտակապետն է՝ գլխին սաղավարտ, մարմինը զրահապատ, ձեռքին վահան:

Ժամատան արևելյան մասի երկու սյուներին սուրբ կույսերի պատկերներն են: Մեծ ձվաձև շրջանակի մեջ Ս. Հռիփսիմեն է՝ գլխին թագ, ուսերին՝ սև, լայն թիկնոց (նկ. 11): Կույսի արձակ մազերն իջնում են ցած, երկու ձեռքով բռնել է բաց գիրքը:

Գայանեի պատկերը համեմատաբար վատ է պահպանվել (նկ. 12): Նույնպիսի լայն շրջանակի մեջ է նաև Ս. Խոսրովադուխտը: Նրա գլխին էլ թագ կա, ուսերին՝ սպիտակ թիկնոց: Պատկերված է ծնկաչոք, աղոթողի դիրքով:

Սյուների արևմտյան երեսներին հեծյալ սուրբ զորավարներ են, համեմատաբար լավ պահպանված՝ Ս. Գևորգը: Հյուսիսային երեսին Աբգար թագավորի ավանդական պատկերն է՝ կանգնած, սպիտակ բեխ-մորուքով, կարմիր գեղազարդ թիկնոցով ու զարդարուն թագով (նկ. 13): Ձեռքերով բռնել է բաց թաշկինակը, որի վրա դրոշմված է Հիսուսի պատկերը:

Դիմացի սյան վրա Թեոդորոս կայսրն է՝ թագակիր, երկար ալիքված մազերով ու բարակ բեխերով (նկ. 14): Նա զորավարի արդուզարդով է, ուսերին կարմիր շքեղ թիկնոց, աջ ձեռքով բռնել է սուրը:

Հիմնականում սրանք են Ս. Գևորգի ժամատան սյուներին պահպանված որմնանկարները: Ի դեպ, Ե. Լալայանի վկայությամբ, 1778 թ. Բաղդասար վարդապետը նկարազարդել է Վարագավանքի դարպասի պատերն ու սյունները<sup>46</sup>:



Նկ. 11 Ս. Հռիփսիմե  
(լսնկ. Ժ-Մ. Թիերիի, 1968):



Նկ. 12 Ս. Գայանե (լսնկ. Ժ-Մ. Թիերիի, 1968):

<sup>45</sup> Պատկերի ստորին մասն այժմ ջնվջած է (խմբ.):

<sup>46</sup> Ե. Լալայան, նշվ. աշխ. էջ 73:

Ինչպես նշեցինք, Ս. Գևորգի ժամատան որմնանկարները վարքաբանական բնույթ են կրում: Ներկայացված են պատմական ու ավանդական դեմքեր, որոնց մի մասը, մակագրություններ չլինելու պատճառով, մնում է չբացահայտված: Թերևս դրանցից մեկ-երկուսի կերպարների որոշ գծերը, տեղական-ազգային մանրամասները, կրոնական հագուստների պարզ ձևերը հիմք են տալիս ենթադրելու, որ գործ ունենք Վարագի միաբանության անդամների հետ (Կիրակոս վանահայր և ուրիշներ):



**Նկ. 13 Աբգար թագավորը Քրիստոսի դաստառակով (լսնկ. Ժ-Մ. Թիերիի, 1968):**



**Նկ. 14 Թեոդորոս կայսր (լսնկ. Ժ-Մ. Թիերիի, 1968):**

Պատմական անձնավորություններին, նվիրատուներին և ազգային համարվող սրբերին անդրադառնալը բնորոշ է XVII դ. քրիստոնեական արվեստին: Այդ դարաշրջանում որմնանկարչության մեջ թուլանում է կանոնիկ սկզբունքներին խստորեն հետևելը, իսկ այս պարագան նպաստում է, որպեսզի տեղական սկզբունքները, նվիրատուների նախասիրությունը բավարարող կերպարներն ու մոտիվներն անարգել մուտք գործեն արվեստ: Ընդհանրապես, XVII դարը հայկական գեղանկարչության համար բարդ երևույթներով լեցուն շրջան է: Հաստատման ձգտող նոր ընկալումը բախվում է արևմուտքից թափանցող եվրոպական մշակույթի հուժկու հոսանքին, որին գումարվում են պարսկական գեղանկարչության աշխարհիկ շունչն ու թովչանքը: Խմորումների և ոճական խաչաձևումների այդ բարդ շրջանում բավական ինքնատիպ են դրսևորվում ընդոժին նկարիչների ստեղծագործությունները: Արտաքին առնչակցություններից զատ, դրանցում արտահայտություն են գտնում գեղանկարչության տեղական պարզ սովորույթները՝ կապված ժողովրդական լայն շերտերի նախասիրությունների ու ճաշակի հետ: XVII դ. հայկական մի քանի եկեղեցիներում դրսևորվող գեղանկարչության, «տեղական-ժողովրդական» ուղղության աշխատանքները զուգորդվում են հայկական մանրանկարչության մեջ արդեն կիրառություն գտած համանման երևույթի հետ, որն առավել բացահայտ արտահայտություն ստացավ Վասպուրականի XIV-XV դդ. ձեռագիր մատյաններում:

Ժ-Մ. Թիերին սերտ զուգորդություններ է գտնում Վարագի Ս. Գևորգի ժամատան և Նոր Զուղայի XVII դ. հայկական եկեղեցիների որմնանկարների միջև: Արվեստի ազգային պատկանե-

լույսի շրջանակում դրանցում, անշուշտ, կան ընդհանրություններ, բայց և ակնառու են տարբերությունները: Ջուղայի եկեղեցիների որմնանկարներում հակում է զգացվում դեպի եվրոպականը՝ համաչափ ձևեր, ծավալների արտահայտում, լույսի ու ստվերի օգտագործում, պատկերազարդ, հարուստ խորք և, առհասարակ՝ շքեղություն (Ս. Ամենափրկիչ, Մայր Կաթողիկե, Ս. Մինաս, Ս. Կատարինե): Դրանց հանդիսավորությունն ու ճոխությունը հեռու են Վարազի ժամատան որմնանկարների պարզ ու հասարակ ձևերից<sup>47</sup>:

Ինչ վերաբերում է զուգորդություններին, ապա տեղին կլիներ հիշել Մեղրի ավանի Մեծ Թաղի Ս. Աստվածածին եկեղեցու որմնանկարները (առաջին շերտը՝ XVII դ.)<sup>48</sup>, Նախիջևանի եկեղեցիներից՝ Ս. Թովմա Առաքյալի վանքի արևմտյան մուտքի բարավորի պատկերները (XVII դ.)<sup>49</sup>, Աստապատի Կարմիր վանքի և Քանաքեռի եկեղեցու որմնանկարները<sup>50</sup>:

Այսպիսով, չնայած երկրի քաղաքական և տնտեսական ոչ բարենպաստ վիճակին, Վասպուրականում մշակութային կյանքը, թեև ընդհատումներով, այնուամենայնիվ առաջխաղացում է ապրում, որի դրսևորումներից է Վարազի վանական համալիրի վերակառուցումը (1648 թ. ավերիչ երկրաշարժից անմիջապես հետո) և նոր որմնանկարազարդումը: Այդ պատկերազարդումներին բնորոշ են վարքաբանական ուրույն բնույթը, տեղական նախասիրությունների դրսևորումը, մեկենասների, վանական առաջնորդների և ազգային սրբերի պատկերները և այլն: Այդ առումով Վարազի Ս. Գևորգի ժամատան որմնանկարները առանձնակի կարևորություն են ստանում XVII դ. հայկական մոնումենտալ գեղանկարչության խնդիրներն արծարծելիս:

**Hravard Hakobyan**

*Doctor of Arts, Professor  
Matenadaran*

## TWO MONUMENTS OF VASPUKAKAN WALL PAINTING

### Summary

The art of wall painting has its special place in the cultural heritage of Vaspujakan (in Western Armenia, now in Turkey). In addition to the wall paintings of the Holy Cross Church of Aghtamar (A. D. 918-921), the decoration of other architectural monuments of this region has never been studied in detail. In this paper I study the wall paintings of St. James church in Kaputkogh (Rshtunik' province), which, unfortunately, was not preserved, and, the *žamatun* of St. George church of Varagavank' (XVII century), which currently is half-ruined.

St. James church of Kaputkogh was decorated with a series of wall paintings from the New Testament, also with the portraits of patrons - the princes of Artsruni. We learn about them from photographs and drawings made by Jean Michel Thierry in the 1960s.

Wall paintings of Varagavank' are interesting as artworks of a new era, where the ecclesiastics of the Armenian church were portrayed.

<sup>47</sup> Նոր Ջուղայի եկեղեցիներում կան նաև պարզունակ գործեր՝ Ս. Գրիգոր, Ս. Բեթղեհեմ, Ս. Էջմիածին եկեղեցիներ, բայց դրանցում, այնուամենայնիվ, նկատելի է շքեղության ձգտող մի շունչ: Ժ-Մ. Թիրերին կարծիք է հայտնում նաև, թե Վարազի եկեղեցիների որմնանկարների համար հնարավոր է, որ վարպետներ հրավիրված լինեն Նոր Ջուղայից (նշվ. աշխ., 158 -159):

<sup>48</sup> Հասարակյան Մ., Սյունիքի XVII-XVIII դդ. ճարտարապետական համալիրները, Երևան, 1973:

<sup>49</sup> Ա. Այվազյան, Նախիջևանի պատմաճարտարապետական հուշարձանները, Երևան, 1978, նկ. 62:

<sup>50</sup> Նույն տեղում, նկ. 42:

## ՀԱՅ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՄԵԾԱՐԺԵՔ ՈՐՄՆԱՆԿԱՐ ԵԳԻՊՏՈՍՈՒՄ

(Թեոդորոս Քեսունցու «Քրիստոսը Փառքի մեջ» որմնապատկերը)

Հայերի ներկայությունը Եգիպտոսում ունի հազարամյակների պատմություն: Դարերի ընթացքում նրանք կարևոր մասնակցություն են ունեցել երկրի քաղաքական, ռազմական, գիտական ու մշակութային կյանքին, տարբեր ժամանակներում տալով արժանահիշատակ գործիչներ, որոնք իրենց անունն են անմահացրել Եգիպտոսի պատմության մեջ<sup>1</sup>: Հավատարիմ նախնյաց հավատքին՝ նրանք կառուցել են եկեղեցիներ դեռևս վաղ քրիստոնեության շրջանից:

Հայոց ներկայությունը Եգիպտոսում ավելի հզորացավ երկրի կառավարիչներ Ֆաթիմյանների ժամանակաշրջանում (969-1171): 11-րդ դդ. հայերը Եգիպտոս էին գաղթում հիմնականում Կիլիկիայից և Սիրիայից՝ խուսափելով միջինասիական քոչվոր ցեղերի ասպատակություններից: Ըստ Մատթեոս Ուռհայեցու՝ այդ դարում շուրջ 30 000 հայ հավաքվեց Եգիպտոսում<sup>2</sup>: 11-12-րդ դդ. հայերը Եգիպտոսում ունեին շուրջ 35 վանք ու եկեղեցի: 1087 թ. նավաբեկության հետևանքով Եգիպտոսում հայտնված Հայոց կաթողիկոս Գրիգոր Վկայասերի քրոջ որդի Գրիգորիսը հաստատվում է այստեղ, դառնում եգիպտահայերի հոգևոր առաջնորդը, զբաղվում նաև տեղի այլ քրիստոնեական եկեղեցիների հետ դավանաբանական-ծիսական հարցեր քննարկելու ու համաձայնեցնելու հարցերով: Նա եգիպտահայերի առաջնորդն էր մինչև 1120-ական թվականները<sup>3</sup>, և հենց նրա աթոռակալության տարիներին վերին Եգիպտոսի ղպտական Անբա Շենուդե վանքի եռախորան եկեղեցու ավագ խորանի կոնքում<sup>4</sup> ստեղծվում է «Քրիստոսը Փառքի մեջ» հայկական որմնանկարչության հրաշալի ստեղծագործությունը, որի ներկագիր արձանագրության մեջ պահպանվել է նաև նկարչի անունը՝ Թեոդորոս: Անբա Շենուդե վանքն առավել հայտնի է (դեռևս 13-րդ դդ.) Սպիտակ վանք անունով (Դեյր էլ-Աբյադ): Այն հիմնվել է 4-րդ դդ. և հաջորդ դարում արդեն

<sup>1</sup> Եգիպտահայ գաղութի պատմությանը նվիրված մեծաթիվ գրականություն կա: Մասնավորապես. **Ա. Ալպոյա-ճեան**, Արաբական միացեալ Հանրապետութեան Եգիպտոսի նահանգը եւ հայերը, Գահիրէ, 1960, **Ա. Աբրահամյան**, Համառոտ ուրվագիծ հայ գաղթավայրերի պատմության, հ. 1, Երևան, 1964, հ. 2, Երևան, 1967, **Հ. Թովուզյան**, Էջեր եգիպտահայ հին գաղութի պատմությունից, «Էջմիածին» 1962, Ը, էջ 40-46, **Նուբար Տեր-Միքայելյան**, Եգիպտահայ գաղութը Ժ-ԺԲ դարերում և հայկական եկեղեցիները, «Էջմիածին» 1993, Է-Ը, էջ 55-69, ԺԱ-ԺԲ, էջ 81-92, «Էջմիածին» 1994, Զ-Է, էջ 98-109, **Անժել Գափոյան-Գոյումճյան**, L’Egypte vue par des armeniens, Paris 1988, **Ա. Տեր-Ղևոնդյան**, Վահրամ Պահլավունին Ֆաթիմյան խալիֆայության վեզիր, «Հոդվածների ժողովածու», Երևան, 2003, էջ 531-542 և այլն:

<sup>2</sup> **Մատթեոս Ուռհայեցի**, «Ժամանակագրութիւն», Վաղարշապատ, 1898, էջ 211:

<sup>3</sup> Գրիգորիսի մասին տե՛ս **Գ. Դանիելյան**, Հայկական վանքերի և եկեղեցիների մասին հիշատակություններ Աբու ալ-Մաքարիմի երկի անհայտ էջերում, «Բանբեր Մատենադարանի», թիվ 26, 2018, էջ 22-51, **Վ. Թորոսյան**, Հայոց կաթողիկոսական իշխանությունը (XI դարի կեսեր- XII դարի սկիզբ), Երևան, 2018:

<sup>4</sup> Համարվում է, որ ժամանակին դա վանքի գանձատունն է եղել:

դարձել է դպտի վանականության հռչակավոր կենտրոններից մեկը: Ահռելի չափեր ունեցող այս կառույցից այսօր մնացել են միայն ավերակներ, կանգուն է միայն եկեղեցին (նկ. 1):

### **«Քրիստոսը Փառքի մեջ» որմնանկարը**

Սպիտակ վանքի հայկական որմնանկարը ներկայացնում է «Քրիստոսը Փառքի մեջ» պատկերագրական հորինվածքը, որը քրիստոնեական արվեստում հայտնի է վաղ շրջանից (նկ. 2): Որմնանկարի կենտրոնում պատկերված է Հիսուս Քրիստոսը: Նա նստած է լայն թիկնամասով, գոգավոր նստատեղով, զարդարուն արքայական գահին<sup>5</sup>, որը ներկայացված է մանրակրկիտ ու հետաքրքիր մանրամասներով (նկ. 3): Գահի թիկնամասն ու նստատեղի հատվածը ցանցկեն է, բաժանված քառակուսի հատվածների: Թիկնամասի քառակուսիների ներսի տարածքը գունավորած է սևով:

Գահի ստորին հատվածի քառակուսիների մեջ պատկերված են ութ թևանի զարդեր, որոնք կառուցվածքով անիվներ են հիշեցնում: Գահի մնացած հատվածները պատված են բուսական զարդերով, իսկ ներկայացման կերպն ու գույնը հուշում են, որ այն փայտից է: Ակնհայտ է, որ Թեոդորոս նկարիչը որմնանկարում կրկնել է իրեն քաջածանոթ գահի օրինակ:

Տպավորիչ է գահին բազմած Քրիստոսի կերպարը: Նա, ըստ ընդունված պատկերագրական և խորհրդաբանական ըմբռնումների, ներկայացված է որպես Թագավոր: Դրա խոսուն վկայությունը ոչ միայն արքայական գահն է, այլև ծաղկազարդ բարձր, որը ճկվել է Քրիստոսի մարմնի ծանրության տակ: Նա աջ ձեռքը պարզել է վեր, ձախով պահում է փակ գիրք, որը հենել է ձախ ոտքին:

Գրքի կազմը զարդարված է խաչով, որից ելնող ճաճանչները այն դարձնում են ութ թևանի: Խաչաթևերը պսակվում են կլորակներով: Խաչի բնագարդը նույնպես ութ թևանի է: Գրքի կազմի չորս անկյուններում հրեշտակների ոճավորված պատկերներ են (նկ. 4): Ինչպես կտեսնենք ստորև, Թեոդորոսը ութ թիվը պատահական չի օգտագործել այս հորինվածքում:

Ցավոք ժամանակի ընթացքում պատկերը կորցրել է նախնական գունակազմի պայծառությունն ու հագեցվածությունը, իսկ որոշ հատվածներ ընդհանրապես կորստյան են մատնվել: Մասնավորապես Քրիստոսի աջ ավեր զատորոշվում է միայն ուրվագծով:

Հիսուս Քրիստոսի կերպարի հանդերձներն են. երկնագույն քիտոնը (հավանաբար եղել է կապույտ), բաց մանուշակագույն թիկնոցը (կարմիր): Աջ բազկի սկզբնամասում երևում է սպիտակ շապկի մի հատվածը: Քիտոնն ու թիկնոցը ամբողջովին ծածկում են նրա մարմինը, բաց են միայն ոտնաթաթերը: Հանդերձանքի ծալավորումն ըստ պահպանված ուրվագծերի բավականին աշխուժ է և դինամիկ: Թիկնոցի մի հատվածը գրկել է Քրիստոսի իրանը, մյուս հատվածը նա հավաք բռնել է ձախ ձեռքով:

Թեոդորոսը մանրակրկիտ մշակել է նաև Քրիստոսի դեմքը: Նրա հայացքը խիստ է, աչքերը սաստող՝ ուղղված անմիջապես դիտողին: Գլուխը զարդարող լուսապսակից հատվածներ են պահպանվել: Խիտ մազերը պսակվում են ծնոտի տակ: Մորուքը կարճ է ու երկատված<sup>6</sup>:

<sup>5</sup> Որմնանկարի նկարագրությունը տալիս ենք ըստ Հրայր Բագե Խաչերյանի տրամադրած լուսանկարների:

<sup>6</sup> Հետաքրքիր է, որ ինչ-որ ժամանակ նրա դեմքի ճակատային հատվածը ծածկված է եղել սպիտակ խեցեքանդակով, որի աջակողմյան հատվածը հիմա չկա: Միջնադարյան քրիստոնեական արվեստում խեցին համարվել է Աստվածամոր նշանակը: Այստեղ միջնադարյան մեկնիչները խորհրդաբանական զուգահեռ են տարել խեցի-Աստվածամոր և մարգարիտ -Հիսուս Քրիստոսի միջև: Խեցին հաճախ է պատկերվել դպտական արվեստում: Սակայն ինչու է այդ խորհրդանիշը հայտնվել հայկական որմնանկարի վրա, դժվար է բացատրել:

Գահակալ Քրիստոսի թիկունքում պատկերված է կլոր մանդոլան (փառապսակը) զարդարուն երիզով, որի մեջ կան հայերեն գրություններ: Արտաքինից մանդոլայի երիզին հպված են Եզեկիելի տեսիլքում նկարագրված չորեքկերպյանները՝ մարդը, առյուծը, արծիվը և ցուլը, որոնք կրում են մանդոլան իրենց ոճավորված և բազմաթիվ աչքերով ծածկված թևերով (նկ. 6): Աչքերի առկայությունը մատնանշում է, որ չորեքկերպյանները քերովբեներ են՝ Աստծո խորհրդավոր գահը<sup>7</sup>, որոնք հայելով իրենց վրա բազմած Աստծուն, լցվում են կատարյալ իմաստությամբ:

Որմնանկարի աջ և ձախ ստորին հատվածում շրջանակների մեջ պատկերված են չորս ավետարանիչները՝ ըստ չորեքկերպյանների հերթականության: Այսպես. մարդ (կամ հրեշտակ)՝ Մատթեոս, առյուծ՝ Մարկոս, արծիվ՝ Հովհաննես և ցուլ՝ Ղուկաս: Այս խորհրդանշանները վերաբերում են ոչ միայն ավետարանիչների, այլև Հիսուս Քրիստոսի կերպարին: Մարդը (կամ հրեշտակը) խորհրդանշում է Քրիստոսի փրկչական առաքելությունը, առյուծը՝ արքայական զորությունը, ցուլը՝ քաղաքար գոհաբերությունը խաչի վրա և վերջապես արծիվը՝ նրա բարձրաթռչիք ու խորախորհուրդ վարդապետությունը:

Ավետարանիչները պատկերված են նստած գրելու պահին, Մարկոսն ու Հովհաննեսը խոհական դիրքով են (նկ. 4, 5): Հովհաննեսի աթոռակի հենարան ութ թևանի զարդը հար և նման է Հիսուսի գահի նմանատիպ զարդերին: Ավետարանի առջև գրակալ է և սեղան, որի վրա պատկերված են գրչության պարագաներ: Մագաղաթին և գրակալից կախ ընկած բաց գալարափաթեթին գրված են Ավետարանի սկզբնատողերը: Նույնն է նաև Ղուկասին ներկայացնող պատկերում:

Կոնքի կամարատակի հատվածում կան փոքրադիր որմնապատկերներ: Աջակողմյանում կլորակի մեջ Ս. Աստվածամոր կիսանդրին է՝ խնդարկուի դիրքով: Նրանից ցած, նույնպես կլորակի մեջ, հրեշտակի պատկեր է: Ձախից դեմ դիմաց Ս. Հովհաննես Մկրտիչն է՝ ձեռքին բաց գալարափաթեթ անընթեռնելի գրությամբ: Այն բացված է դեպի վեր և թողնում է օրինաց տասնաբանյա տախտակի տպավորություն: Հովհաննես Մկրտչի պատկերագրությանը հատուկ է գալարափաթեթի կիրառումը, սակայն այդ օրինակներում այն կախ է ընկած: Հավանաբար կամարատակի տարածքի սղությունն է խանգարել նկարչին ընդունված ձևով պատկերել Մկրտչին՝ չխախտելու համար ընդհանուր հորինվածքի համաչափությունները: Եվս մեկ հրեշտակ՝ միանգամայն նման նախորդին, պատկերված է Հովհաննես Մկրտչի կերպարի ստորին հատվածում: Այս կերպարների առկայությունը գահակալ Քրիստոսի հետ ներկայացնում է Դեիսիս պատկերագրական թեման:

«Քրիստոսը Փառքի մեջ» պատկերագրական տարբերակը հայտնի է 7-րդ դարից (Սինայի Ս. Կատարինե վանք): Քրիստոնեական արվեստում նմանատիպ հորինվածք ունեն նաև «Հինավուրցն Աստված» (6-րդ դ., Հռոմի Ս. Կոնստանցա եկեղեցի), «Քրիստոս Պանտոկրատոր» (Ամենակալ) (6-րդ դ., Սինայի Ս. Կատարինե վանք)», «Գահակալ Քրիստոս» պատկերագրական տարբերակները: Այս բոլոր պատկերագրությունները ձևավորվել են աստվածաշնչյան վախճանաբանական գրվածքների ազդեցությամբ: Պատկերագրական տարբերությունները մանրամասների մեջ են, որոնք չեն խաթարում բուն ասելիքը:

«Քրիստոսը Փառքի մեջ» հայկական որմնանկարում և ընդհանրապես այս պատկերագրական թեմայում գահը, որին բազմած է Հիսուս Քրիստոսը, ունի տեսանելի և անտեսանելի տիեզերքի խորհուրդը: Այստեղ Քրիստոս արքան ներկայանում է որպես տեսանելի և անտեսանելի

<sup>7</sup> Եզեկ. Ա, 4-28: Աստուածաշունչ մատենան Հին եւ Նոր կտակարանների, Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածին, 1994:

արարչագործության թագավոր և դատավոր: Կենաց Գիրքը (Ավետարանը), որ կա նրա ձեռքին, հատկապես երբ փակ է, խորհրդանշում է Քրիստոսի զոհաբերությունը հանուն մարդկանց փրկության (Հովհ. Ե 1-12): Որմնանկարում Թեոդորոսի կիրառած ութ թվի խորհրդաբանությունն ամբողջացնում է այս պատկերի ասելիքը: Այս թիվն ապագա դարի՝ Աստծո արքայության խորհուրդն ունի, որպես անմահության և Երկրորդ արարչագործության նշանակ: Եվ որպես լրացում Թեոդորոսը պատկերել է Դեիսիսը: Աստվածամայրն ու Հովհաննես Մկրտիչը բարեխոսում են ահեղ Արքայի առջև մարդկանց փրկության համար:

Սպիտակ վանքի եկեղեցու հյուսիսային խորանի կոնքում կա ևս մեկ որմնանկար, որը ներկայացնում է «Երկրորդ գալուստ» տեսարանը՝ խորհրդանշական պատկերագրությամբ՝ մեծադիր խաչապատկերով (նկ. 7): Այստեղ նույնպես կենտրոնական հորինվածքն ուղեկցվում է Դեիսիս դրվագով: Ամենայն հավանականությամբ որմնանկար է եղել նաև հարավային խորանի կոնքում, որը չի պահպանվել: Ներկայում այն ծածկված է սպիտակ սվաղով: Նշենք, որ «Երկրորդ գալուստ» որմնանկարը նույնպես վախճանաբանական բնույթ ունի: Բնականաբար երրորդ՝ այժմ կորսված որմնանկարը թեմատիկայով պետք է շարունակեր ու լրացներ առաջին երկուսին:

### ***Ներկագիր արձանագրությունները***

Բուն որմնանկարին վերաբերող երկու կարճ գրություն պահպանվել է Քրիստոսի Մանդոկայի մեջ: Մասնավորապես Հիսուսից աջ և ձախ նրա անվան հայերեն և հունարեն փակագրերն են: Դրանց տակ նույն հաջորդականությամբ նույնպես գրություններ են. աջ մասում՝ «Ք(րիստո)ս տ(եառ)ն Գրիգորին աւգնական լից(ի)»<sup>8</sup>, իսկ ձախում գեղագիր փակագիր է՝ թվականի նշումով. «ՇՀԳ» (1124 թ.) (նկ. 8):

Սպիտակ վանքի որմնանկարը արժեքավոր է նաև նկարչի մասին վկայող հայերեն ու ղպտերեն ներկագիր արձանագրություններով: Ավետարանիչների ու մանդոկայի միջև գտնվող ազատ տարածության մեջ հանդիպակաց գտնվում են հայերեն ու ղպտերեն նշանավոր ներկագիր արձանագրությունները (նկ. 4-5):

Հայերենը հետևյալն է. «Թեոդորոս նկարիչ եւ գրիչ ի գաւառէն Քէսնոյ, մերձ ի կամուրջն Շնջեոյ, ի գեղջէ որ կոչի Մախթլէ, եւ հայր իմ Քրիստափոր քարգործ, Ա(ստուա)ծ նմա ողորմեսցի եւ ձեզ եւ մեզ եւ այց արասցէ ամենայն հայոցս որք եմքս ի ծառայութեան յեգիպտոսս ի հայրապետութեանն տ(եառ)ն Գրիգորի քեր որդիոյ Գրիգորիսի, որ տ(է)ր Վահրամն կոչիւր»<sup>9</sup>:

Կիլիկիայից արևելք գտնվող Քեսունի բերդի շրջակայքը 11-րդ դ. երկրորդ կեսից հայաշատ շրջան էր, որտեղ 1086-1117 թթ. գոյություն է ունեցել Գող Վասիլ իշխանի հիմնած հայկական իշխանությունը: Հայերեն արձանագրությունն արժեքավոր է ինչպես մի շարք տեղանունների, այնպես էլ անձանց հիշատակության տեսակետից, որոնցից մեկը Գրիգոր Վկայասեր (Վահրամ) կաթողիկոսն է (1066-1105), մյուսը նրա քրոջ որդի, եգիպտահայերի առաջնորդ Գրիգորիսը: Վերջինիս անունն է նաև հիշվում մանդոկայի վերը նշված արձանագրության մեջ:

Արձանագրությունից տեղեկանում ենք նաև, որ Թեոդորոսը սերում էր քարգործ վարպետի ընտանիքից և իրեն կոչում է նկարիչ և գրիչ:

Ղպտերեն արձանագրությունը հետևյալն է. «Թեոդորոս նկարիչ Թերբեբիդից: Թող տերն

<sup>8</sup> Շնորհակալություն ենք հայտնում Մատենադարանի աշխատակից, վիմագրագետ Արսեն Հարությունյանին գրությունը վերծանելու համար:

<sup>9</sup> Հնագրական առումով արձանագրությունը հետաքրքրական է երկտառ «ե»-ից միատառ «և»-ին անցումի տարբերակով:

մեր Հիսուս Քրիստոս օրինի և պահպանի կյանքը մեր աստվածասեր, գթասիրտ եղբոր Շենուրե վարդապետի, այս վանքի վանականի, հանգուցյալ Պաֆնուտիոսի որդուն այն բանի համար, որ նա ապահովեց պահպանությունը այս պատկերի մեր հայր աբբա Պողոս վարդապետի օրերում: Հայրն իմ Չաքիել երկրորդը (իշխանությամբ): Հիսուս Քրիստոս իսկությամբ թագավոր առ մեզ: Մարտիրոսաց ժամանակաշրջան 840 (+ 284=1124)»<sup>10</sup>:

Այս սկզբնական արձանագրություններից բացի, հավանաբար մի փոքր ուշ շրջանին է վերաբերում Մատթեոսի և Մարկոսի պատկերների հարակից հատվածում պահպանված հայերեն ներկագիր արձանագրությունը՝ ոմն Սարգսի և Խաչատուրի անուններով: Այստեղ նրանք գանգատվում են հանքերում իրենց չարքաշ կյանքից և հայցում Աստծո ողորմությունը:

### ***Որմնանկարի ուսումնասիրության պայմանությունից***

Սպիտակ վանքը, որը ոչ միայն ղպտական, այլև քրիստոնեական հնագույն հուշարձաններից է, մշտապես գտնվել է զանազան հետազոտողների ուշադրության կենտրոնում: Բնականաբար անդրադարձեր են եղել նաև հայկական որմնանկարին: Նրանցից մեկը՝ ռուս ղպտագետ Վ. Գ. Բոկը, երկու անգամ՝ 1888-1889 և 1897-1898 թթ. ուսումնասիրել է ղպտական հուշարձանները, որոնց թվում Սպիտակ վանքի համալիրը, որի արդյունքներն ամփոփել է 1901 թ. առանձին գրքով<sup>11</sup>: Որմնանկարի նրա նկարագրությունից պարզվում է, որ Հիսուսի գլուխը եղել է վնասված, նրա հագուստի գույները Բոկը նկարագրում է հետևյալ կերպ՝ քիտոնը երկնագույն է, թիկնոցը՝ դարչնագույն, իսկ մանդոլան՝ ոսկի: Մանդոլայի միջի հայերեն գրությունը, հղելով Ն. Մառին, Բոկն ընթերցում է որպես «տեր Գրիգորը կառուցեց»<sup>12</sup>: Կոնքի կամարի ստորին մակերեսին Վ. Բոկը նշում է վեց փոքր կիսանդրի պատկեր շրջանակների մեջ իրարից բաժանված զանազան զարդանկարներով, որոնք ըստ նրա ներկայացնում են սրբերին<sup>13</sup>: Սակայն նկատենք, որ Վ. Բոկի նշած տեղում կա չորս պատկեր, որոնցից շրջանակների մեջ են երեքը՝ Ս. Աստվածածինը և երկու հրեշտակները, Հովհաննես Մկրտչի պատկերը շրջանակ չունի և իր չափերով գերազանցում է նախորդներին: Որմնանկարի ստեղծման ժամանակի մասին Վ. Բոկը լռում է, նշում է միայն, որ ղպտական ներկագիր արձանագրությունը վերաբերում է 1124 թ<sup>14</sup>:

Իր հայտնի աշխատության մեջ որմնանկարին անդրադարձել է նաև Յ. Ստրժիգովսկին<sup>15</sup>:

Հայ հեղինակներից առաջինը որմնանկարին անդրադարձել է Թորգոմ արքեպիսկոպոս Գուշակյանը<sup>16</sup>: Նա, հիմնվելով տեղական ավանդության վրա, հաղորդում է, որ Սպիտակ վանքը կառուցվել է 1-ին դարում հին եգիպտական տաճարի տեղում: Թ. Գուշակյանը վանքն ուսումնասիրելիս նկատել է եգիպտական քանդակներ, մեհենագրեր և հին եգիպտոսի ճարտարապետու-

<sup>10</sup> Մարտիրոսաց ժամանակաշրջանի սկիզբ է համարվում 284 փրկչական թվականի օգոստոսի 29-ը, երբ Դիոկղետիանոս կայսրը հրապարակեց քրիստոնյաներին հալածելու հրովարտակը: Տե՛ս **Ղ. Ալիշան**, Աբուսահլ հայ արաբագիր պատմիչ եկեղեցեաց եւ վանորէից Եգիպտոսի, «Բազմավէպ», 1895, էջ 131:

<sup>11</sup> **В. Г. Бок**, Материалы по археологии христианского Египта, СПб, 1901.

<sup>12</sup> Նույն տեղում, էջ 58:

<sup>13</sup> Նույն տեղում, էջ 59:

<sup>14</sup> Նույն տեղում, էջ 58:

<sup>15</sup> **Josef Strzygowski**, Die Baukunst der Armenier und Europa, Wien, 1918, s. 731-732.

<sup>16</sup> **Թորգոմ արքեպիս. (Գուշակեան)**, Հայերէն արձանագրութիւններ Վերին Եգիպտոսի ղպտի վանքի մը մէջ, «Ամէնուն տարեցոյցը», ԺԷ տարի, Կ. Պոլիս, 1923, էջ 374-380: Տե՛ս նաև **Թ. Գուշակեան**, Եգիպտոսի հայոց հին եւ արդի եկեղեցիները..., Գահիրէ, 1927:

թյանը հատուկ հսկայական կործանված սյուներ<sup>17</sup>: Նրա կարծիքով եկեղեցին կառուցել են հայերը 11-րդ դարում<sup>18</sup>: Այս միտքը նա արծարծում է նաև Եգիպտոսի հայկական եկեղեցիներին նվիրված գրքում: Եկեղեցին ավելի ուշ շրջանում է կառուցվել, քան բուն տաճարը: Շինությունը պասակող գմբեթները հայկական են, իսկ հայ նկարիչը չէր կարող օտար եկեղեցին պատկերագրողել<sup>19</sup>:

Նշանավոր հայագետ, հայկական միջնադարյան արվեստի փայլուն գիտակ Գարեգին կաթողիկոս Հովսեփյանը նույնպես անդրադարձել է այս խնդրին, մասնավորապես Թեոդորոս նկարչին: «Թեոդորոս գրիչ և նկարիչ» ուշագրավ հոդվածում<sup>20</sup> նա հետաքրքիր զուգահեռ է տանում Թեոդորոս որմնանկարչի և այժմ Երուսաղեմում պահվող կիլիկյան մի ձեռագիր Ավետարանի մանրանկարիչ Թեոդորոսի միջև, ենթադրելով, որ նա նույն անձն է: Ցավոք, Ավետարանի<sup>21</sup> ստեղծման տարեթիվը հայտնի չէ: Ձեռագրի հնագույն հիշատակարանը 1287 թվականից է, որտեղ նշվում է հետագա ստացողի անունը: Կիր Վասիլ անունով մեկը Մելիտենեից գալիս է Երզնկա՝ իր հետ բերելով Ավետարանը, որը նվիրաբերվում է քաղաքի Ս. Գրիգոր Լուսավորիչ եկեղեցուն<sup>22</sup>:

Դատելով մանրանկարների պատկերագրական առանձնահատկություններից և գրչությունից՝ Գ. Հովսեփյանը համարում է, որ Ավետարանը պատկանում է կիլիկյան գրչարվեստի վաղ շրջանին և գրվել ու նկարագրողվել է 12-րդ դ. երկրորդ կեսին: Թեոդորոս մանրանկարչի անունը գրված է Մատթեոս ավետարանչի պատկերի տակ. «գԹեոդորոս նկարող սորին յիշեսջիք ի Տէր» (5բ): Թեև ձեռագրում գրչի անունը հիշատակված չէ, սակայն որմնանկարի արձանագրության այն հատվածը, որտեղ նշված է Թեոդորոսի գրիչ լինելը, հիմք է տվել Գ. Հովսեփյանին համարելու, որ նա նույն Թեոդորոսն է:

Ավետարանի պատվիրատուները Մատթեոս քահանան և նրա եղբայր Վահանն են: Ձեռագրի 288բ թերթին «Գահակալ Քրիստոս» մանրանկարն է, որտեղ Մատթեոս քահանան նրան է նվիրաբերում իր պատվիրած Ավետարանը (նկ. 9): Ահա այս պատկերն է հիմք տվել Գ. Հովսեփյանին զուգահեռ տանելու Սպիտակ վանքի որմնանկարի հետ, քանի որ այս մանրանկարը պատկերագրորեն մոտ է «Քրիստոսը փառքի մեջ» թեմային: Մանրանկարում Հիսուս Քրիստոսը նստած է առանց թիկնամասի գահին, բարձի վրա: Աջով օրհնում է Մատթեոս քահանային, որը նրան է նվիրաբերում Ավետարանը, ձախ ձեռքով ոտքին է հենել բաց գիրք: Նրա դեմքի արտահայտությունը շատ նման է Պանտոկրատոր (Ամենակալ) Քրիստոսի պատկերագրական տիպին: Լուսապսակից վեր հունարեն փակակազրով գրված է IC XC (Հիսուս Քրիստոս), ինչպես Սպիտակ վանքի որմնանկարում:

Ինչ վերաբերում է որմնանկարի ստեղծման ժամանակին, ապա ղպտական արվեստի գիտակ Ա. Յ. Կակովկինն իր «Հայերը միջնադարյան Եգիպտոսում» ուշագրավ հոդվածում հար-

<sup>17</sup> Հայերէն արձանագրութիւններ Վերին Եգիպտոսի..., էջ 374:

<sup>18</sup> Նույն տեղում, էջ 380:

<sup>19</sup> Եգիպտոսի հայոց հին եւ արդի եկեղեցիները..., էջ 16-17:

<sup>20</sup> Գ. Հովսեփյան, Նյութեր և ուսումնասիրություններ հայ արվեստի պատմության, հ. Բ, Երևան, 1987, էջ 228-232: Հոդվածն արտատպված է 1948 թ. Կահիրեում լույս տեսած «Կյանք և գիր» տարեգրքից:

<sup>21</sup> Երուսաղեմ, ձեռ. հմր. 1796: Տե՛ս Մայր ցուցակ ձեռագրաց սրբոց Յակոբեանց, կազմեց Նորայր եպս. Պողոս-րեան, հ. 6, Երուսաղեմ, 1972, էջ 146-150:

<sup>22</sup> Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանի կարծիքով այս Ավետարանն ընդօրինակվել է Մելիտենում 1187 թվականին: Տես Ս. Der-Nersessian, Miniature painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the twelfth to the fourteenth century, vol. 1, Washington, D. C. 1993, p. 23.

ցին վերաբերող հետաքրքիր հղումներ է տալիս<sup>23</sup>: Նա նշում է, որ Վ. Գ. Բոկի հայտնաբերած որմնանկարը հետագայում ուսումնասիրել է Ուգո Մոններե դե Վիլարը և եկել այն եզրակացության, որ Թեոդորոսը Սպիտակ վանքի գանձարանի խորանը նկարազարդել է 1076-1112 թթ. միջակայքում, իսկ նրա անվանակից ղպտի նկարիչը ավարտին է հասցրել այն 1124 թ.<sup>24</sup>: Վ. Ֆոլբախը համարում է, որ հայ արվեստագետը Սպիտակ վանքում աշխատել է մոտավորապես 1076 թ.<sup>25</sup>, իսկ Պ. դյու Բուրգեի տեսակետով որմնանկարը ստեղծվել է մոտավորապես 1090 թ.<sup>26</sup>:

Վերջնական եզրակացություններ չանելով ասենք միայն, որ հետազոտողները հիմնականում միակարծիք են, որ հայկական որմնանկարը ստեղծվել է 12-րդ դ. առաջին կեսին: Ավելացնենք, որ դատելով ղպտերեն արձանագրությունից, 1124 թվականից առաջ, ինչ-ինչ պատճառով որմնանկարի գոյությունը վտանգված է եղել, և այն փրկել են ղպտի հոգևորականները:

«Քրիստոսը փառքի մեջ» որմնանկարը հնագույններից է հայկական միջնադարյան կերպարվեստի պատմության մեջ և որպես այդպիսին կարիք ունի առավել խորը և համակողմանի ուսումնասիրության:

***Նկարները՝ էջ 329-336, Photos on pages 329-336.***

---

<sup>23</sup> **А. Я. Каковкин**, Армяне в средневековом Египте (к вопросу о культурных связях армян и египтян), Պիտանա-րանասիրական հանդես, Երևան, 1982, հ. 1, էջ 151-152, 155:

<sup>24</sup> **Ugo Monneret de Villard**, Les Couvents pres de Sohag (Deyr el-Abiad et Deyr el-Ahmar), Milan, v 2 1926, p. 132-133.

<sup>25</sup> Enciclopedia of World Art, v 3, col. 806.

<sup>26</sup> **P. du Bourguet**, Datation raisonnee de la peinturc murale copt, «Nubia. Recentes recherchs. Actes du Colloque nubologique international au Musee national de Varsovic 19-22 juin 1972», Varsovic 1975, p. 41.

## **MEDIEVAL ARMENIAN PRECIOUS FRESCO IN EGYPT**

### **(THE IMAGE “CHRIST IN GLORY” BY THEODORE OF KESUN)**

#### **Summary**

The famous wall painting "Christ in Glory" created by the Armenian scribe and painter Theodore of Kesun (Theodoros Kesuntsi), is located in the conch of the apse of Coptic White Monastery (Deyr el-Abiad) in Egypt. This valuable creation has been at the center of attention of scholars interested in ancient Egyptian Christian monuments over the years. Not only the original wall painting is noteworthy, but also the Armenian and Coptic inscriptions written in ink, which are located in the lower part of the mural. In particular, the Armenian inscription mentions the names of the painter Theodore, his father Christophor and the spiritual leader of the Egyptian Armenian community Grigoris, the son of the sister of the Catholicos Grigor Vkasaser, who held this post since 1087.

The iconography of Christ in Glory has been well-known since the 7<sup>th</sup> century. The Deesis appears on Armenian frescoes as a supplement to the main composition. In the northern apse of the church the fresco of Second Coming is located. The southern apse was also covered with frescoes, which, unfortunately, were not preserved. All murals had a teleological character.

The scientists share the same opinion that the Armenian wall painting was created in the first half of the 12th century. According to the Coptic inscription, before 1124 the existence of the mural painting was under threat for unknown reasons, and it was saved by the Coptic clergy.

The fresco “Christ in Glory” is one of the earliest in the history of medieval Armenian art and needs more profound and comprehensive study.

## **ՆՅՈՒԹԵՐ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՈՐՈՇ ՈՐՄՆԱՆԿԱՐՆԵՐԻ ՎԵՐԱԲԵՐՅԱԼ**

Հայ միջնադարյան որմնանկարչության վերաբերյալ ամբողջական ուսումնասիրության բացակայության պատճառով մի շարք որմնանկարներ ուշադրությունից դուրս են մնացել, հպանցիկ են հիշատակվել մասնագիտական գրականության մեջ կամ իսպառ անտեսվել են: Հայաստանի Հանրապետության տարածքում գտնվող որմնանկարներից մի քանիսի դեպքում հուշարձանների պետական ցանկում անգամ չի նշվում տեղում որմնանկարի գոյության փաստը: Դրա ակնառու օրինակներ են Արթիկի 5-րդ դարի Ս. Աստվածածին միանավ բազիլիկը, որի փոքր խորանում ցայժմ երևում են որմնանկարի հետքեր՝ լուսապսակով կերպարներով (նկ. 1), և նրանից հարավ գտնվող՝ 7-րդ դարի Ս. Գևորգ մեծադիր եկեղեցին, որի խորանի աջ կողմում պահպանվել է որմնանկարի մի հատված՝ ներկայացնելով հավանաբար առաքյալների պատկերների ստորին մասը<sup>1</sup> (նկ. 2):

Ճարտարապետ Արա Զարյանն ու նկարիչ-վերականգնող Քրիստին Լամուրեն 2017 թ. Մաստարայի 6-7-րդ դդ. եկեղեցում սվաղի շերտի տակից որմնանկարների նշանակալից հատվածներ բացեցին. մուտքից աջ՝ հարավային պատին հեծյալ սուրբ զինվոր (նկ. 3), հարավային խորանի արևելյան պատին հասակով մեկ կանգնած սրբերի պատկերների ստորին հատվածը, որի ներքևում ավելի ուշ գրված՝ 1033 թ. ներկագիր արձանագրություն կա (նկ. 4), և երկու կերպարներով (մեկի մոտ գրված է «ՍՈՒՐԲ ԳԱԲՐԻԷԼ Յ...») մեկ այլ պատկեր շինության հարավարևմտյան անկյունամասում (նկ. 5): Մաստարայի որմնանկարը ցայժմ անհայտ է եղել հայ արվեստի մասնագետներին և հանգամանալից ուսումնասիրության կարիք ունի<sup>2</sup>:

Արա Զարյանն ու Քրիստին Լամուրեն 2018 թ. վաղմիջնադարյան որմնանկարի հետքեր հայտնաբերեցին նաև Արթիկի մոտ գտնվող Նոր Կյանք գյուղի եկեղեցում: Վերը թվարկվածնե-

---

<sup>1</sup> Որմնանկարը հավանաբար ժամանակակից է կառույցին: Պահպանված հատվածի ներքևում ավելի ուշ շրջանում ներկագիր արձանագրություն է գրվել, որից այժմ ընթերցվում է հետևյալը. «Բազմամեղ քահանա եւ անարժան Մէն...» (Դիվան հայ վիմագրության, պր. X, կազմեց **Ս. Բարխուդարյան**, Երևան, 2017, էջ 67): 2017-ին որմնանկարը մաքրվել և ամրացվել է Արա Զարյանի և Քրիստին Լամուրեի կողմից: Աշխատանքի մասին Ա. Զարյանը գրում է. «Արթիկի «մեծ» եկեղեցու որմնանկարի հատվածը պահպանվել է պատին քսված, 3-4մմ հաստության, կիրավազային սվաղին, որը հիմնականում պատին լավ ամրացված է մնացել: Դիտարկումները թույլ տվեցին ենթադրել, որ այն նախկինում երբեք չի մաքրվել կամ վերականգնվել...: Այն մաքրել ենք թորած ջրի ու հանքային թեթև լուծույթի բամբակյա թրջոցներով: Մաքրելուց հետո պատկերը հստակ պարզվեց և ի հայտ եկան շարանով դասավորված երեք սրբապատկերների՝ գոտկատեղից ներքև պահպանված մարմինների պատկերները: Ետնախորքը եղել է մուգ, սրբերի երկար զգեստների տակից լավ երևում են նրանց բոքիկ կարմիր ոտքերը, մատների մանրամասները: Զգեստների բազմագույն գծագրությունը շատ նուրբ ու հստակ է, ծալքերի ելևէջները, ծուփերը նկարված են մեծ վարպետությամբ... Որմնանկարի նկարչական հորինվածքը եզրագծվել է կարմիր շրջանակով» («Ազգ», օրաթերթ - Մշակույթ #6, 15-02-2019):

<sup>2</sup> Որմնանկարներին անդրադարձել է Աշոտ Մանուչարյանը նորերս հրատարակած գրքում (**Ա. Մանուչարյան**, Մաստարայի Ս. Հովհաննես եկեղեցի, Երևան, 2019, էջ 6-9):



**Նկ. 6 Տեկորի տաճարի խորանը (լսնկ. Թորոս Թորամանյանի, ՀՊԹ, Ն 1000, «Հայկական գանձարան» կայքից):**

վող մի հազվագյուտ լուսանկար ներկայացնում է Տեկորի տաճարի (5-րդ դ.) խորանի հատվածը, որտեղ երևում են սվաղի բավական մեծ հատվածներ (նկ. 6):

Ստորև ներկայացնում ենք մասնագետների ուշադրությունից դուրս մնացած կամ մակերեսորեն հիշատակված միջնադարյան հայկական որմնանկարներից մի քանիսին վերաբերող փաստագրական բնույթի տվյալներ և լուսանկարներ՝ համառոտ վերլուծությամբ, որոնք, կարծում ենք, օգտակար կլինեն այդ հուշարձանների հետագա համակողմանի ուսումնասիրության համար:

### **ՀՈՌՈՄՈՍԻ ՎԱՆՔԻ Ս. ԳԵՎՈՐԳ ԵԿԵՂԵՑՈՒ ՈՐՄՆԱՆԿԱՐԸ**

Անհի մերձակա՝ Բագրատունի թագավորների դամբարանավայր Հոռոմոսի վանքը բաղկացած է կառույցների երկու հիմնական խմբից: Հնագույնը գտնվում է լայնեզր ձորի ներքևի մասում՝ Ախուրյան գետի ոլորանի դիմացի փոքրիկ բարձունքի վրա: Այն կազմված է իրար հաջորդող երկու եկեղեցիներից և մեկ մատուռից, որի հարավարևմտյան կողմում գտնվել է 961 թ. Անին մայրաքաղաք հռչակած Աշոտ Գ Ողորմածի գերեզմանը: Եկեղեցիների արևմտյան մուտքերը բացվում են դեպի գետը: Առաջինը վանքի ցայժմ պահպանված հնագույն եկեղեցին է՝ պայմանականորեն Ս. Մինաս, բայց հավանաբար սկզբնապես Ս. Հովհաննես կոչված<sup>3</sup>, երկրորդը Գագիկ Ա-ի (989-1018) 1013 թվականից հետո կառուցած Ս. Գևորգն է, որի արձանագրության մեջ նա սուրբ Գևորգի բարեխոսությունն է հայցում Քրիստոսի երկրորդ գալստյան ժամանակ: Հենց այս եկեղեցու խորանում և հարակից պատերին են պահպանվել որմնանկարի մնացորդները (նկ. 7):

Հոռոմոսի Ս. Գևորգի որմնանկարի մասին 19-րդ դարի վերջերին վերաբերող հակիրճ վկայություն ունի Թորոս Թորամանյանը. «Այս եկեղեցին ի ներքուստ ներկված և նկարազարդված է, խորանի կիսագմբեթի մեջ նկարված է մեծադիր Քրիստոսի պատկեր»<sup>4</sup>: Հաջորդ անդրադարձը կատարել է Ժան Միշել Թիերին 1964-ին վանք կատարած այցից հետո, Հոռոմոսի վանքին նվիրված գրքում: Նա նշում է, որ խորանում պահպանվել է 10-11-րդ դդ. բյուզանդական եպիսկոպոսական հանդերձով երկու կերպարի պատկեր (հրապարակում է նաև լուսանկարը),

<sup>3</sup> Կ. Մաթեոսեան, Հոռոմոսի վանքի հնագույն եկեղեցու անուան շուրջ, «Հանդես ամսօրեայ», 2013, էջ 311-326:

<sup>4</sup> Թ. Թորամանյան, Նյութեր հայկական ճարտարապետության պատմության, աշխ. երկրորդ ժողովածու, Երևան, 1948, էջ 161:

ծեռքերի օրանտ դիրքով: Ըստ հեղինակի, թավ ուրվագծերով նկարված որմնանկարը քայքայվել է անձրևաջրերի ազդեցությամբ<sup>5</sup>:

Որմնանկարների թվագրման համար էական է այն, որ եկեղեցու ներսում՝ սվաղի վրա, կան նվիրատվական ներկագիր արձանագրություններ: Դրանցից մեկը՝ խորանին կից պատին, ժամանակին կարմիրով ներկված քանդակագարդ որմնախաչի մոտ, պատկանում է Արշարունիքի եպիսկոպոս Անանիային<sup>6</sup>, որը 11-րդ դ. 20-ական թթ. գործիչ է (վանքի հնագույն Ս. Հովհաննես եկեղեցում նա 1013 թ. արձանագրություն է թողել): Հատկանշական է, որ արձանագրության սկզբնամասում՝ սվաղի վրա, շրջանագծի մեջ առնված երկու վեցթևյա աստղեր են նկարված կարմիր ներկով (նկ. 8): Այս հանգամանքները խոսում են այն մասին, որ բուն որմնանկարներն էլ ստեղծվել են նույն ժամանակաշրջանում՝ առնվազն 11-րդ դարի 20-ական թվականներին:

Որմնանկարի վերաբերյալ կարելի է ավելացնել հետևյալը. սվաղի շերտը բավականին բարակ է, որով տարբերվում է 13-րդ դ. որմնանկարների սվաղից<sup>7</sup>: Խորանի գմբեթարդում գահակալ Քրիստոսը պատկերված է փառքի պսակի (մանդոլայի) մեջ (նկ. 9): Բուն պատկերը կարծես սևացած է, ծածկված մրի շերտով (հնարավոր է, որ ինչ-որ ժամանակ ներսում կրակ են վառել կամ հրդեհի հետևանք է): Գմբեթարդից ներքև, խորանի կենտրոնում բացվող լուսամուտի ուղղանկյուն շրջանակը զարդանկարված է եղել, որի մի հատվածը տեսանելի է վերին երիզին: Պատուհանի երկու կողմերում երևում են հասակով մեկ պատկերված կերպարների կարմիրով գծված հագուստների և որոշ մասերում՝ գլխի և լուսապսակի ուրվագծերը: Դա հատկապես նկատելի է աջակողմյան չորս կերպարներից առաջինի և չորրորդի դեպքում (վերջինս խորանի եզրի որմնամույթի վրա է): Ժ. Մ. Թիերիի հրապարակած լուսանկարի երկու կերպարները (նկ. 10) պատուհանի ձախակողմյան մասից են, որ այժմ դարձել են գրեթե աննշմարելի: Ըստ պատկերագրության, այս կերպարները ներկայացնում են եպիսկոպոսական հանդերձով եկեղեցու Հայրապետներին:



Նկ. 9 Հռոմոսի Ս. Գևորգի գմբեթարդի որմնանկարը (լսնկ. Կարեն Մաթևոսյանի, 2013):

### **ՏԻԳՐԱՆ ՀՈՆԵՆՑԻ ՏՈՀՄԱԿԱՆ ԴԱՄԲԱՐԱՆՆ ԱՆԻՈՒՄ**

Անի քաղաքի մշակութային ժառանգության մեջ որոշակի տեղ է գրավում որմնանկարչությունը: Դեռևս 19-րդ դ. վերջերից քաղաքում ռուսական կայսերական ակադեմիայի՝ Ն. Մառի գլխավորած հնագիտական արշավախմբի իրականացրած պեղումների ժամանակ որմնանկարչության հետքեր են հայտնաբերվել Անիի միջնաբերդում գտնվող պալատական համալիրում: Եթե

<sup>5</sup> J. M. Thierry, *Le couvent arménien d'Horomos*, Louvain-Paris 1980, p. 78, planche 15.

<sup>6</sup> Horomos monastery: *Art and History* (Edited by E. Vardanyan), Paris, 2015, p. 407.

<sup>7</sup> Մենք տեղում եղել ենք 2013 թ. աշնանը, որպես «Անիի համատեքստում» միջազգային աշխատաժողովի մասնակից:

նկատի ունենանք այն ճոխ որմնանկարների նկարագրությունը, որ թողել է պատմիչ Թովմա Արծրունու շարունակողը՝ Աղթամար կղզում Գագիկ Արծրունի թագավորի պալատի մասին գրելիս (ցավոք այն չի պահպանվել), կարելի է ենթադրել, որ Անիում Բագրատունի թագավորները ոչ պակաս շքեղությամբ են զարդարել իրենց ապարանքը:



**Նկ. 10 Հռոմոսի Ա. Գևորգ. եկեղեցու հայրեր (սնկ. Ժ. Մ. Թիերիի, 1964):**

Սակայն Անիի որմնանկարչության մասին այժմ ստիպված ենք պատկերացում կազմել միայն մի քանի եկեղեցիներում մնացած որմնանկարներից, որոնցից գլխավորներն են Ս. Փրկիչը, Ս. Գրիգորը (Խաչատրի կամ Բախտաղեկի եկեղեցի) և 1215 թ. անեցի մեծատուն Տիգրան Հոնենցի կառուցած Գրիգոր Լուսավորչի եկեղեցին, որը հետագայում անցել է քաղաքի հայ քաղկեդոնական համայնքին և նկարազարդվել հավանաբար 1240-50-ական թթ.:

Անիում, սակայն, պահպանվել է նաև մի որմնանկարազարդ քարայր, որի վրա եղած ներկագիր արձանագրությունը վկայում է դրա՝ Տիգրան Հոնենցի ընտանիքին պատկանելու մասին: 1915 թ. Ն. Մառի հանձնարարությամբ Անիի հնագիտական արշավախմբի անդամ Դավիթ Ղիփշիձե՛ն կատարել է քաղաքի հարակից ձորերի քարայրների ուսումնասիրությունը<sup>8</sup>: Դրանց

թվում էր նաև Ծաղկոցաձորում, Անիի Գագկաշեն Ս. Գրիգոր եկեղեցու հանդիպակաց մասում գտնվող Տիգրան Հոնենցի ժայռափոր դամբարանը: Ըստ Դ. Ղիփշիձե՛ի նկարագրության՝ այդ ժայռնափոր խորշի չափերն են՝ 4.30 x 4.10 x 2.33 մ, նախկինում դիմացի կողմում եղել է պատ և մուտք: Խորքում՝ խորանաձև փորվածքում պատկերված է Դեիսիսը (հունարեն «աղաչանք», երբեմն գրվում է Դեիսուս) կամ, ինչպես մեզանում ընդունված է ասել՝ Բարեխոսությունը, որը ներկայացնում է գահակալ Քրիստոսին, երկու կողմերում՝ Աստվածամորը և Հովհաննես Մկրտչին (նկ. 11)<sup>9</sup>: Լայն կամարի վրա, երկու կողմից ամբողջ հասակով, դիմահայաց պատկերված են Միքայել և Գաբրիել իրեշտակապետները: Ձեռքներին ունեն մեկական գունդ (սֆերա) կամ հայելի:

Հրեշտակների պատկերից ներքև, խորշի աջ կողմում, պահպանվել է արժեքավոր ներկագիր արձանագրություն, որն այժմ մեծ մասամբ եղծված է, սակայն բարեբախտաբար ժամանակին այն ամբողջովին վերծանել ու հրատարակել է Հ. Օրբելին: Վիմագրության դիվանի առաջին պրակում այն նկարագրվում է հետևյալ կերպ. «ՏԻԳՐԱՆ ՀՈՆԵՆՑԻ ՏԱՊԱՆԱՏՈՒՆ». Ներքուստ, արևմտյան պատի հյուսիսային անկյունում. արձանագրությունը գունաթափված դեղին

<sup>8</sup> 1916-ին քարայրների ուսումնասիրության գործը ցավոք ընդհատվել է, բայց արշավախմբի մասնակիցներից Ն. Տոկարսկին, այնուամենայնիվ, որոշ աշխատանքներ կատարել է: Վաղամեռիկ Դ. Ղիփշիձե՛ի և իր ուսումնասիրությունների համադրումով Ն. Տոկարսկին 1972 թ. հրատարակել է «Անիի քարայրները» (ռուսերեն) գիրքը (Դ. Ղիփշիձե՛ի հեղինակությամբ և իր խմբագրությամբ ու ծանոթագրություններով. **Д. Кипшидзе**, Пещеры Ани, Ереван, 1972): Վերջին տարիներին Անիի այրերն ու ստորգետնյա ժայռափոր տարածքներն ուսումնասիրել են նաև թուրք հետազոտողները, տե՛ս **S. Yazici**, Secrets of Ani, Ankara, 2017.

<sup>9</sup> Հայկական որմնանկարչության մեջ Դեիսիսի ավելի վաղ պատկեր ունենք Աղթամարի Ս. Խաչում (921 թ.): Նույն թեմայով որմնանկար առկա է Աշտարակի Կարմրավորում:

ներկով է, ծեփի վրա: Իսկ բուն արձանագրությունը հետևյալ բովանդակությունն ունի. «Տ(Է)Ր Ա(ՍՏՈՒԱ)Ծ ԶԱԻՐԱՅՈ ԵՒ ԲԱՐՁՐԱՅՈ Ի ՎԵՐԱ ԹՇՆԱՄԵԱՅ ԽԱԶԻՆ ՔՐԻՍՏՈՍԻ ԱՄԻՐՍՊԱ-ՍԱԼԱՐՆ ԸԶԶԱՔԱՐԻԱ ԵՒ ԶԻՒԱՆԷ ԶԵՂՔԱՅՐ ԻԻՐ, ԵՒ ԵՐԿԱՐԿԵՆԴԱՆՈՒԹԻՒՆ ՇՆՈՐՀԵԱ ԾԱՌԱԻՆ ՔՈՒՄ ՏԻԳՐԱՆԱ ԵՒ ՈՐԴՈՑ ԻՐՈՑ. ԱՄԷՆ»<sup>10</sup>:



Նկ. 12 Անի, Տիգրան Հոնենցի դամբարան, Միքայել և Գաբրիել հրեշտակապետներ (լսնկ. Հրայր Բազեի, 2014):



Նկ. 13 Անի, Տիգրան Հոնենցի դամբարան, նետաձիգ (գծանկար Մ. Բրոսսեի, 1861):

Հայտնի է, որ Տիգրան Հոնենցը Անիի տերը հանդիսացող Զաքարե ամիրսպասալարի ստորականերից էր, մի շարք այլ արձանագրություններում նրան իր «պարոնն» է համարում և բարեգործություն կատարում հանուն Զաքարեի: Ազնվական ծագում չունեցող և քաղաքային խավից սերող Տիգրան Հոնենցը հավանաբար Անիում հարկային կապալառու էր, միաժամանակ վաշխառու, որի շնորհիվ շատ արագ հարստացավ: Տապանատան արձանագրության մեջ Զաքարեի անվան հիշատակությունը թույլ է տալիս որոշելու դրա, ուստի նաև որմնանկարի ստեղծման ժամանակը: Հայտնի է, որ Անին Շադդադյան վերջին ամիրա Սուլթանի մահից հետո Զաքարյաններին է անցել 1198 թ. վերջերից, իսկ Զաքարե ամիրսպասալարը մահացել է 1212 թ.: Հետևաբար, Տիգրան Հոնենցի տապանատան որմնանկարը նկարվել ու նրա վրայի արձանագրությունը գրվել է հենց այս՝ 1198-1212 թվականների միջակայքում:

Դ. Ղիփշիձեն որմնանկարին շատ հակիրճ անդրադառնալով նշում է, որ այն նկարված է սվաղի հաստ շերտի վրա, գույները՝ սև (կամ ժամանակի ընթացքում սևացած սպիտակ), կարմիր, կապույտ, կանաչ և ոսկեգույն (դեղնավուն): Խորքում պատկերված է Դեիսիսը, իսկ կամարի վրա՝ աջից Միքայել և ձախից Գաբրիել հրեշտակապետներն են, որոնց գլուխի շուրջը եղած լուսապսակները վերին եզրերով հասվում են կամարի կենտրոնում (նկ. 12): Միքայել հրեշտակապետի աջ թևից վեր, երկու տողով գրված է՝ «(ՄԻ)ՔԱՅԵԼ ՀՐԱ/ԱՇՏԱԿԱՊԵՏՆ Ե», իսկ Գաբրիելի պատկերի նույն մասում, երեք տողով՝ «ԳԱԲՐԻԵԼ ՀՐ/ԱՇՏԱԿԱ/ՊԵՏՆ Ե»<sup>11</sup>:

Հիմնական խորշից դեպի ձախ շարունակվող ժայռի հարթեցված մակերեսի վրա նույնպես եղել են որմնանկարներ: Ժամանակին դրանցից մի հատվածի գծանկարը՝ նետաձիգ հեծյալի պատկերով, հրատարակել է Մ. Բրոսսեն<sup>12</sup>, որի գրքից այն վերատպել է նաև Ղ. Ալիշանը (նկ.

<sup>10</sup> Դիվան հայ վիմագրության, պր. Ա. կազմեց Հ. Օրբելի, Երևան, 1966, էջ 68-69:  
<sup>11</sup> Д. Кипшидзе, նշվ. աշխ., էջ 92: Հավանաբար հայերենի չիմացության պատճառով Դ. Ղիփշիձեն սխալ է արտագրել Գաբրիելի անունը, որի տառերը համարյա անընթեռնելի են: Նրա գրքում նշված է «ԳԱԲՐԼՈԳ» (չնայած ճիշտ է հասկացել, թե ում մասին է խոսքը): Այս գրությունները Հ. Օրբելու մոտ չկան:  
<sup>12</sup> М. Brosset, *Les ruines d'Ani: capitale de l'Arménie sous les rois bagratides aux X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles*, Saint Petersburg, 1861, Pl. XXXV.

13)<sup>13</sup>: Այն, ըստ ամենայնի, սուրբ զինվոր է, քանի որ գլխին լուսապսակ ունի:

Նետաձիգի դիմաց պատկերված է եղել չորքոտանի, որը, ինչպես գրում է Ղիփշիձեն, նկարիչ Ի. Սմիռնովի կարծիքով ջորի է, որի մասին ինքը կասկած է հայտնում<sup>14</sup>: Ղ. Ալիշանն այս պատկերի մոտ եղած գրությունն է վկայակոչում՝ «Ք(րիստո)ս Ա(ստուա)ծ ողորմեա Շուշանա աղախնո քո»<sup>15</sup>, որը Ղիփշիձեն չի տեսել (նշում է, որ իր ժամանակ գրությունը չկար):

Ընդլի պատկերից ձախ կա մի սրածայր վերնամասով փորվածք-խորշ, որի մեջ Ղիփշիձեն նկատել է պատկերված կենդանու (ծիռ՝) և կարմիր պտուղների (նո՞ւտ) հետքեր<sup>16</sup>: Դամբարանային խորշերում Ղիփշիձեն տեսել է նաև մարդկանց աղոտ պատկերների հետքեր, որոնք առանց լուսապսակի էին, ուստի նա կարծում է, որ դրանք այդտեղ թաղված մարդկանց պատկերներն են եղել, հավանաբար Տիգրան Հոնենցի տոհմից<sup>17</sup>:

Հարկ է նշել, որ այստեղի գերեզմանները կողոպտվել են հավանաբար դեռ միջնադարում, սակայն բարեբախտաբար պահպանվել է մի փոքր աղջկա գերեզմանը, որը պեղվել է 1907 թ. և որտեղից գտնվել է նրա մետաքսե, ոսկեթելով ասեղնագործված գեղեցիկ զգեստը, նուրբ շղարշով գլխաշորը՝ առյուծի ու կորյունի ասեղնագործ պատկերով, և թռչնապատկերներով զարդարուն բարձր<sup>18</sup>:



Նկ. 14 Անի, Տիգրան Հոնենցի դամբարանի որմնանկարը (Ն. Մառի «Անի» գրքից):

Վերադառնալով տապանատան որմնանկարներին՝ պետք է նշել, որ երկար ժամանակ դրանց մասին կարելի էր պատկերացում կազմել միայն Ն. Մառի «Անի» աշխատության մեջ, կամ Դ. Ղիփշիձեի գրքում եղած, փոքր չափերի սև-սպիտակ լուսանկարների միջոցով (նկ. 14): Սակայն վերջին տարիներին որմնանկարների պահպանված հատվածների գունավոր լուսանկարներն ունենալու հնարավորություն է առաջացել: Դրանք մեզ տրամադրել են լուսանկարիչներ Հրայր Բազեն և Իբրահիմ Սուլեյմանօղլուն: Վերջինիս արած լուսանկարներից մեկում երևում է նաև կորսված համարվող նետաձիգ սուրբ զինվորի պատկերից պահպանված վերին հատվածը (նկ. 15)<sup>19</sup>: Դատելով այն հանգամանքից, որ 14-րդ դ. սկզբի վասպուրականյան ձեռագրերից մեկում որպես նետաձիգ է պատ-

կերված սուրբ Սարգիսը (Մատենադարան, ձեռ. թիվ 10522, թերթ 11բ), կարելի է ենթադրել, որ Անիի որմնանկարում նույնպես պատկերված է սուրբ Սարգիսը:

<sup>13</sup> Ղ. Ալիշան, Շիրակ, Վենետիկ, 1881, էջ 89:

<sup>14</sup> Դ. Кипшидзе, նշվ. աշխ., էջ 93:

<sup>15</sup> Ղ. Ալիշան, Շիրակ, էջ 87:

<sup>16</sup> Դ. Кипшидзе, նշվ. աշխ., էջ 94:

<sup>17</sup> Դ. Кипшидзе, նշվ. աշխ., էջ 95:

<sup>18</sup> Հայ ժողովրդի պատմություն, (ՀՍՍՀ ԳԱ) հ. 3, Երևան, 1976, էջ 964:

<sup>19</sup> Հոնենցի դամբարանի նոր ուսումնասիրության մասին տե՛ս S. Yazici, նշվ. աշխ., էջ 176-184:

Տիգրան Հոնենցի տապանատան որմնանկարների գունավոր լուսանկարները, ինչպես նաև Անի այցելելու և պատկերները տեղում ուսումնասիրելու հնարավորությունը պետք է օգտագործել այս արժեքավոր հուշարձանը մասնագիտորեն ուսումնասիրելու, իսկ հնարավորության դեպքում՝ ամրակայման աշխատանքներ իրականացնելու համար: Չնայած փոքր չափերին՝ որմնանկարն անկասկած մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում որպես Անիի երբեմնի ծաղկուն գեղարվեստական մշակույթի մի փրկված մասունք:

### **ՀԱՌԻՃԻ ԵՎ ԿԵՉԱՌԻՍԻ ՈՐՄՆԱՆԿԱՐՆԵՐԸ**

Հայոց միջնադարյան այս երկու նշանավոր վանքերում՝ Կեչառիսում և Հառիճում եղած փոքրածավալ որմնանկարներն ունեն ընդհանրություններ. երկուսն էլ գտնվում են գավթից դեպի գլխավոր եկեղեցի տանող մուտքի վերնամասում (բարավորի վրա), ունեն են հայերեն ներկագիր արձանագրություններ և ստեղծվել են 13-րդ դարում: Նշելի է նաև, որ այս վանքերը երբեք չեն պատկանել հայ քաղկեդոնական համայնքին: Վանքերից և որմնանկար ունեցող եկեղեցիներից ավելի հին է Կեչառիսը, սակայն վերջինիս որմնանկարն անթվական է, մինչդեռ Հառիճին ունի թվական, ուստի նախ անդրադառնանք դրան:

Հայտնի է, որ Հառիճի Ս. Աստվածածին եկեղեցին 1201 թ. կառուցել է Զաքարե ամիրսպասալարը, իսկ նրա դիմացի գավիթը կառուցել է Զաքարյանների տան հեջուբ Վահրամը՝ մինչև 1219 թվականը<sup>20</sup>:

Հառիճում գավթից դեպի եկեղեցի տանող մուտքի բարավորի վրա եղած որմնանկարից շատ քիչ բան է պահպանվել: Պատկերի ստորին մասում մեկ տողով ներկագիր արձանագրություն է եղել, որի մեծ մասը ոչնչացել է սվադի թափված լինելու հետևանքով, սակայն, բարեբախտաբար, նրա սկզբնամասում պահպանվել է 1235 թվականի հիշատակությունը. «:ՈՁ[Դ]: (1235) Ս...Ջ... [ԽԱ]ՉՍ... [ԱՐ]ԵՏԻՆ... [ԱՄ]ԵՆԱՅՆ ՄԵՐՁԱԿԱՅՍ ՍՈՑԱ»<sup>21</sup>: Արձանագրության բովանդակությունը թերևս նվիրատվական է եղել, սակայն կարծում ենք, որ նշված տարեթիվը պետք է համարել նաև որմնանկարի ստեղծման թվականը:

Չնայած որմնանկարի մեծագույն մասի կորստին, պահպանված հատվածները թույլ են տալիս նաև տեսնել այնտեղ եղած հիմնական պատկերը՝ գահին նստած Աստվածամայրը Մանկան հետ՝ օդիգիտորիա պատկերագրությամբ (նկ. 16): Մանկան ձեռքին եղած մագաղաթագալարի վերին մասում պահպանված երկու տողում կարդացվում է՝ «ԵԿԱՅ // ՈՐԴԻ...»<sup>22</sup>:

Աստվածամոր և Մանկան պատկերագրական այս տիպը քանդակագործական ներկայացմամբ հանդիպում է հայկական վաղմիջնադարյան քառանիստ կոթողներում ու դրանց պատվանդաններին (4-5-րդ դդ.), Շիրակի Պեմզաշենի եկեղեցում (7-րդ դ.), իսկ հետագայում, հատկապես Վայոց ձորի Ս. Աստվածածին անունով մի շարք եկեղեցիների (Արենի, Սպիտակավոր՝ 1321 թ., Նորավանք՝ 1339 թ.) և գավիթների (Արատես, Նորավանք) մուտքերի բարավորների վրա<sup>23</sup>: Հետաքրքրական է, որ եկեղեցական շքամուտքերի հարդարանքում «Աստվածամայրը Մանկան հետ» պատկերով որմնանկարների կիրառությունը բավական տարածված է եղել Ղրիմի հայկական միջավայրում<sup>24</sup>:

<sup>20</sup> Կ. Մաթևոսյան, Անի-Շիրակի պատմության էջեր (հոդվածների ժողովածու), Երևան, 2010, էջ 200-206, 211-214:

<sup>21</sup> Դիվան հայ վիմագրության, պր. X, Շիրակի մարզ, կազմեց Ս. Գ. Բարխուդարյան, Երևան, 2017, էջ 55:

<sup>22</sup> Նույն տեղում:

<sup>23</sup> Բ. Ավետիսյան, Աստվածածնի պատկերագրությունը հայ միջնադարյան արվեստում, Երևան, 2015, էջ 43-61:

<sup>24</sup> Այս մասին տե՛ս Տաթևիկ Սարգսյանի հոդվածը սույն ժողովածուի մեջ (էջ 156):

Օղիգիտրիան հաճախ ներկայացվում է Տիրամոր և Մանկան երկու կողմում պատկերված հրեշտակներով: Հառիճում թեպետ որմնանկարը մեծապես վնասված է, սակայն պահպանված հատվածներից կարելի է կռահել, որ այդտեղ հենց հրեշտակների պատկերներով ուղեկցվող տարբերակն է եղել: Ընդ որում, ծախ կողմում կարծես երևում են մեկից ավելի հրեշտակների պատկերների հետքեր: Հայ արվեստում Աստվածամոր պատկերագրությանը վերաբերող ուսումնասիրություններում Հառիճի որմնանկարը երբևէ չի հիշատակվել: Որմնանկարը նաև աչքի է ընկնում հարուստ և վառ գունաշարով:

Ստորև լուսանկարից բացի ներկայացնում ենք նաև Հառիճի որմնանկարի հորինվածքի վերականգնման մի փորձ, որը կատարել է արվեստաբան Աշխեն Ենոքյանը (նկ. 17):



Նկ. 17 Հառիճի որմնանկարի վերականգնությունը (հեղինակ՝ Աշխեն Ենոքյան, 2017):

**ԿԵՉԱՌԻՍԻ Ս. Գրիգոր** գլխավոր եկեղեցին կառուցել է 1003 թ. Գրիգոր Ապիրատ Մագիստրոսը<sup>25</sup>, ավելի ուշ նրա դիմաց կառուցվել է գավիթը (մոտավորապես 1205-1214 թթ.)<sup>26</sup>: Որմնանկարը գտնվում է գավթից եկեղեցի տանող մուտքի բարավորին և այն վերից շրջանակող կամարի վրա, և ենթադրելի է, որ նկարվել է գավթի կառուցումից հետո: Ինչպես Հառիճի պարագայում նշեցինք, այստեղ ևս փաստենք, որ այս վանքը ևս երբեք չի պատկանել հայ քաղկեդոնական համայնքին, և այստեղ նույնպես որմնանկարն ունի հայերեն գրություններ, որոնք, սակայն, ի տարբերություն Հառիճի, վերաբերում են միայն պատկերներին:

Կեչառիսի որմնանկարում եկեղեցու մուտքի բարավորին պատկերված է Դեիսիսը՝ Բարեխոսությունը (նկ. 18): Կենտրոնում խաչազարդ լուսապսակով Քրիստոսն է՝ նստած դիրքով: Նրա գլխի երկու կողմերում խոշոր գեղագիր, կարմիր ներկված տառերով, վերևում պատմի նշանով համառոտագրված է՝ «Յ(ԻՍՈՒ)Ս, Ք(ՐԻՍՏՈ)Ս»: Աջ ձեռքն օրհնության դիրքով է, իսկ ձախում պահում է բացված գիրք, որի վրա երեք տողով, սպիտակ տառերով գրված է. «ԵՄ ԵՄ ԼՈՅՍ/ ԱՇԽ[ԱՐՀԻ]»: Պատկերի աջ կողմում Աստվածամայրն է, ձախում՝ Հովհաննես Մկրտիչը, երկուսն

<sup>25</sup> Այս իշխանի մասին հանգամանորեն տե՛ս **Կ. Մաթևոսյան**, Անիի ազնվականության պատմությունից կամ երեք Գրիգոր Մագիստրոս, Երևան, 2015, էջ 7-35:

<sup>26</sup> **Մ. Հասրաթյան, Կ. Մաթևոսյան, Վ. Ղևրիկյան**, Կեչառիս – 1000 (հայերեն, ռուսերեն, անգլերեն), Ս. Էջմիածին, 2004, էջ 10-30:

էլ զույգ ձեռքերը Քրիստոսի կողմը պարզած: Առաջինի պատկերից աջ՝ ձեռքերից ներքև, մուգ ներկով եռատող գրված է՝ «Ա(ՍՏՈՒԱ)Ծ/Ա/ԾԻՆ», երկրորդի պատկերից ձախ, նույն կերպ՝ «ՅՈՎ/ԱՆՆ/ԷՍ»: Հետաքրքրական է, որ Աստվածամոր լուսապսակը կապույտ է, իսկ Հովհաննես Մկրտչինը՝ կարմրավուն: Կապույտ գույնով լուսապսակներ հանդիպում են դեռևս «Էջմիածնի ավետարանի» 989 թ. մանրանկարներում, կարմիր ներկված լուսապսակներ՝ 11-12-րդ դարերի ինչպես նաև ուշ միջնադարյան որոշ ձեռագրերի մանրանկարներում: Բայց Կեչառիսի որմնանկարը թերևս բացառիկ է երեք տեսակի գունավորմամբ լուսապսակներով, եթե նկատի ունենանք, որ Քրիստոսի՝ կարմիր ներկված երեք թևով խաչազարդ բուն լուսապսակն էլ սպիտակավուն է:



Նկ. 19 Կեչառիսի մուտքի կամարի պատկերները (լսնկ. Արսեն Հարությունյանի, 2017):

Կեչառիսում Բարեխոսության պատկերը վերից շրջանակվում է եկեղեցու մուտքի կամարով, որը նույնպես նկարազարդ է: Ճակատային մասում երկու կողմից դեպի կամարի կենտրոնը նկարված են նեղ լուսապսակներով վեցական գլուխներ, որոնք ներկայացնում են առաքյալներին, իսկ կամարի ներսի կողմում երևում են այլ դիմապատկերներ, որոնք, հնարավոր է ներկայացնում են հրեշտակների դասը (նկ. 19):

Այս որմնանկարն անկասկած ավելի մանրակրկիտ ուսումնասիրության և պատկերագրական ու գեղարվեստական վերլուծության կարիք ունի:

### ԱՅՐԻՎԱՆՔ (ԳԵՂԱՐԴԱՎԱՆՔ)



Նկ. 20 Այրիվանքի որմնանկարի հատված (լսնկ. Գարեգին Հովսեփյան, 1920-ական թթ.):



Նկ. 21 Այրիվանք, մատուռի որմնանկարը (լսնկ. Գարեգին Հովսեփյանի, 1920-ական թթ.):

Նշանավոր Այրիվանքի ժայռափոր Ս. Աստվածածին մատուռն ունի 1258 թ. նորոգման արձանագրություն: Խորանի վերնամասը նկարազարդ է, որի մասին Գարեգին Հովսեփյանը գրում է. «Որմնանկարի մեջ նկատելի է մի իշխանի եւ իշխանուհու ամբողջական եւ այլ մնացորդ պատկերներ, որ կարծում ենք Պռոշն է իւր կնոջ Խութլու Խաթունի եւ զաւակների հետ. տարաբաղդա-

բար շատ մասերով այնպես պոկոտուած եւ փչացած է, որ գոյներով նկարել տալ աւելորդ էր»<sup>27</sup>: Հեղինակը որմնանկարի երկու հատվածի լուսանկար է տեղադրել գրքում (էջ 52, նկ. 31)՝ կամարի վերնամասի հատվածը (նկ. 20) և (էջ 206, նկ. 159) գմբեթարդի պատկերը (նկ. 21), որտեղ կենտրոնում պետք է լինէր Քրիստոսի կամ Աստվածամոր և Մանկան պատկերը, իսկ երկու կողմում երևում են կանգնած հրեշտակների պատկերներ, որոնց մոտ հավանաբար եղել են պատվիրատուները՝ Պոռշ իշխանի ընտանիքի անդամները:

Պատմական առումով ուշագրավ այս որմնանկարը չափազանց վատ վիճակում է (այն ամբողջովին ծածկված է կապույտ ներկով ու խազերով) և առաջնահերթ կերպով մաքրման, ամրացման ու վերականգնման կարիք ունի:

### **ՈՐՄՆԱՆԿԱՐՉԱԿԱՆ ՊԱՏԱՌԻԿՆԵՐ. ԵՂԻՊԱՏՐՈՒՇ ԵՎ ՈՐՈՏՆԱՎԱՆՔ**

Նիգ գավառում (Ապարանից հարավ-արևելք) Եղիպատրուշի Կաթողիկե Ս. Աստվածածին գմբեթավոր եկեղեցին հիմնվել է 13-րդ դ. սկզբին (հնագույն վիճագիրը 1206 թվականից է): Այս եկեղեցում որմնանկարի գոյության մասին հիշատակվում է Տիգրան Պետրոսյանցի գրքում. «Եկեղեցու ներսի պատերին եղել են որմնանկարներ, որոնցից մի փոքրիկ հատված պահպանվել է արևմտյան պատին»<sup>28</sup>: Իրականում որմնանկարի պահպանված հատվածը եկեղեցու հարավային պատի վրա է, լուսամուտի վերին մասում (նկ. 22): Այստեղ երևում են հայացքով իրար նայող երկու կերպար, աջակողմյանը թերևս հրեշտակ է: Հնարավոր է, որ սա Ծնունդը (կամ Ավետումը) ներկայացնող հորինվածքի հատված է:



**Նկ. 22 Եղիպատրուշի եկեղեցու որմնանկարի հատվածները (լսնկ. Ջարա Ղազարյանի, 2017):**

Այունիքի նշանավոր Որոտնավանքում պահպանվել է մասամբ վնասված որմնանկարչական մի հատված, անսովոր պատկերագրությամբ: Գլխավոր եկեղեցու խորանի հյուսիսային կողմում ոչ մեծ չափերի բոլորակ որմնանկարն է՝ կապույտ խորքով, որի կենտրոնում երեք հրեշտակներ են պատկերված՝ կենտրոնականն ավելի մեծ, իսկ շրջանակի եզրին զուգահեռ կենդանակերպի նշանները (նկ. 23): Կերպարների ու նշանների միջև տեղ են գտել 15 ութթևանի աստղեր, որոնք կապույտ խորքի հետ միասին խորհրդանշում են աստղազարդ երկինքը:

Կենդանակերպի նշանների պատկերներ հանդիպում են ուշ միջնադարյան հայկական մանրանկարչության մեջ, սակայն որմնանկարներում կարծես թե սա առաջին դեպքն է: Ժամանակը ենթադրաբար 17-րդ դարն է:

<sup>27</sup> Գ. Յովսեփեան, Խաղբակեանք կամ Պոռշեանք Հայոց պատմութեան մէջ, Անթիլիաս, 1969, էջ 54, ծան 1:

<sup>28</sup> Վ. Պետրոսյանց, Նիգ-Ապարանի պատմաճարտարապետական հուշարձանները, Երևան, 1988, էջ 46:

## ՇԱՏԻԿ ՎԱՆՔ (ԿԱՄ ՎԵՐԻՆ ՆՈՐԱՎԱՆՔ)

Վայոց ձորի հին վանքերից մեկը Եղեգյաց ձորում՝ այժմյան Շատին գյուղից ոչ շատ հեռու գտնվող Շատիկ վանքն է, որը Տիգրան Մկրտչյանի՝ վերջերս կատարած ուսումնասիրության համաձայն 14-15-րդ դդ. բազմաթիվ հիշատակարաններում նշված Վերին Նորավանքն է<sup>29</sup>: Տեղի գլխավոր Ս. Սիոն եկեղեցին կառուցել է Սյունյաց գահերեց իշխան Սմբատը 929 թ. և, պատմիչ Ստեփանոս Օրբելյանի վկայությամբ, որմնանկարազարդել («զանազան երանգօք զարդարէ զնա ի նկարս գեղեցիկս»)՝ 17-րդ դ. սկզբներին վանքը լքվել է, բայց դարի կեսերին այստեղ նոր միաբանություն է հաստատվել, որը 1655 թ. վերականգնել է եկեղեցին: Այժմ նրա խորանի հատվածի հյուսիսային կողմում առկա են որմնանկարների հատվածներ, որոնց ժամանակը հնարավոր է ճշտել մաքրման աշխատանքներից հետո: Նշելի է, որ որմնանկարների տակ գրված են թեմաների անունները: Վիճագրության դիվանում այդ մասին նշվում է. «Ս. Սիոնի բեմի կոր պատերին, եղծված որմնանկարների 3 սյուժեների տակ, բացատրագրեր, սև ներկով.



Նկ. 25 Շատին վանք, որմնանկարի հատված (սևկ. Տիգրան Մկրտչյանի, 2017):

ՈՏՆԱԼՈՒԱՅ, ՎԵՐՆԱՏՈՒՆ, ՔԱՐԸՆԿԷՅ»<sup>31</sup>:

Ամենից լավ պահպանվել է կենտրոնական հատվածը, որտեղ նշմարվում է «Աստվածամոր նինջը» պատկերը, որի ներքևի մակագրությունն է «ՎԵՐՆԱՏՈՒՆ» (նկ. 24): Այս պատկերից դեպի աջ «Քարընկէց» անվանված պատկերն է, որի միայն ստորին մասի հատվածն է պահպանվել, գլխին լուսապսակ ունեցող, նստած մարդու կերպարով և որը, հավանաբար, «Գեթսեմանիի աղոթքը» տեսարանն է (նկ. 25), եթե նկատի ունենանք Ղուկասի ավետարանի համապատասխան նշումը՝ «Եւ Ինքն մեկնեցաւ ի նոցանէ իբրեւ քարընկէց մի, եղ ծունր, կայր յաղօթս...» (Ղուկ. ԻԲ, 41):

Հավանական է, որ որմնանկարները ստեղծվել են եկեղեցու վերականգնման (վերաշին-

<sup>29</sup> **Տ. Մկրտչյան**, Վայոց ձորի պատմության նոր էջեր. Վերին Նորավանքի տեղը, Երևան, 2017, էջ 31-39:

<sup>30</sup> **Ստեփանոս Օրբելյան**, Պատմութիւն նահանգին Սիսական, Տփղիս, 1910, էջ 258:

<sup>31</sup> Դիվան հայ վիճագրության, պրակ III, Վայոց ձոր, կազմեց **Ս. Գ. Բարխուդարյան**, Երևան, 1967, էջ 160:

ման) ժամանակ՝ 17-րդ դ. 2-րդ կեսին, բայց նկատի ունենալով այն հանգամանքը, որ դրանք խորանի պատերին են, հնարավոր է ենթադրել, որ հին շենքի խորանի պատերին պահպանված են եղել հնագույն (10-րդ դ.) որմնանկարի մնացորդները, և վանքում նոր հաստատված միաբաններին թերևս հենց դա է դրդել այդ մասում նոր որմնանկարներ պատկերելու: Այս ուշագրավ որմնանկարի մասնագիտական հետազոտությունը (որը ցայժմ իսպառ բացակայում է) թույլ կտա պատասխանելու այդ և այլ հարցերի:

### **ԱՐՋՈՒՌԻՃԻ ԱՎԵՐՎԱԾ ԵԿԵՂԵՑՈՒ ՈՐՄՆԱՆԿԱՐԻ ՄԱՍԻՆ**

Արջոառիճի վանքը գտնվում է Շիրակ գավառում, Ախուրյան գետից արևմուտք, համանուն (նաև՝ Ալաջա անունով հայտնի) լեռան արևելյան լանջին, այժմ քրդաբնակ Ալաջա գյուղից արևմուտք, փոքրիկ ձորակի հարավային ափին: Այն Անի քաղաքը եռանկյունաձև շրջապատող երեք խոշոր վանքերից մեկն է. հյուսիս-արևելքում Հոռոմոսն է՝ Բագրատունիների դամբարանավայր վանքը (10-րդ դ.), հյուսիս-արևմուտքում՝ Բագնայրը (հիմնված 1010 թ.) և հարավ-արևմուտքում՝ Արջոառիճը: Քաղաքի նկատմամբ բարձրադիր այս վանքից արևելք նայելիս, հեռվում երևում է Անիի համայնապատկերը՝ միջնաբերդի կողմից:

Վանքի գլխավոր եկեղեցին Ս. Աստվածածինն է՝ այժմ հիմնավեր: Վանքը հավանաբար հիմնադրվել է Բագրատունիների ժամանակ, սակայն նրա գլխավոր եկեղեցու և գավթի ավերակներում 19-րդ դարում դեռևս պահպանված արձանագրությունները 13-րդ դարից են (հնագույնը՝ 1207 թ., վերջինը՝ 1289 թ.):

Արջոառիճի համեմատաբար ամբողջական ու մասնագիտական նկարագրությունը պահպանվել է Աշխարհբեկ Քալանթարի հնագիտական արշավախմբի նյութերում, որն այստեղ է եղել 1920 թ. օգոստոսի 20-21-ին: Փորձառու հնագետը նախ նկարագրում է տեղանքը, կառույցների ավերակ վիճակը՝ նշելով, որ փլուզման պատճառը տարերային աղետն է եղել, քանի որ գմբեթի, խորանի և այլ պատերի ամբողջական հատվածներ «երկրաշարժի ուժեղ հարվածը շարտել է արևմուտքից արևելք»<sup>32</sup>:

Չափազանց արժեքավոր է Աշխարհբեկ Քալանթարի վկայությունը եկեղեցում եղած որմնանկարների մասին, որոնց վերաբերյալ նախորդ այցելուները ոչինչ չեն գրում: Ստորև ներկայացվող նկարագրությունը, փաստորեն, միակ վկայությունն է այդ որմնանկարի մասին. «Եկեղեցին սվաղված է եղել ալեբաստրով. նրա հարավ-արևելյան անկյան մնացորդից երևում է, որ նկարագրված է եղել: Որմնանկարների մնացորդները գտնվում են արևմտյան պատի հարավային անկյունին կից, մնացորդը՝ վերևից ներքև: Վերևի մասում պահպանված է շատ աղոտ՝ երեք մարդու նկար ամբողջ հասակով կանգնած իրար կողքի իշխանական հագուստով. մեկի շորերը հասնում են մինչև ծնկները, երկարավիզ կոշիկներով, իսկ երկուսինը քիչ ավելի երկար են: Դրա ձախ կողմից սրբի նկար է նիմբով (լուսապսակ – Կ. Մ.), նայում է ներս, բայց ավելի ցածրից է նկարված (գոտկատեղի ուղղությամբ): Հետքեր կան նաև նույն անկյունին կպած հարավային պատի վրա, նաև ընկած կտորների վրա՝ ներկերի հետքեր»<sup>33</sup>:

Արջոառիճի վանքում Ա. Քալանթարը կատարել է նաև չափագրումներ ու լուսանկարներ, որոնց գտնվելու տեղը, սակայն, անհնար եղավ պարզել (հույս ունենք, որ դրանք կհայտնաբեր-

<sup>32</sup> Ա. Քալանթար, Հայաստան. Քարե դարից միջնադար, երկերի ժողովածու (խմբագրությամբ Արամ Քալանթարյանի), Երևան, 2007, էջ 139:

<sup>33</sup> Նույն տեղում, էջ 140:

վեն): Հնագետը թվարկել է լուսանկարները, որոնցից երկուսը արձանագրություններ են, երկուսը՝ ընդհանուր տեսարան, գավթի ծածկը, ութը՝ բեկորներ ու մանրամասներ, և մեկը՝ «Ֆրեսկոն եկեղեցու արևմտյան պատի հարավային անկյան մոտ»<sup>34</sup>:

Ամփոփելով կարելի է ասել, որ վերը նշված մեծ ու փոքր որմնանկարչական հուշարձանները զգալի չափով լրացնում են Անի-Շիրակից մինչև Սյունիք ընկած տարածքում հայտնի և ուսումնասիրված միջնադարյան որմնանկարների շարքը (Լբատավանք, Թալին, Արուճ, Կոշ, Եղվարդի Ս. Զորավար, Տաթև և այլն): Հատկանշական է, որ դրանք բոլորը գտնվում են Հայ Առաքելական եկեղեցուն պատկանած կառույցներում, իսկ ներկայացված որմնանկարներից հինգն ունեն նաև հայերեն ներկագիր արձանագրություններ:

**Նկարները՝ էջ 337-344, Photos on pages 337-344.**

**Karen Matevosyan**

*Doctor of Historical Sciences, Professor  
Matenadaran*

## **THE MATERIALS ON SOME MURAL PAINTINGS OF MEDIEVAL ARMENIA**

### **Summary**

This paper provides brief analysis of some Armenian mural paintings on the bases of documentary facts and photographs. They are:

- 1) 7th century frescoes in Mastara (Aragatsotn province), found in 2017.
- 2) The image of the enthroned Christ in the mandorla on the apse of monastery of Horomos near Ani (11<sup>th</sup> century).
- 3) The family mausoleum of Tigran Honents in Ani, which was frescoed until 1212 with the scene of Deesis, surrounded by the archangels Michael and Gabriel, and with the horseman holding the bow.
- 4) The mural painting of the Mother of God with Child on the door post of monastery of Haritch (A. D. 1235).
- 5) The mural painting of Kecharis with the scene of Deesis (13<sup>th</sup> century).
- 6) The poorly preserved mural painting of Ayrivank, where there was a family portrait of prince Prosh(the middle of the 13<sup>th</sup> century).
- 7) A part of the mural painting of the Eghipatrush church (Aragatsotn province, near Aparan) and Vorotnavank (Syunik province), where there are Angels and Zodiac signs.
- 8) The mural painting of monastery of Shatik (in Vayots Dzor province, probably in the 17<sup>th</sup> century).
- 9) The written testimony about the fresco in the ruined monastery of the Arjoarich (in the historical province Shirak, now in Turkey).

Some of these murals contain Armenian inscriptions written in dye (1, 3, 4, 5, 8).

---

<sup>34</sup> Նույն տեղում:

## **ՀԱՂԲԱՏԻ ՎԱՆՔԻ ՈՐՄՆԱՆԿԱՐՆԵՐԸ**

Հայաստանի միջնադարյան վանքերի մեջ իր ճարտարապետական հրաշալի կառույցներով և մշակութային հարուստ ժառանգությամբ առանձնանում է Հաղբատավանքը:

Հաղբատի գլխավոր Ս. Նշան եկեղեցին (նկ. 1) վանքի կառույցների մեջ լինելով հնագույնը՝ ժամանակի ընթացքում շրջապատվել է այլ շինություններով: Բարձրադիր գմբեթը գերիշխող դիրք ունի վանական համալիրի մեջ և հյուսիսային ու արևմտյան մուտքերով հաղորդակցվում է հյուսիսային կողմի միջանցքի և գավթի հետ: Խորանի երկու կողմերում ունի երկու կրկնահարկ ավանդատներ: Եկեղեցու ճարտարապետական տարրերից մասնավորապես շքեղ են արևմտյան մասի դեկորատիվ կամարներն ու որմնասյուները:

Ներսում պահպանվել են բարձրարվեստ որմնանկարներ, որոնք մեր ուսումնասիրման նյութն են: Հաղբատի որմնանկարների ավետարանական նկարաշարի մի քանի տեսարաններ ուղեկցվում են հայերեն, հունարեն և վրացերեն մակագրություններով: Պատկերները ոճական և պատկերագրական սերտ ընդհանրություններ ունեն ԺԳ դարի հայ մանրանկարչության Մեծ Հայքի դպրոցի ստեղծագործությունների հետ:

Որմնանկարները պահպանվել են Ս. Նշան եկեղեցու Ավագ խորանում, ինչպես նաև հյուսիսային և հարավային պատերին, որոնց ստեղծման ժամանակաշրջանը գրականության մեջ համարվում է Ժ-ԺԳ դարերը: Վերջին շրջանի ուսումնասիրությունները ցույց են տվել, որ եկեղեցու որմնանկարչական հարդարանքը ավարտված է եղել, երբ ԺԲ դարում երկրաշարժի հետևանքով փլվել է Ս. Նշան եկեղեցու հարավային պատի կենտրոնական հատվածը՝ անվերադարձ ավերելով որմնանկարված պատի կենտրոնական ընդարձակ մասը: Վերակառուցման ժամանակ, պահպանված պատուհանի տակ բացել են ևս մեկ՝ շատ ավելի լայն ու ընդարձակ պատուհան: Այս հատվածի պատի փորագիր արձանագրության քարերից մեկը վերաշարել են գլխավայր՝ խախտելով շարադրանքը: Հավանաբար վերանորոգությունից հետո լրացրել ու ավելացրել են նաև որմնանկարների որոշ նոր հատվածներ:

2018 թ. ճարտարապետ Արա Զարյանի գլխավորությամբ՝ նկարիչ-վերականգնող Քրիստին Լամուրեի կատարված աշխատանքների ժամանակ փաստագրվել է որմնանկարների նկարչական՝ իրար վրա դրված երեք շերտ: Ս. Նշան եկեղեցու հարավային պատի ընդարձակ մակերեսը տասը մետր բարձրությամբ ամբողջովին որմնանկարված է եղել: Պատկերաշարը բաղկացած է եղել երեք ռեգիստրներից, որոնք իրարից առանձնանում են լայն զարդապատկեր բուսական ժապավեններով: Զարդաժապավեններ արված են նաև հարավային պատի ուղղահայաց հատվածներում, պատի անկյունների մոտ: Առաջին՝ ստորին ռեգիստրում, ձախ անկյունում, Սեդուն Արծրունու որդի Խուբլու Բուղայի (մահ. 1293 թ.) պատկերն է: Երկրորդի աջակողմում «Հոգեգալուստ» տեսարանն է: Երրորդ՝ ամենավերին ռեգիստրի աջ մասում «Համբարձում» տեսարանն է, իսկ ձախում՝ «Դժոխքի ավերումը» պատկերը:

Խուբլու Բուղայի լավ պահպանված դիմանկարը ունի ինքնուրույն գեղարվեստական արժեք,

ներկայացնում է իրական մարդու պատկեր՝ ըստ նկարչի կատարողական վարպետության<sup>1</sup>: Խուֆու Բուդայի կերպարը շատ հետաքրքիր է, կարծիքներ կան, որ նա է եղել որմնանկարների հովանավորը<sup>2</sup>: Պատկերված է իշխանական հագուստով, իսկ գոտկատեղի հավասարությամբ, ձախ կողմում պահպանվել է հետևյալ ներկագիր գրությունը. «ՊԱՐՈՆ ԽՈՒՏԼՈՒ ԲՈՒՂԱՅ» (նկ. 10):

Ցավոք սրտի, հաջորդ՝ «Հոգեգալստյան» տեսարանը ամբողջությամբ չի պահպանվել: Երևում են չորս առաքյալների դեմքերը, որոնց գլխավերևում տեսնում ենք Սուրբ Հոգու աղավնակերպ էջքը նրանց վրա (նկ. 9): Այստեղ նկարիչ վարպետը շատ գեղեցիկ է պատկերել Սուրբ Հոգու շնորհները, որ ճառագայթաձև իջնում են առաքյալների վրա:

Առաքյալների հետևի մասում պատկերված է մի շինություն, որը ներկայացնում է Վերնատունը, որն իր հերթին խորհրդանշում է առաջին եկեղեցին<sup>3</sup>:

Համբարձման տեսարանից նույնպես պահպանվել է մի փոքրիկ հատված: Քրիստոսի գլխավերևում գրված է՝ «ԱՄԲԱՐՁՈՒՄՆ», իսկ գլխից մի փոքր ներքև, երկու կողմերում, հունարեն՝ «IC XC» (Հիսուս Քրիստոս): Վայելուչ գահին նստած Քրիստոսը ձեռքին պահել է բաց Ավետարան, որտեղ երկաթագիր գրված է. «ԵՍ ԵՐԹԱՄ ԱՌ ԱՅՆ ՈՐ ԱՌԱՔԵ» (նկ. 8): Սա հատված է Հովհաննու ավետարանից՝ «Ես երթամ առ այն որ առաքե[ացն զիս]» (Հովհ., է 33): Քրիստոսի վառ կարմիր գույնով մանդոլան երկինք են տանում հրեշտակները, որոնցից միայն աջակողմյանի պատկերն է պահպանվել:

Վերջին տեսարանը «Դժոխքի ավերումն» է: Քրիստոսի աջ ձեռքին պատկերված է խաչ, որի աջ թևի տակ պահպանվել է հավանաբար պատկերի այժմ թափված ձախ մասում ենթադրաբար եղած «ԱՎԵՐՈՒՄՆ» բառի շարունակությունը՝ «ԴԺՈՒՄՆ» (նկ. 7): Խաչի աջ կողմում, վերևի մասում տեսնում ենք երեք հրեշտակների, որոնք երկնքից փառաբանում են Քրիստոսին, իսկ ներքևի մասում՝ դժոխքում պահպանվել են չորս մարդկանց գլուխները, որոնցից երկուսը լուսապսակով են, իսկ մյուս երկուսը՝ թագակիր:

Որմնանկարներ են պահպանվել նաև արևելյան պատին: Այստեղ խորանի գմբեթարդում Քրիստոսի մեծադիր պատկերն է՝ Բարեխոսության պատկերագրությամբ, որտեղ ձախ կողմում Սուրբ Մարիամ Աստվածածինն է, աջում՝ Սուրբ Հովհաննես Մկրտիչը: Մարդկության փրկիչը պատկերված է զարդարուն գահին նստած, աջ ձեռքը օրհնության դիրքով, իսկ մյուս ձեռքում պահում է բաց Ավետարանը, որտեղ պահպանվել են գրություններ (նկ. 2, 3): Հետաքրքիր է, որ Ավետարանի կից էջերում առկա են երկլեզու գրություններ՝ աջ կողմում հայերեն, իսկ ձախում վրացերեն: Այն Հովհաննու ավետարանից է. «ԵՍ ԵՄ ԼՈՅՍ ԱՇԽԱՐՀԻ, ՈՐ ԳԱ ԱՌ ԻՍ, ԸՆԴ ԽԱԻԱՐՄԻ ԳՆԱՍՅԷ, ԱՅԼ ԸՆԿԱԼՑԻ ԶԿԵԱՆՍ ՅԱԻՏԵՆԻՑ» (Հովհ., Ը, 12): Ճիշտ նույն տեքստն է նաև վրացերենում (ընթերցումը վրացագետ Ասյա Դարբինյանի): Քրիստոսի աջ և ձախ կողմերում պատկերված Աստվածամայրը և Հովհաննես Մկրտիչը՝ որ խնդրում են որպասագի Տերը ողորմած լինի մարդկության հանդեպ<sup>4</sup>: Այս պատկերագրությամբ որմնանկար պահպանվել է նաև Ախթալայի Սուրբ Աստվածածին եկեղեցում, բայց արևմտյան պատին<sup>5</sup>:

<sup>1</sup> **Կ. Մաթևոսյան**, Որմնանկարչությունը Հայաստանի պետական պատկերասրահում, Երևան, 1990, էջ 38:

<sup>2</sup> Անդ:

<sup>3</sup> **J. Lafontaine-Dosogne**, Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident, vol. 1, Bruxelles, 1964, p. 62-67.

<sup>4</sup> **G. Babic**, Les croix a cryptogrammes peintes dans les eglises serbes des XIII-XIVes siecles: Melanges Ivan Dujcev, Paris, 1979, էջ 1-13:

<sup>5</sup> **Տ.Հեթում քահանա Թարվերդյան**, Ախթալայի Սուրբ Աստվածածին Վանքը, Երևան, 2018, էջ 184-185:



**Նկ. 12 Որմնանկարը վերականգնող Քրիստին Լամուրեն աշխատելիս:**

ները մասամբ վնասված են: Պարզ երևում է միայն, թե ինչպես է Աստվածամայրը Հովսեփի հետ Հիսուսին հանձնում Սիմեոնին: Պատկերի վերևում գրված է «ԸՆԾԱՅՈՒՄՆ Ի ՏԱՃԱՐՆ», որից ներքև տեսարանի անվանումն է վրացերեն (նկ. 6):

Պատուհանի աջ և ձախ կողմերում, խորքում պահպանվել են Միքայել և Գաբրիել հրեշտակների պատկերները: Միքայել հրեշտակապետի պատկերից մի փոքր վերև գրված է «ՄԻՔԱՅԵԼ»:

Հաջորդ և վերջին տեսարանը գտնվում է պատուհանի ներքևի մասում, որը «Հաղորդությունն» է: Պատկերում բեմի աջ և ձախ կողմերից Քրիստոսն իր մարմինն ու արյունն է բաշխում առաքյալներին՝ հացի և գինու տեսքով: Բեմը կարմիր է, որի մեջտեղում խաչ է պատկերված, իսկ Քրիստոսի գլխի աջ կողմում համառոտագրված է՝ «Յ(ԻՍՈՒ)Ս» «Ք(ՐԻՍՏՈ)Ս»: Աջ կողմում առաքյալների առաջին շարքը գլխավորում է Պետրոսը, ում գլխի մոտ համառոտագրված է «ՊԵՏ(ՐՈՍ)», իսկ նրա գլխավերևում գրված է՝ «Առէք կերեք»: Հետաքրքիր է, որ այն կարդացվում է հակառակ կողմից՝ աջից ձախ, այսինքն՝ Քրիստոսի կողմից դեպի առաքյալները: Նկարիչը ցանկացել է ցույց տալ, որ դրանք Քրիստոսի խոսքերն են՝ ուղղված առաքյալներին (նկ. 4, 5):

Այս շարքում պահպանվել են միայն երեք առաքյալների պատկերները, Պետրոս առաքյալից բացի մյուս առաքյալների անունները չեն նշված: Նշենք, որ քաղկեդոնական եկեղեցիներում Պետրոս առաքյալին հաջորդում է Սուրբ Հովհաննեսը: Նմանատիպ որմնանկար պահպանվել է Ախթալայի Սուրբ Աստվածածին եկեղեցում, «Հաղորդություն» տեսարանում<sup>6</sup>: Այնտեղ ձախ կող-

<sup>6</sup> **А. М. Лидов**, Об истории и методах копирования грузинских фресок, Средневековые фрески Грузии, Каталог выставки, Москва, 1985, с. 20, **Л.А. Дурново**, Древние фрески Армении, Очерки по истории искусства Армении, Москва-Ленинград, 1939, с. 30-31 **Л.А. Дурново**, Краткая история древнеармянской живописи, Ереван, 1957, էջ 32-33, **Л. А. Дурново**, Очерки изобразительного искусства средневековой Армении, Москва, 1979, с. 152-153: Տե՛ս նաև Իստորիա արտուստրա արուստրա արուստրա ՄՄՄՄ, տ. II, Մոսկվա, 1973, с. 145:

<sup>7</sup> **В.Н. Лазарев**, История византийской живописи, т. I, Москва, 1947, с. 134:

մում, Քրիստոս հաղորդության բաժակն է տալիս առաքյալին, որի անունը ցավոք մեզ չի հասել: Կարծում ենք, որ այս առաքյալը պետք է լինի Պողոսը, իսկ նրա հետևում պետք է պատկերված լինի Մատթեոսը: Նման ենթադրության ենք հանգում այն պատճառով, որ Ախթալայի եկեղեցու խորանի հատվածում են պահպանվել Քրիստոսի ձախ կողմում կանգնած վերոնշյալ առաքյալ-



**Նկ. 11 Սուրբ Ծնունդ:**

ները և նույն կերպ է նաև Քոբայրավանքի «Հաղորդություն» տեսարանում<sup>8</sup>:

Հաղբատի Սուրբ Նշան եկեղեցու որմնանկարների նկարագրությունը այսքանով ավարտվում է, հույս ունենք, որ այս տարի Արա Զարյանի գլխավորությամբ և նկարիչ վերականգնող Քրիստին Լամուրեի մասնակցությամբ (նկ. 12) կշարունակվեն Սուրբ Նշան եկեղեցու խորանի հատվածի որմնանկարների վերականգնման և ամրակայման աշխատանքները կբացվեն նոր տեսարաններ, որոնք մինչև այսօր տեսանելի չեն:

Մեր կարծիքով Ս. Նշան եկեղեցին ժամանակին ամբողջությամբ նկարագրողված է եղել: Որմնանկարագրողուն ամբողջացվել է ԺԳ դարի վերջերին: Ակնհայտ է, որ Սուրբ Նշանը պետք է նկարագրողված լիներ բարձր արվեստով և ճաշակով, քանի որ Հաղբատավանքը միշտ էլ եղել է Հայ եկեղեցու գլխավոր վանքերից ու կրթօջախներից մեկը, նույնիսկ ուշ շրջանում եղել է Ամենայն Հայոց կաթողիկոսի ժամանակավոր նստավայրը<sup>9</sup>:

Խուբյու Բուղայի պատկերը վկայում է այն մասին, որ նա, և թերևս նրա հայրը՝ Սադուն Արծրունին են եղել որմնանկարների պատվիրատուն: Հայտնի է, որ նրանք բարձր պաշտոններ էին զբաղեցնում վրաց արքունիքում, և հենց պատվիրատուների ցանկությամբ կարող է պատճառաբանվել որմնանկարներում հայերենից բացի պահպանված վրացերեն գրությունների առկայությունը:

Միով բանիվ, արձանագրենք, որ Հաղբատի Սուրբ Նշան եկեղեցու որմնանկարները Հայ Առաքելական Սուրբ եկեղեցու որմնանկարչության բացառիկ նմուշներից են<sup>10</sup>:

### **Նկարները՝ էջ 345-352, Photos on pages 345-352.**

<sup>8</sup> **И. Р. Дрампян**, Фрески Кобайра, Ереван, 1979, **N. Thierry**, Les peintures de la cathedrale de Kobayr, “Cahiers Archéologiques” 29, 1980-1981, էջ 103-121, **И. Р. Дрампян**, К вопросу о датировке и интерпретации фресок Кобайра, “Кавказ и Византия” 4, 1984, с. 194-217, **N. Thierry**, A propos des peintures de la grand église de Kobayr, “Revue des études géorgiennes et caucasiennes” 2, 1986, p. 223-226:

<sup>9</sup> **Լ.Մելիքսեր-Քեկ**, «Վարդապետը Հայոց Հիսիսային Կողմանց» եւ նրանց ինքնությունը, Ս. Էջմիածին, 2016, էջ 46-56:

<sup>10</sup> Հետաքրքրական է, որ Հաղբատից ոչ հեռու՝ Սանահինի վանքի Ս. Աստվածածին եկեղեցում նույնպես պահպանվել են որմնանկարի հետքեր, մասնավորապես ուրվագծվում է Մուտք Երուսաղեմ տեսարանը (**խմբ.**):

## **THE FRESCOES OF MONASTERY OF HAGHBAT**

### **Summary**

The wall paintings of the main church of the monastery of Haghbat - St. Nshan, are preserved on the central apse, as well as on the northern and southern walls. The literature indicates the approximate date of this wall painting from the 10th to the 13th century. During the restoration done by Ara Zarian and Christina Lamoure in 2018, three painted zones were discovered. A portrait of the son of Sedun Arstruni - Prince Khutlu Boogha (died in 1293) was depicted on one of these wall paintings. Perhaps the latter one was the sponsor of the wall painting.

In the Conch of the central apse Christ was depicted together with Mother of God (from left) and St. John the Baptist (from right), representing the scene of Deisis. Christ on the throne is depicted in a gesture of blessing with his right hand, and in His left hand is the open Gospel, where in two languages, Armenian and Georgian it can be read: "I am the light of the world" (John VIII: 12).

Below is the scene of the Communion of Apostles with Armenian inscriptions written with ink. These wall paintings represent also the scenes of "The Birth of Christ", "The Representation of Christ to the Temple", "The Ascension", "The Descent to the Hell", "The Pentecost", the images of Archangels Gabriel and Michael and ornamental zones.

## **ՀԱՅ-ՔԱՂԿԵԴՈՆԱԿԱՆ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՆԵՐԻ ԱՐՏԱՑՈՒՄԸ ԱՆԻԻ Ս. ԳՐԻԳՈՐ (ՏԻԳՐԱՆ ՀՈՆԵՆՑ) ԵԿԵՂԵՑՈՒ ՈՐՄՆԱՆԿԱՐՆԵՐՈՒՄ\***

Անիի Ս. Գրիգոր եկեղեցին, որն առավել հայտնի է 1215 թ. այն կառուցողի՝ Տիգրան Հոնենցի անվամբ, հարդարված է որմնանկարների հարուստ պատկերաշարով և պատմական մայրաքաղաքի միակ հուշարձանն է, որի ներքին հարդարանքը դարերի ընթացքում պահպանվել և մեզ է հասել համեմատաբար բարվոք վիճակում<sup>1</sup> (նկ. 1, 2, 3): Հայտնի է, որ հայկական միջնադարյան մոնումենտալ գեղանկարչության խիստ սահմանափակ օրինակներ են պահպանվել, և այն էլ հիմնականում վնասված, ուստի Ս. Գրիգոր եկեղեցու որմնանկարները չափազանց կարևոր նշանակություն ունեն հայկական միջնադարյան գեղանկարչության ուսումնասիրության հարցում:

Տիգրան Հոնենցի որմնանկարները մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում ընդհանուր պատմական և մասնավորապես՝ դավանաբանական տեսանկյունից, որոնք էլ պատճառ են հանդիսացել մասնագիտական գրականության մեջ առաջ եկած տարբեր մեկնաբանումների: Բացի հայ-քաղկեդոնական լինելուց՝ այս որմնանկարները դիտարկվել են որպես վրացամետ կամ պարզապես վրացական: Մեր նպատակն է սույն հոդվածի շրջանակներում անդրադառնալ որմնանկարների դավանաբանական առանձնահատկություններին և ցույց տալ դրանց արտացոլումը պատկերաշարում, ինչի հիման վրա հաստատվում է Ս. Գրիգոր եկեղեցու որմնանկարների հայ-քաղկեդոնականների կողմից ստեղծված լինելու փաստը:

Եկեղեցին կառուցվել է Անիի երկրորդ ծաղկման շրջանում՝ Զաքարյան եղբայրների կառավարման օրոք, քաղաքի արևելյան ձորալանջին՝ վանական համալիրի կազմում<sup>2</sup>: Կառույցի պատվիրատուն է քաղաքի մեծահարուստ Տիգրան Հոնենցը, որը, համաձայն եկեղեցու հարավային ճակատին տեղ գտած ընդարձակ արձանագրության, շինարարությունն ավարտել է 1215 թ. և նվիրաբերել Հայոց եկեղեցու հիմնադիր և առաջին կաթողիկոս սուրբ Գրիգոր Լուսավորչին<sup>3</sup>:

Ս. Գրիգոր եկեղեցին հանրության լայն շրջանակներին հայտնի է դարձել Նիկողայոս Մա-

---

\* Սույն հոդվածը հանդիսանում է «Արվեստի տեսության և պատմության արդի խնդիրները» խորագիրը կրող VII միջազգային գիտաժողովին ներկայացրած զեկույցի ամբողջական տարբերակը: Տե՛ս **Акопян З. А.**, 2016, 69-70. Հոդվածն անգլերենով հրատարակվել է «Բանբեր Հայագիտության» հանդեսում՝ **Z. Hakobyan**, The Reflection of Armenian-Chalcedonian Traditions on the Frescos of St. Gregory Church (Tigran Honents) of Ani, «Journal of Armenian Studies», 2017 № 3. pp. 187-205. Հաշվի առնելով հոդվածի կարևորությունը և այն հանգամանքը, որ անգլերենով հոդվածը լույս է տեսել կրճատումներով, այն վերահրատարակում ենք հայերենով և համապատասխան հավելումներով (**խմբ.**):

<sup>1</sup> **Каковкин А. Я.**, 1996, 423-428.

<sup>2</sup> **Март Н. Я.**, 1934, 85-86; **Орбели И. А.**, 1963, 126.

<sup>3</sup> Դիվան հայ վիմագրության, 1966, էջ 62-63 (23/188):

ոի Անիում կատարած հնագիտական աշխատանքներից ի վեր<sup>4</sup> և, հենց գիտնականն էլ առաջինն է բնութագրել հուշարձանը որպես հայ-քաղկեդոնական, ընդ որում քաղկեդոնական համարելով և՛ որմնանկարները, և՛ եկեղեցական կառույցը, և՛ պատվիրատուին<sup>5</sup>: Նրա տեսակետը ընդհանուր առմամբ կիսել են մեծ թվով ուսումնասիրողներ<sup>6</sup>: Միևնույն ժամանակ Պարույր Մուրադյանի կողմից շինարարական արձանագրության հետագա ուսումնասիրությունը<sup>7</sup> հնարավորություն տվեց պարզելու, որ Ս. Գրիգորը ի սկզբանե կառուցված է եղել որպես Հայ Առաքելական եկեղեցի<sup>8</sup> և հետո է միայն անցել քաղկեդոնականներին, հետևաբար ազգային եկեղեցու հետևորդ է եղել և նրա պատվիրատուն՝ Տիգրան Հոնենցը<sup>9</sup>, որը հայտնի է նաև որպես հայկական այլ եկեղեցիների կառուցող կամ վերակառուցող (Կուսանանց վանքի Ս. Հռիփսիմե, Անիի Մայր տաճար, Բեխենց վանք)<sup>10</sup>, ինչպես նաև նվիրատու (Հոռոմոս, Խծկոնք):

Յավոք, եկեղեցու քաղկեդոնականներին անցնելու շրջանը լուսաբանված չէ արձանագրություններում, բայց և այնպես պարզ է, որ նրա ներքին նկարագրումը, ինչպես նաև արևմտյան կողմից հարող սյունասարահ-նախամուտքի ու մատուռի կառուցումը (որոնք ի սկզբանե նախատեսված չէին, քանի որ ամբողջովին ծածկում են եկեղեցին շրջանցող քանդակազարդ գոտու արևմտյան հատվածը), ինչպես նաև դրանց նկարագրումը իրականացվել է այն ժամանակ, երբ եկեղեցին արդեն անցել էր քաղկեդոնականներին: Այս փաստը ընդունվում է թե՛ պատմաբանների, թե՛ արվեստաբանների կողմից, և միայն որմնանկարների ստեղծման ժամանակի հարցի շուրջ կան որոշ տարակարծություններ:

Ի մի բերելով որմնանկարների թվագրության վերաբերյալ ուսումնասիրողների տեսակետները՝ նշենք, որ նրանց մի մասը համարում է, որ բուն եկեղեցու որմնանկարները արվել են եկեղեցու կառուցումից անմիջապես հետո՝ ընդգրկելով 1215-1220 թթ., իսկ գավիթի ու ժամատան նկարագրումը իրականացվել է դարի երկրորդ քառորդին՝ մինչև 1250-ական թվականները (Ն. Օկունև<sup>11</sup>, Ն. Սիչով<sup>12</sup>, Դ. Գորդեն<sup>13</sup>, Վ. Լազարև<sup>14</sup>, Լ. Դուռնով<sup>15</sup>, Ս. Տեր Ներսեսյան<sup>16</sup>, Ն. Թի-

<sup>4</sup> Տիգրան Հոնենց եկեղեցու մասին հիշատակումները հայտնի են արդեն 19-րդ դ. վերջից այնպիսի հեղինակների մոտ, ինչպիսիք են Հ. Ներսես Սարգսյանը, Ն. Խանիկովը, Մ. Բրոսսեն և այլն (մանրամասն տե՛ս **Каковкин А. Я.**, 1996, 423-428.

<sup>5</sup> **Марр Н. Я.**, 1934, 85-86; **Марр Н. Я.**, 1995, 248.

<sup>6</sup> **Орбели И. А.**, 1963, 12, 126; **Амиранашвили Ш. Я.**, 1963, 114 и др.

<sup>7</sup> **Мурадян П. М.**, 1985, 174-190; **Мурадян П. М.**, 1987, 36-81.

<sup>8</sup> Այն, որ Տիգրան Հոնենցի եկեղեցին ի սկզբանե պատկանել է Հայ Առաքելական եկեղեցուն, առաջին անգամ նշել է Թ. Թորամանյանը և վերջնականապես հիմնավորել է Պ. Մուրադյանը: Այդ հիմնավորման առանցքային թեզն այն է, որ Հոնենցի կողմից արված շինարարական արձանագրության մեջ հիշատակված են միայն երեք Տիեզերական ժողովները և շրջանցված է Քաղկեդոնին: Հուշարձանի ի սկզբանե ոչ քաղկեդոնական լինելը հիմնավորվում է նաև բարձր բեմի առկայությամբ, որը համապատասխանում է Հայոց առաքելական եկեղեցու ավանդույթին:

<sup>9</sup> Այդ են վկայում Տիգրան Հոնենցի ժայռափոր դամբարանի որմնանկարները, որոնք ունեն հայերեն մակագրություններ: Տե՛ս **Кипшидзе Д.**, 1972, 88-100.

<sup>10</sup> **Mahe J.-P.**, 2001, 1320.

<sup>11</sup> **Окунев Н.**, 1912, 11.

<sup>12</sup> **Сычев Н. П.**, 1912, 219.

<sup>13</sup> **Гордеев Д. П.**, 1923, 9.

<sup>14</sup> **Лазарев В. Н.**, 1986, 145.

<sup>15</sup> **Дурново Л. А.**, 1957, 32-33; **Дурново Л. А.**, М., 1979, 152.

<sup>16</sup> **Der-Nersessian S.**, 1989, 164-165.

երի<sup>17</sup>, Ա. Կակովկին<sup>18</sup>): Մյուս տեսակետի համաձայն՝ եկեղեցու նկարագրողումը կատարվել է 1250-ականներին և դրանից հետո՝ հաջորդաբար ընդգրկելով եկեղեցին, գավիթն ու մատուռը (Թ. Թորամանյան<sup>19</sup>, Պ. Մուրադյան<sup>20</sup>, Ա. Լիդով<sup>21</sup>):

Անիի Ս. Գրիգոր եկեղեցու որմնանկարների հայ-քաղկեդոնականների կողմից ստեղծված լինելու հանգամանքը առաջին հերթին որոշվում է որմնանկարներում առկա վրացերեն և մասամբ էլ հունարեն<sup>22</sup> մակագրություններով<sup>23</sup> (նկ. 5, 8): Հայտնի է, որ հայ-քաղկեդոնականները հպատակ լինելով Բյուզանդական, այնուհետև նաև Վրաց ուղղափառ եկեղեցիներին, որպես դավանաբանական լեզու կիրառել են հունարենն ու վրացերենը՝ կազմելով արձանագրություններ, ինչպես նաև մակագրելով որմնանկարներն ու մանրանկարները երկլեզու կամ եռալեզու գրություններով<sup>24</sup>: Այս հարցը բազմիցս քննվել է հայ-քաղկեդոնականներին նվիրված տարբեր ուսումնասիրություններում<sup>25</sup>: Միննույն ժամանակ, հուշարձանի դավանաբանական պատկանելության խնդրին գրեթե անձանոթ ուսումնասիրողների համար, հատկապես նրանց, ովքեր զբաղվել են միայն որմնանկարների գեղարվեստական քննությամբ, վրացերեն մակագրությունները առիթ են հանդիսացել հուշարձանը ուղղակիորեն համարելու վրացական<sup>26</sup>: Հավելենք նաև, որ ոչ միայն վրացերենի կիրառումը, այլ նաև «վրացի» (և նրան համարժեք «գուրջի», թուրք.՝ վրացի) տերմինը միջնադարյան Հայաստանում և հարակից շրջաններում, այնտեղ, ուր գոյություն են ունեցել հայկական համայնքներ, ունեցել է դավանաբանական իմաստ և կիրառվել է հայ-քաղկեդոնականներին և նրանց կողմից ստեղծված հուշարձանները տարբերակելու համար<sup>27</sup>:

Անիի Ս. Գրիգոր եկեղեցու որմնանկարները պետք է դասել հայ-քաղկեդոնական հուշարձանների շարքը, մանավանդ որ 13-րդ դարի սկզբից մինչև դարի երրորդ քառորդը այդպիսի ե-

<sup>17</sup> **Тьерри Н.**, 1977; **Thierry N.**, 1984, 68-71; **Thierry N. et M.**, 1993, 103-108.

<sup>18</sup> **Каковкин А. Я.**, 1987, 108-115; **Каковкин А. Я.**, 1991, 126-133.

<sup>19</sup> **Թորամանյան Թ.**, 1942, 159-163:

<sup>20</sup> **Мурадян П. М.**, 1985, 181-182; **Мурадян П. М.**, 1987, 54, 56.

<sup>21</sup> **Lidov A.**, 1991, 5-6; **Лидов А. М.**, 2014, 19.

<sup>22</sup> Գրականության մեջ կա հիշատակում եկեղեցու և գավիթի որմնանկարներում առկա հայերեն մակագրությունների մասին, ինչն այսօր, ցավոք, հնարավոր չէ ո՛չ հաստատել, ո՛չ հերքել: Տե՛ս **Texier Ch.**, 1842, 98.

<sup>23</sup> Որմնանկարների մակագրությունները ընթերցել և թարգմանել են Ն. Մառը, Ն. Սիչովը, Դ. Գորդեևը, Պ. Մուրադյանը:

<sup>24</sup> Հիշատակելի են. Սաբերեբեի վանքի № 7 եկեղեցու որմնանկարները (10-րդ դ.), Ադրիանապոլիսի (№ 887, Սբ. Ղազար, Վենետիկ, 1007 թ.) և Խաչենի ավետարանները (№ 949, Չիկագոյի համալսարան, 13-րդ դ. սկիզբ): Տե՛ս **Мурадян П. М.**, 1985, 176-181; **Հակոբյան Ջ.**, 130-151; **Հովսեփյան Գ.**, 1943, 45-59; **Акопян З.**, 2005, 241, 245-247.

<sup>25</sup> **Март Н. Я.**, 1910, 1440-1441; **Март Н. Я.**, 1995, 227-231; **Մուրադյան Պ. Մ.**, 1977; **Բարթիկյան Հ.**, 1973, 68-71; **Շանդրովսկայա Վ.**, **Բարթիկյան Հ.**, 1991, 122-128; **Арутюнова-Фиданян В. А.**, 1994; **Арутюнова-Фиданян В. А.**, 2014, 9-21; **Лидов А. М.**, 1987, 121-136; **Հակոբյան Ջ.**, 2013, 150-151:

<sup>26</sup> Այդպես են համարել Ն. Սիչովը (նյութերն անտիպ են), Ս. Վելմանսը, Ե. Պրիվալովան, Ժ.-Մ. և Ն. Թիերինները: Տե՛ս **Каковкин А. Я.**, 1987, 92-94; **Тьерри Н.**, 1977, 1-10; **Thierry N.**, 1984, 68-69; **Thierry N. et M.**, 1993, 67-70; **Privalova E.**, 1977; **Velmans T.**, 1981, 677-723.

<sup>27</sup> Դրա վառ օրինակն է Անիի «Վրացական» եկեղեցին (իրականում հայտնի չէ ընծայումը), որի պայմանական (Ն. Մառի կողմից որպես աշխատանքային տարբերակ ընդունած) անվանումը մատնանշում է հայ-քաղկեդոնական կառույց լինելու մասին: Դրա ապացույցն է հարավային պատի վրացերեն ընդարձակ արձանագրությունը վրաց կաթողիկոսի ուղերձով, որը եզրափակվում է հայերեն տողով: Տե՛ս **Март Н. Я.**, 1910, 1433; **Март Н. Я.**, 1934, Таб. XLII; **Մուրադյան Պ. Մ.**, 1977, 35-37:

րկլեզու մակագրություններով որմնանկարներ պատմական Հայաստանի տարածքում էլի են հանդիպում (Ախթալա, Հաղբատ<sup>28</sup>): Այն, թե ինչպես կարող է գոյատևման ընթացքում փոխվել հուշարձանի դավանաբանական պատկանելությունն ու հետևաբար նաև մակագրությունների լեզուն, ակնհայտ է դառնում Անիի մեկ այլ՝ Ս. Մինաս եկեղեցու օրինակով, որի մասին հիշատակել է Ն. Մառը, բայց որը, ցավոք, չի տեղայնացվել: Նշված եկեղեցում, որն ամենայն հավանականությամբ խիստ վնասված վիճակում է հայտնաբերվել, Ն. Մառը փաստագրել է երկու շերտով արված որմնանկարներ, որտեղ սվադի տակ մնացած առաջինում (թվագրել է 1013 թ.) գիտնականը հայտնաբերել և վերծանել է հայերեն մակագրությամբ մի դրվագ<sup>29</sup>, իսկ վերին շերտում, ուր ենթադրաբար Դանիել մարգարեի ֆիգուրն էր, վերջինիս ձեռքի գալարակին փաստել է վրացերեն գիրը<sup>30</sup>:

Խոսելով զուգահեռաբար տարբեր լեզուների կիրառման մասին՝ նշենք, որ բազմալեզու արձանագրություններ, ինչպես դա հատուկ է քաղկեդոնական հուշարձաններին, չեն հանդիպում Վրաստանում՝ բացառությամբ այնտեղ գտնվող հայ-քաղկեդոնական հուշարձանների: Նման ավանդույթ և անհրաժեշտություն պարզապես չկար, քանի որ Վրաց եկեղեցին դավանաբանական իմաստով միատարր էր: Մինչդեռ Հայաստանում, ուր փաստացի երկու եկեղեցիներն ու հետևաբար դավանաբանական համայնքներն էլ առկա էին, լեզուն կարևոր տարբերակող հատկանիշ էր<sup>31</sup>: Բացառապես հայերեն մակագրությունների առկայությունը որմնանկարներում փաստում է վերջիններիս ազգային եկեղեցուն պատկանելը (օրինակ, Աղթամարի Ս. Խաչը (915-921), Անիի Բախտաղեկի (13-րդ դ.) ու Փրկչի եկեղեցիները (11-13-րդ դդ.), Դադիվանք և այլն), իսկ երկլեզու և եռլեզու գրերը՝ հայ-քաղկեդոնականների կողմից ստեղծված լինելը (այդպիսին են՝ Սաբերեբեի № 7 եկեղեցին (10-րդ դ.), Տիգրան Հոնենցը, Ախթալան (13-րդ դ.): Ինչպես նշում է Ա. Լիդովը, Հայաստանում, հատկապես 13-րդ դ. մոնումենտալ համալիրներում, վրացերեն և հունարեն մակագրությունները պետք է դիտարկվեն որպես դավանաբանական, այլ ոչ թե ազգային պատկանելության հատկանիշ<sup>32</sup>: Դա հիմնավորվում է նաև այն հանգամանքով, որ 13-րդ դարը հանդիսանում էր հայ-քաղկեդոնական համայնքի հերթական՝ երրորդ ծաղկման ու լայն տարածման շրջանը<sup>33</sup>:

Որմնանկարների դավանաբանական պատկանելությունը որոշվում է նաև մի շարք պատկերագրական առանձնահատկություններով:

Միջնադարյան եկեղեցական կառույցը հարդարող որմնանկարների ուսումնասիրության համար մասնագետների կողմից առաջնային նշանակություն է տրվում խորանին ու գմբեթին, որ-

<sup>28</sup> Հաղբատի Սբ. Նշան եկեղեցու որմնանկարում առկա հայերեն և վրացերեն մակագրությունները խոսում են դրանց հայ-քաղկեդոնականների կողմից ստեղծված լինելու մասին: Այս դեպքում ստույգ հայտնի է, որ վանքը երբեք քաղկեդոնական չի եղել: Սակայն հայտնի է, որ Ջաքարե Ջաքարյանը, որ ազգային եկեղեցու հետևորդ էր, 13-րդ դ. սկզբին վանքից հեռացնում է այն բոլոր վանականներին, որոնք անհանդուրժողական էին այլադավան իրենց հայրենակիցների նկատմամբ, նորամուծություններ-սրբագրություններ է մտցնում եկեղեցական արարողակարգ և, հետևաբար, հենց այդ ժամանակ՝ հանդուրժողական այդ մթնոլորտի պայմաններում (Լոռիի և Անիի ժողովներից հետո՝ 1204-1205 թթ.) ի հայտ են գալիս երկլեզու մակագրություններով որմնանկարները: Տե՛ս **Մուրադյան Պ. Մ.**, 1977, 192-193; **Лидов А. М.**, 2000, 270-271.

<sup>29</sup> Դժբախտաբար այն չի մտել Հ. Օրբելու «Դիվանի» մեջ:

<sup>30</sup> **Մուրադյան Պ. Մ.**, 1977, 61-62:

<sup>31</sup> **Арутюнова-Фиданян В. А.**, 2013, 9-20.

<sup>32</sup> **Лидов А. М.**, 1990, 77.

<sup>33</sup> **Мурадян П. М.**, 1978, 1-16.

պես կառույցի առավել սրբազան հատվածների: Դրանց նկարագրողման համակարգը, առավել քան եկեղեցու մնացած հատվածներինը, պայմանավորված է ծիսական ավանդույթով և համապատասխան պատկերագրական կանոնով (նկ. 3, 4):

Անիի Ս. Գրիգոր եկեղեցու գմբեթում տրված է «Քրիստոսի համբարձման» տեսարանը<sup>34</sup>, որտեղ Փրկիչը պատկերված է ծիածանի վրա նստած և նրան բարձրացնում են չորս թռչող հրեշտակները<sup>35</sup>: «Քրիստոսի համբարձման» տեսարանը, որը արևելաքրիստոնեական ավանդույթում սկզբնապես տեղ է զբաղեցրել ավագ խորանում՝ գմբեթարդում, հետպատկերամարտության շրջանում տեղափոխվել է գմբեթ և հաստատվել որպես գմբեթը հարդարող հորինվածք: Այստեղ Քրիստոսի թեման ներկայացվում է որպես «Համբարձման» կամ էլ որպես «Քրիստոս ամենակալ» (Փրկիչը ներկայացված է մինչև գոտկատեղը) տարատեսակներով<sup>36</sup>: Այս կանոնին հիմնականում հետևում են 11-13-րդ դարերի բյուզանդական և նրան հարող ուղղափառ եկեղեցիները<sup>37</sup>: Նույն կանոնի արտացոլումն ենք տեսնում 13-րդ դարի հայ-քաղկեդոնական եկեղեցիներում, հատկապես դրանցից երկուսում՝ Անիի Ս. Գրիգորում և Կիրանցում<sup>38</sup> (13-րդ դ. 30-40-ական թթ.)<sup>39</sup>: Ճիշտ է, մենք չենք կարող ասել, թե մյուս հայկական եկեղեցիների գմբեթում ինչ հորինվածք է եղել, քանզի այդ հուշարձանների գմբեթները մեզ չեն հասել, բայց քանի որ հայտնի են հարևան Վրաստանի որմնանկարները և այդ իմաստով վերջիններիս հորինվածքը տարբերվում է բյուզանդականից, ապա սակավաթիվ հայկական օրինակներն էլ բավական են փաստելու, որ «Համբարձման» տեսարանը ավանդական է եղել 13-րդ դարի հայ-քաղկեդոնական հուշարձանների համար՝ ուրեմն նրանք առաջնորդվել են բացառապես բյուզանդական պատկերագրական կանոնով:

Մեզ հետաքրքրող դարաշրջանի վրացական որմնանկարներում, գմբեթում ներկայացված է ոչ թե Քրիստոսը, այլ «Խաչի համբարձումը» (Իկորտա (մոտ. 1172), Վարձիա (1184-1186), Ուդաբնո (12-րդ դ. վերջին պատկանող շերտը) և Բերտուբանի (մոտ. 1212/13 թթ.) երկուսն էլ՝ Դավիթ-Գարեջիում, Կինցվիսի և Թիմոթեսուբանի (երկուսն էլ 13-րդ դ. առաջին կես<sup>40</sup>): Այս երկու թեմաները՝ «Քրիստոսի համբարձումը» և «Խաչի համբարձումը», անշուշտ, իմաստային և խորհրդանշական առումով նույնանում են, բայց տարբերվում են պատկերագրորեն, ինչը խիստ էական է, քանի որ խոսում է տարբեր գեղարվեստական ավանդույթների և պատկերագրական սխեմաների կիրառման մասին: Այսու կարող ենք ասել, որ **վրացական հուշարձաններում անդրադարձը բյուզանդական կանոնին ավելի «ազատ» բնույթ է կրել**, ինչը թերևս կարելի է բացատրել տեղական կամ տարածաշրջանին հատուկ մեկ այլ, ավելի վաղ պատկերագրական ավանդույթով: Այս առումով ուշագրավ է Կապադոկիայի Տոկալիի Նոր եկեղեցու որմնանկարը (10-րդ դ. 50-ական թթ.)<sup>41</sup> կամ 10-11-րդ դդ. Տայքի Մայր տաճարների (Իշխան, Խախու<sup>42</sup>) համան-

<sup>34</sup> Այս տեսարանը Ա. Կակովկինը անվանում է «Քրիստոս ամենակալ», որն այնքան էլ ճշգրիտ չէ: Տե՛ս **Каковкин А. Я.**, 1983, С. 106:

<sup>35</sup> **Thierry N. et M.**, 1993, 24-25; **Каковкин А. Я.**, 1987, 110:

<sup>36</sup> **Лазарев В. Н.**, 1977, 98-99; **Лазарев В. Н.**, 1986, 63.

<sup>37</sup> Տե՛ս 36-րդ հղումը:

<sup>38</sup> **Дурново Л. А.**, 1990, 8.

<sup>39</sup> Նշենք, որ Ախթալայում գմբեթի փլուզման պատճառով մեզ հայտնի չէ դրա հորինվածքը, իսկ Քոբայրի եկեղեցին միանավ բազիլիկ է՝ չունի գմբեթ:

<sup>40</sup> **Чубинашвили Г. Н.**, 1948, 78-79; **Вирсаладзе Т.**, 1977, 9; **Привалова Е.**, 1980, 16; **Velmans T.**, 1981, 685-700.

<sup>41</sup> **Thierry N.**, 2002, 171, pl. 83.

ման հորինվածքները<sup>43</sup>: Այս տեսանկյունից հասկանալի է նաև, թե ինչու Կիրանցի որմնանկարներին նվիրված իր ուսումնասիրության մեջ Ն. Թիերին փորձ է արել վերականգնել գմբեթի հորինվածքը որպես «Խաչի համբարձում»՝ հիմք ընդունելով Տայքի և վրացական եկեղեցիների գմբեթների հարդարման օրինակը<sup>44</sup>, որը էապես տարբերվում է Լ. Դուռնովոյի առաջարկած սխեմայից՝ «Քրիստոսի համբարձան» տեսարանով<sup>45</sup>:

Նկատի ունենալով 13-րդ դարի վրացական և հայ-քաղկեդոնական եկեղեցիների գմբեթների պատկերագրական հորինվածքների տարբերությունը երկաթնակ ավանդույթի համատեքստում, պետք է եզրակացնել, որ հայ-քաղկեդոնականների համար բյուզանդական պատկերագրական կանոնը (հատկապես առանցքային թեմաների առումով), սկզբունքային նշանակություն ուներ և ինդիկատորի դեր էր կատարում: Վերջինս ավելի հետևողական էր կիրառվում Հայաստանում՝ դավանաբանական երկու համայնքների առկայության պայմաններում, մինչդեռ Վրաստանում նման «պարտադրվածություն» չկար:

Հայ-քաղկեդոնականներին բնորոշ հաջորդ պատկերագրական հորինվածքը «Հաղորդության» տեսարանն է (նկ. 4): Այն բյուզանդական պատկերագրական կանոնի համաձայն զբաղեցնում էր ավագ խորանի կենտրոնական հատվածը՝ գմբեթարդից անմիջապես ներքև և հանդիսանում ուղղափառ ծիսակարգին առնչվող կարևորագույն թեմաներից մեկը<sup>46</sup>: Հենց այս հորինվածքն ենք տեսնում Անիի Ս. Գրիգոր եկեղեցում, ինչպես նաև հայ-քաղկեդոնական մյուս որմնանկարներում՝ Ախթալայում<sup>47</sup>, Հաղբատում, Քոբայրի մեծ և փոքր եկեղեցիներում, Կիրանցում<sup>48</sup>, քանի որ «Հաղորդության» տեսարանը առավել քան մեկ այլ հորինվածք, շեշտում է դավանաբանական պատկանելությունը:

«Հաղորդության» տեսարանի կենտրոնում Ս. Սեղանն է ու տաղավարիկը, Քրիստոսը պատկերված է երկու անգամ, նրան երկու կողմից մոտենում են առաքյալները, որոնք հաղորդություն են ստանում հացի և գինու տեսքով: Տեսարանն այս պատկերագրությամբ 11-րդ դարից հաստատվում է որպես բյուզանդական եկեղեցու հարդարման պարտադիր հորինվածք, հատկապես Բյուզանդիային հարող ուղղափառ երկրներում (Օխրիդի Ս. Սոֆիա (1037-1056), Կիևի Ս. Սոֆիա (1037-1040): Ավաղ, այս տեսարանի դեպքում էլ դժվար է համեմատություններ անցկաց-

<sup>42</sup> **Thierry N. et M.**, 1975, 96-98.

<sup>43</sup> Այրարկովկասում «Խաչի համբարձման» տեսարանի լայն տարածման մասին կարող է վկայել այդ հորինվածքի կիրառումը 7-11-րդ դարերի քանդակում (Մցխեթի Ջվարի, Պտղնի): Իսկ համաձայն մասնագետների, Ատենի Սիոնի (10-11-րդ դդ.) և Աղթամարի Սբ. Խաչի (915-921) գմբեթներում սկզբնապես եղել է Խաչի պատկեր: Տե՛ս **Дурново Л. А.**, 1979, 149; **Амиранашвили Ш. Я.**, 1963, 160.

<sup>44</sup> **Тьерри Н.**, 1983, 2-3; **Thierry N.**, 1983, P. 198-220.

<sup>45</sup> Այս տեսարանի վերծանության հարցում հիմնավորված և վստահելի են Լ. Դուռնովոյի գրառումները և գծանկարները, քանի որ գիտնականը հնարավորություն է ունեցել մի քանի անգամ մանրակրկիտ ուսումնասիրել որմնանկարները և, որ կարևոր է, տեսել է դրանք շատ ավելի վաղ և լավ վիճակում՝ 1943 և 1957 թվականներին: Տե՛ս **Дурново Л. А.**, 1990, 6; **Дрампян И. Р.**, 1984, 215.

<sup>46</sup> **Лазарев В. Н.**, 1971, 97-98; **Квливидзе Н. В.**, 2008, 691-699.

<sup>47</sup> Ախթալայի փոքր եկեղեցին կառուցվել է նույն շրջանում, ինչ Ս. Աստվածածինը, ունեցել է որմնանկարներ և տեսականորեն կարելի է ենթադրել, որ խորանում նույն «Հաղորդության» հորինվածքն է եղել: Ցավոք, պահպանվածությամբ շատ վատ է: Եկեղեցին միանավ բազիլիկ է, և այս ճարտարապետական հորինվածքը հատուկ էր 13-րդ դ. հայ-քաղկեդոնական եկեղեցիներին, օրինակ, Անիի «Վրացական», Քոբայր, Կոշ, Սեդվի, Մաթոսավանք:

<sup>48</sup> **Каковкин А. Я.**, 1983, 106; **Thierry N. et M.**, 1993, 25; **Лидов А. М.**, 2014, 68-71; **Дурново Л. А.**, 1979, 149, 152; **Дрампян И. Р.**, 1979, 9-10, 11.

նել նույն դարաշրջանի կամ ավելի վաղ հայկական օրինակների<sup>49</sup> հետ, քանի որ, ինչպես արդեն նշվեց, վերջիններս վատ են պահպանվել: Միննույն ժամանակ 13-րդ դարի վրացական որմնանկարների քննությունը ցույց է տալիս, որ ինչպես նախորդ՝ «Քրիստոսի համբարձման» տեսարանում, այնպես էլ այստեղ առկա է որոշակի «շեղում» ընդունված բյուզանդական կանոնից: Եթե 13-րդ դարի հայ-քաղկեդոնական որմնանկարներում՝ Ախթալայում, Անիի Ս. Գրիգորում, Հաղբատի Ս. Նշանում, Կիրանցում, ինչպես նաև Քոբայրի մեծ և փոքր եկեղեցիներում խորանի կենտրոնական հատվածում պարտադիր կերպով ներկայացվում է «Հաղորդությունը», ապա Թամարա թագուհու դարաշրջանի վրացական հուշարձաններում այդ հորինվածքը կարելի է ասել բացակայում է (հատկապես բարձր պատվերով արված գլխավոր հուշարձաններում)<sup>50</sup>, իսկ եթե կա, ապա ներկայացված է զգալի շեղումով: Այս իմաստով ինքնատիպ են Կինցվիսի վանքի երկու՝ Ս. Նիկողայոս և Աստվածածին եկեղեցիների (13-րդ դ. առաջին կես) հորինվածքները: Առաջինում «Հաղորդության» տեսարանը բաժանված է երկու մասի և «տեղաշարժված» է դեպի խորանի կողմնային հատվածները՝ տեղը զիջելով Ս. Նիկողայոսի և Ս. Սեդրեստորոս Հռոմեացու ֆիգուրներին<sup>51</sup>, իսկ Աստվածածնի եկեղեցում այս հորինվածքը լրացված է (նույն շարքի կենտրոնական հատվածում) խաչը բարձրացնող Քրիստոսի պատկերով ու Քրիստոսի հրաշքների տեսարաններով<sup>52</sup>, որը եզակի է<sup>53</sup>:

Նշված վրացական որմնանկարներում ուղղափառ պատկերագրության համար առանցքային հորինվածքի համակցումը այլ պատկերների հետ, ինչպես նաև տրոհումն ու տեղաշարժումը խորանի կենտրոնական հատվածից, վկայում են, որ «Հաղորդությունը» (համենայն դեպս մինչև 13-րդ դ. վերջը) չուներ այն առանցքային դերը, որը հատուկ էր բյուզանդական և հայ-քաղկեդոնական որմնանկարներին՝ կապված ուղղափառ ծիսական ավանդույթի հետ<sup>54</sup>: Ուստի այս դեպքում էլ կարելի է փաստել, որ «Հաղորդության» թեման վրացական հուշարձաններում (խորանի հատվածում) առանցքային դեր չուներ: Ս. Գրիգոր եկեղեցու խորանի պատի հաջորդ՝ ներքևի գոտում պատկերված են արևելյան եկեղեցական հայրերը (նկ. 4): Նրանք տասն են՝ բաշխված կենտրոնական պատուհանի երկու կողմերում, ձեռքերին ունեն կա՛մ գալարակներ, կա՛մ մատյաններ: Ֆիգուրներին կից նշված են անունները<sup>55</sup>: Այստեղ ներկայացված են. Բարսեղ Մեծը (Կեսարացին), Հովհաննես Ոսկեբերանը (նկ. 5), Պետրոս և Աթանասիոս Ալեքսանդրացիները, Նիկողայոս Սքանչելագործը, Սեդրեստորոս Հռոմեացին, Ղևոնդիոս Կեսարացին, Գրիգոր

<sup>49</sup> Թերևս մեկ զուգահեռ կարելի է բերել՝ ըստ Լ. Դունովոյի: Կոչի Աբ. Ստեփանոս (7-րդ դ. երկրորդ կես) եկեղեցու խորանում գիտնականը տեսել է «Հաղորդությունը»՝ Քրիստոսի կրկնակի պատկերով, որի ձեռքին հացի և զինու փոխարեն եղել է գալարակ: Տե՛ս **Дурново Л. А.**, 1957, 11.

<sup>50</sup> **Babić G.**, 1986, 123-124; **Лидов А. М.**, 1990, 77.

<sup>51</sup> **Didebulidze M.**, 2007, 67-71.

<sup>52</sup> **Velmans T.**, 1978, 147-161; **Velmans T.**, 2002, 175-189.

<sup>53</sup> Կինցվիսիի խորանի հորինվածքը եզակի է հատկապես նրանով, որ խորանում առկա են սյուժետային պատկերներ («Քրիստոսի հրաշագործությունները»): Այս առումով հետաքրքրական է Հաղբատի Ս. Նշան եկեղեցու խորանի որմնանկարի քաղկեդոնական շերտը, որ համաժամանակյա է Կինցվիսիին, և որտեղ նույնպես կան սյուժետային՝ քրիստոսաբանական պատկերներ՝ «Ավետում», «Ծնունդ», «Ընծայումը տաճարին» և «Մկրտություն» (տե՛ս **Дурново Л. А.**, 1979, 149, 152): Սակայն, ի տարբերություն Կինցվիսիի Հաղբատի Ս. Նշանում սյուժետային տեսարանները չեն խախտում ընդունված կարգը և տրված են առանձին գոտիով՝ «Հաղորդությունից» ներքև:

<sup>54</sup> **Акопян З. А.**, 2009, 167-185.

<sup>55</sup> **Муравьев А. Н.**, 1848, 277; **Гордеев Д. П.**, 1923, 8; **Thierry N. et M.**, 1993, 23.

Պարթևը (Լուսավորիչը) ու նաև նրա որդիներ՝ Արիստակեսն ու Վրթանեսը (նկ. 6):

Սուրբ հայրերից վեցը՝ Բարսեղ Կեսարացին, Հովհաննես Ոսկեբերանը, Նիկողայոս Աքանջելագործը, Սեղբեստրոս Հռոմեացին<sup>56</sup>, Պետրոս և Աթանասիոս Ալեքսանդրացիները հայտնի են որպես եպիսկոպոսներ, աստվածաբաններ և արևելյան եկեղեցու հիմնադիրներ, նրանք առաջիններից էին, որ դասվեցին եկեղեցական սուրբ հայրերի շարքը և, որպես եկեղեցու «սյունների», նրանց պատվավոր տեղ հատկացվեց խորանի հորինվածքում:

Գրիգոր Լուսավորչի հանդես գալը եկեղեցական հայրերի շարքում միանգամայն օրինաչափ է: Լինելով Հայոց եկեղեցու հայրապետն ու նվիրապետական սուրբը՝ վերջինս միևնույն ժամանակ դասվել է ընդհանրական եկեղեցու սրբազան հայրերի շարքը: Դա տեղի է ունեցել 9-րդ դարում, չնայած որ բյուզանդական աշխարհը Լուսավորչին ճանաչել է առնվազն 6-րդ դարից, երբ նրա վարքը հայերենից թարգմանվել է հունարեն և ասորերեն<sup>57</sup>: Սակայն հենց 9-րդ դարում է նա համալրում Արևելյան եկեղեցու հայրերի շարքը, երբ Կոստանդնուպոլսի Փոտ պատրիարքի ցուցմունքով Գրիգոր Պարթևի վարքը ներմուծվում է բյուզանդական Հայսմավուրք (արտացոլված է Սիմեոն Մատենագրի (Մետաֆրաստի) մոտ<sup>58</sup>, հիշատակի օրը՝ սեպտեմբերի 30-ը): Այս իրադարձությունները մեծապես նպաստել են Լուսավորչի պաշտամունքի ու նաև կերպարի տարածմանը ուղղափառ աշխարհում: Ելնելով մեզ հասած օրինակներից՝ պետք է նշել, որ Ս. Գրիգորի կերպարը ավելի հայտնի է բյուզանդական (ընդգրկում է 11-ից 14-րդ դդ.)<sup>59</sup> ու նրան հարող

<sup>56</sup> 13-րդ դ. մյուս հայտնի հայ-քաղկեդոնական հուշարձանում՝ Ախթալայում սուրբ հայրերի շարքում ընդգրկված են երեք լատինական սրբեր՝ Սեղբեստրոս և Կլիմենտոս Հռոմեացիները, որոնք ավանդաբար պատկերվել են բյուզանդական եկեղեցու խորանում, ինչպես նաև Ամբրոսիոս Մեդիոլանցին, որը չի դասվել սրբազան հայրերի շարքը: Լատինական հայրերի նման շեշտադրումը, ըստ Ա. Լիդովի, կարելի է բացատրել 12-13-րդ դդ. սահմանագծում լայնորեն քննարկվող եկեղեցիների միության հարցով (Ունիան) և դրանում հայ-քաղկեդոնականների ակտիվ մասնակցությամբ: Տե՛ս **Лидов А. М.**, 1987, 82-84 (այնտեղ՝ համապատասխան գրականության ցանկը):

<sup>57</sup> **Peeters P.**, 1942, 91-130; **Բարթիկյան Հ., Տեր-Ղևոնդյան Ա.**, 1966, 28-32; **Բարթիկյան Հ.**, 1973, 36-39; **Esbroeck M. Van**, 1971, 13-20; **Esbroeck M. Van**, 1977, 291-358; **Мурадян П. М.**, 1981, 13-15.

<sup>58</sup> Կոստանդնուպոլսի նշանավոր հոգևոր առաջնորդներից մեկը՝ Փոտ պատրիարքը (9-րդ դ. 50-80-ական թթ.) մեծ նշանակություն էր տալիս Գրիգոր Պարթևի կերպարին, քանի որ վաղ միջնադրում վերջինիս պաշտամունքի տարածումը հայերի, վրացիների, արաբների, աղվանների, ասորիների և ղպտիների մոտ ի զորու էր նպաստել Արևելյան եկեղեցիների մերձեցման գործին, որի ջատագովն էր Փոտը: Այդ է պատճառը, որ Գրիգոր Լուսավորչի պատկերը հենց նույն ժամանակ հայտնվում է Կոստանդնուպոլսի Ս. Սոֆիայում (տե՛ս **Պերպլերեան Հ.**, 113-115; **Mango C.**, 1962, 95-98; **Mango C, Hawkins E J. W.**, 1972, 1-41; **Der Nersessian S.**, 1973, 55-60), իսկ Լուսավորչի, Հռիփսիմեի ու Գայաների մատուցները երկրպագության են դրվում՝ սկզբում մայրաքաղաքի Ս. Երրորդություն եկեղեցում, հետո նաև Ս. Սոֆիայում (տե՛ս **Ալիշան Ղ.**, 1901, 263-265; **Der Nersessian S.**, 1973, 57): Փոտի ժամանակ ի հայտ է գալիս Ագաթանգեղոսի հունարեն բնագիրը (տե՛ս **Арутюнова-Фиданян В. А.**, 2004, 131):

<sup>59</sup> Գրիգոր Լուսավորչի պատկերը, որին կոչում էին Գրիգոր Պարթև կամ Մեծ Հայքի Ս. Գրիգոր, կարելի է տեսնել բյուզանդական հետևյալ հուշարձաններում՝ Կոստանդնուպոլսի Ս. Սոֆիայի խճանկարում (մոտ. 878 թ., թափվել է), Հոսիոս Լուկասի խճանկարում (Ֆոկիդա, Հունաստան, 11-րդ դ.), Պանագիա Տոն Խալկեոնի որմնանկարում (Թեսալոնիկ, 1028 թ.), Ներեզիի որմնանկարում (1164, Մակեդոնիա), սիրիական ուղղափառ Վադի-ալ-Նատրուն վանքի Աստվածամոր եկեղեցու որմնանկարում (մոտ. 1200 թ., Եգիպտոս), Կոստանդնուպոլսի Տիրամայր Պամակարիստայի խճանկարում (Ֆետիե Ջամի, Ստամբուլ, 1315 թ.), Վրանտոխիոն վանքի Աստվածամոր (Աֆենդիկո) եկեղեցու որմնանկարում (Միստրա, Հունաստան, 14-րդ դ. առաջին կես). ինչպես նաև հետևյալ նկարազարդ ձեռագրերում՝ Բարսեղ II Հայսմավուրքները gr. 1613 և gr. 1156 (10-րդ և 11-րդ դդ., Վատիկանի գրադարան), Հայսմավուրք Add. 11870 և Սաղմոսագիրք Add. 19352 (11-րդ դ., Բրիտանական

երկրների հուշարձաններում (օրինակ, Հին Ռուսիայի, Բուլղարիայի, Սերբիայի<sup>60</sup>, ինչպես նաև Վրաստանի<sup>61</sup>), քան միջնադարյան հայ արվեստում<sup>62</sup>: Սակայն վկայակոչելով Վրթանես Քերթոզի «Յաղագս պատկերամարտից» հայտնի երկը<sup>63</sup> կարող ենք հաստատել, որ հայկական վաղմիջնադարյան արվեստում Լուսավորչի պատկերման ավանդույթ եղել է, քանզի հեղինակը խոսում է 7-րդ դարի եկեղեցիների ներքին հարդարանքում Ս. Գրիգորի և մի քանի այլ սրբերի պատկերների գոյության մասին և դա ժամանակագրական առումով համապատասխանում է ազգային գլխավոր սրբի պաշտանմունքի տարածման ամենաբարձր շրջանին<sup>64</sup>: Սակայն եթե հայկական որմնանկարները վատ են պահպանվել, ապա քանդակի նմուշները կան<sup>65</sup>: Ամեն դեպքում կասկածից դուրս է, որ Լուսավորչի կերպարը միջին բյուզանդական շրջանում ավելի քան հարազատ էր ուղղափառ միջավայրին: Ուստի կարելի է ասել, որ Անիի Ս. Գրիգորում, ինչպես նաև մյուս հայ-քաղկեդոնական եկեղեցիներում (Ախթալա), Լուսավորչի պատկերը կրում է երկակի իմաստ՝ և՛ որպես ազգային, և՛ որպես Ընդհանրական եկեղեցու սրբի: Այս տեսանկյունից կարևոր է հիշել, որ հայ-քաղկեդոնականներն իրենց համարում էին Լուսավորչի և Մաշտոցի աշակերտներ ու վերջիններիս գործի շարունակողներ<sup>66</sup>:

Եթե Գրիգոր Լուսավորչի կերպարը Անիի եկեղեցում կարող է մեկնաբանվել ընդհանուր ուղղափառ ավանդույթի տեսանկյունից (ինչով և առաջնորդվում են մի շարք ուսումնասիրողներ), ապա այլ բան է, երբ սուրբ հայրերի շարքում տեսնում ենք նրա որդիներին՝ Արիստակեսին ու Վրթանեսին: Նրանց պատկերները Անիի որմնանկարում բացառիկ են և մեզ հայտնի (կամ հասած) որմնանկարչական միակ օրինակներն են: Հայտնի է, որ **Արիստակեսն ու Վրթանեսը** Գրի-

---

թանգարան), Հայսմավուրք gr. 586 (11-րդ դ., Մարջիանայի գրադարան, Վենետիկ), երկու մատյան՝ Barocc. 230 և gr. th. fl (11-րդ և 14-րդ դդ, Բողլեանայի գրադարան, Օքսֆորդ): Տե՛ս **Der Nersessian S.**, 1973, 55-60; **Сусленков В. Е.**, 2006, 45-47.

<sup>60</sup> Գրիգոր Լուսավորչի պատկերը կա Նովգորի այնպիսի որմնանկարներում, ինչպիսիք են Ներեդիցայի Փրկչի (1198 թ.), Թեոդորոս Ստրատիլատի (1361 թ.) և Սբ. Սիմեոնի (14-15-րդ դդ.) եկեղեցիները, Հովհաննես ավետարանչի (Ձեմենի) վանքի որմնանկարը (1354 թ., Բուլղարիա), Դեչանի վանքի Ամենափրկիչ եկեղեցու որմնանկարը (Սերբիա, 1335-1380 թթ.): Հայտնի են նաև մի շարք ուսական սրբապատկերներ Սբ. Գրիգորի պատկերով: Տե՛ս **Арутюнова-Фиданян В. А.**, 1995, 196-208; **Лазарев В. Н.**, 1947, 36; **Каковкин А. Я.**, 1967, 167-168; **Пивоварова Н. В.**, 2002, 42, 65-67, 137.

<sup>61</sup> Ս. Գրիգորի պատկերը կա Ատենի Սիոնում (որմնանկարը 10 կամ 11-րդ դդ.), Բետանիայում, Սամտավիսիում, Կազրետիում: Տե՛ս **Каковкин А. Я.**, 1987, 111, примеч. 22.

<sup>62</sup> Գրիգոր Լուսավորչի ամենավաղ պատկերը հայ արվեստում (ըստ մակագրության) հայտնի է Աղթամարի Սուրբ Խաչ եկեղեցու արևելյան ճակատին (տե՛ս **Մնացականյան Ս. Խ.**, 1983, 96, նկ. 53; **Der Nersessian S.**, 1965, fig. 31-32), այն հայտնի է նաև կիլիկյան կիրառական արվեստի նմուշների վրա: Լուսավորչի պատկերը հաճախակի է ուշ միջնադարյան հայկական արվեստում (մանրանկարներ, սրբանկարներ, դեկորատիվ-կիրառական արվեստի նմուշներ):

<sup>63</sup> **Der Nersessian S.**, 1973, 381, 392; **Տեր Ներսեսյան Ս.**, 1975, 11, 19; **Քյոսեյան Հ.**, 1995, 125:

<sup>64</sup> **Март Н. Я.**, 1905, 154-155; **Мурадян П. М.**, 1981, 12-13; **Арутюнова-Фиданян В. А.**, 2004, 56, 206-207.

<sup>65</sup> Համարվում է, որ Գրիգոր Լուսավորչի պատկերներն առկա են Օծունի հայտնի հուշակոթողի (7-րդ դ.) վրա՝ հարավային ստելայի արևելյան կողմում (տե՛ս **Ազարյան Լ.**, 1965, 214-215; **Հակոբյան Ջ.**, 2005, 79-80), ինչպես նաև Զվարթնոցի տաճարի «դրախտային այգու» քանդակազարդ գոտում (տե՛ս **Мнацаканян С. Х.**, 1971, 54; **Հակոբյան Ջ.**, 2006, 84):

<sup>66</sup> 7-րդ դարի «Narratio de rebus Armeniae» («Պատմություն հայոց հարցի մասին») հայ-քաղկեդոնական երկի հեղինակը սկսում է իր ժամանակագրությունը Արշակունիներից և Գրիգոր Լուսավորչից, մեկ այլ վկայության համաձայն հայ-քաղկեդոնականները սերում էին Գրիգոր Լուսավորչից, Մաշտոցից և Ներսես Մեծից: Տե՛ս **Мурадян П. М.**, 1982, 20; **Арутюнова-Фиданян В. А.**, 2004, 58.

գոր Լուսավորչից ժառանգել և հաջորդաբար զբաղեցրել են կաթողիկոսական աթոռը<sup>67</sup>, նրանք **Հայոց եկեղեցու տոնելի սրբեր են և երբեք չեն երկրպագվել այլ եկեղեցիների կողմից**, չնայած որ Արիստակեսին բյուզանդական աղբյուրները ճանաչում են որպես առաջին Տիեզերական ժողովի (325, Նիկիա) մասնակից<sup>68</sup>: Եթե ըստ հայ-քաղկեդոնականների նրանք իրենց հավատը ժառանգել են Գրիգոր Լուսավորչից և, հետևաբար, կարևորել են ազգային ավանդույթը, ապա, ինչպես արդարացիորեն նշում է Ա. Լիդովը, չի բացառվում, որ Արիստակեսն ու Վրթանեսը, որպես լոկալ սրբեր, ճանաչված լինեն նաև հայ-քաղկեդոնականների կողմից<sup>69</sup>: Չնայած այդ մասին աղբյուրները լռում են, բայց ակնառու վկայում են Անիի եկեղեցու համապատասխան պատկերները և սա այն դեպքն է, երբ պատկերները լրացնում են մեզ չհասած պատմական տեղեկությունները: **Արիստակեսի ու Վրթանեսի կերպարների առկայությունը արևելյան եկեղեցական հայրերի շարքում հնարավոր չէ բացատրել ո՛չ բյուզանդական և ո՛չ էլ վրացական ավանդույթով, այլ միայն հայկական ազգային՝ տվյալ դեպքում հայ-քաղկեդոնական համայնքին հատուկ պատկերագրական կանոնի առկայությամբ:**

Այս շարքի վերջին սուրբն է Ղևոնդիոս Կեսարացին, որի պատկերումը նույնպես պետք է կապել Գրիգոր Լուսավորչի և հայկական պատմական ավանդույթի հետ: Չնայած Ղևոնդիոսը առաջին Տիեզերական ժողովի մասնակից էր և Կեսարիայի արքեպիսկոպոս, սակայն նա որպես Ընդհանրական եկեղեցու սուրբ չի ճանաչվել (չունի հիշատակի օր), առավել ևս չի դասվել եկեղեցական հայրերի շարքը<sup>70</sup>: Միևնույն ժամանակ հայտնի է, որ հենց նա է ձեռնադրել Լուսավորչին Կեսարիայում (արտացոլված Հայոց դարձի մեջ), ինչը հիմք է տալիս պնդելու, որ պատվավոր հայրերի շարքում և նման բարձր կարգավիճակով (ինչպես և Արիստակեսի ու Վրթանեսի դեպքում) Ղևոնդիոսին ներկայացնելը պայմանավորված էր ազգային պատմական ավանդույթով և կապված էր հայկական միջավայրի հետ: Դրա հաստատումն է Լուսավորչի ձեռնադրման տեսարանը Ղևոնդիոս Կեսարացու կողմից՝ նույն Տիգրան Հոնենցի Ս. Գրիգորին նվիրված պատկերաշարում (նկ. 11): Այսպիսով կարող ենք եզրակացնել, որ երեք կերպարների՝ **Արիստակեսի, Վրթանեսի և Ղևոնդիոս Կեսարացու պատկերումը Անիի Ս. Գրիգոր եկեղեցում պայմանավորված էր հայկական պատմական ավանդույթով և վկայում է, որ հուշարձանը հայկական միջավայրի ծնունդ էր, տվյալ դեպքում՝ հայ-քաղկեդոնական:**

Այս միտքը կրկին հաստատվում է եկեղեցու հարդարանքում տեղ գտած Գրիգոր Լուսավորչի վարքի ընդարձակ պատկերաշարով, որը բացառիկ է և հայտնի չէ այլ օրինակով՝ ո՛չ որմնանկար, ո՛չ մանրանկար և ո՛չ պատկերաքանդակ: Ընդ որում՝ դա հավասարապես վերաբերում է ինչպես հայկական, այնպես էլ բյուզանդական ու վրացական հուշարձաններին՝ հաշվի առնելով ուղղափառ աշխարհում Գրիգոր Պարթևի հանրահայտ լինելը: Եվ եթե հայկականի դեպքում դա բացատրվում է որմնանկարների սակավությամբ, ապա նման պատկերաշար փաստված չէ պահ-

<sup>67</sup> Արիստակեսն (264-333) ու Վրթանեսը (262-341) որպես հոգևոր առաջնորդներ հայտնի են եղել հեթանոսների դեմ մղած պայքարով, որի հետևանքով Ծոփաց գավառում սպանվել է Արիստակեսը: Նրանց հիշատակը նշվում է Գրիգոր Լուսավորչի «որդւոց եւ թոռանց» տոնի հետ: Տե՛ս **Մովսես Խորենացի**, 1981, 239; **Օրմանյան Մ.**, 2001, 109-110:

<sup>68</sup> **Ղազարյան Գ.**, 2016, 21:

<sup>69</sup> **Лидов А. М.**, 2014, 80-81.

<sup>70</sup> Չնայած Ղևոնդիոս Կեսարացին չունի հիշատակի օր, սակայն հարկ է նշել, որ և՛ Հայ առաքելական, և՛ Ուղղափառ եկեղեցիները ունեն առաջին Տիեզերաժողովին մասնակցած հայրապետների տոնը որոնց մեջ պետք է տեսնել և Ղևոնդիոսին: Իմ շնորհակալությունն եմ հայտնում Գ. Ղազարյանին աստվածաբանական և վարքաբանական հարցերի հետ կապված պարզաբանումների համար:

պանված բյուզանդական և վրացական հուշարձանների դեպքում:

Առանձին մասնագետների կարծիքով լուրջ բնույթի սրբերի, այդ թվում նաև Հոնենցի Գրիգոր Լուսավորչի վարքի ընդարձակ պատկերաշարերի ի հայտ գալը պայմանավորված էր զարգացած միջնադարի՝ ավելի ստույգ 12-13-րդ դարերի ժամանակահատվածում տեղական հանրահայտ սրբերի նկատմամբ տածած մեծ հետաքրքրությամբ<sup>71</sup>, որն ընդհանուր առմամբ արդարացի է: Միևնույն ժամանակ կարևոր է կրկին շեշտել, որ հայկական 7-րդ դ. որմնանկարներում Լուսավորչի պատկերման ավանդույթ արդեն եղել է (Վրթանես Քերթոզ) և դա հիմք է տալիս ենթադրելու, որ հայ-քաղկեդոնականների համար այն ելակետային պետք է լիներ, հատկապես հաշվի առնելով, որ դա հայ-քաղկեդոնական համայնքի ակտիվ գործունեության շրջան է եղել:

Անհի եկեղեցու Ս. Գրիգորին նվիրված շարքը եզակի է նաև այն առումով, որ որպես վարքաբանական պատկերաշար ամենաընդարձակն է իր ժամանակի արևելաքրիստոնեական արվեստում<sup>72</sup>: Պատկերաշարը տրված է երկու շարքով (նկ. 7), զբաղեցնում է եկեղեցու արևմտյան պատը, ինչպես նաև հարավային ու հյուսիսային պատերի արևմտյան հատվածները՝ ընդգրկելով հյուսիսարևմտյան ու հարավարևմտյան որմնամույթերի արևմտահայաց երեսները: Տեսարաններն ուղեկցվում են մակագրություններով՝ ուստի սյուժեները պարզ են: Դրանք ընդհանուր առմամբ տրված են պատմական հաջորդականությամբ, կան սակայն և «շեղումներ», որի նպատակն էր շեշտել առավել կարևոր թեմաները՝ բաշխելով դրանք կենտրոնական ու տեսանելի հատվածներում: Պատկերաշարը բաղկացած է 18 տեսարաններից, որոնք ներկայացնում են Լուսավորչի վարքի առանցքային իրադարձությունները. վեցը՝ չարչարանքներն են<sup>73</sup> (նկ. 7, 8), երկուսը՝ վերաբերում են Ս. Կույսերին (այդ թվում Ս. Նինոյին/Նունեին (նկ. 10, 12)<sup>74</sup> և տասը ներկայացնում են Հայաստանում նոր հավատի ընդունման և հաստատման գործընթացը<sup>75</sup> (նկ. 9, 11): Թեմաների ընտրությունից իսկ երևում է, որ բացի չարչարանքներից, որոնք վարքաբանության պարտադիր մասն են կազմում, պատկերների գերակշռող մասը (10 տեսարան) նվիրված է Հայոց դարձի պատմությանը՝ դրանով իսկ շեշտելով այն ազգային ու դավանաբանական շրջանակը (հայ-քաղկեդոնականները պնդում էին, որ իրենք հավատարիմ են մնացել Ս. Գրիգորի վարդապետությանը<sup>76</sup>), որի կողմից ստեղծվել և հատկապես որին ուղղված էր պատկերաշարը:

Այս տեսանկյունից անընդունելի են որոշ ուսումնասիրողների մեկնաբանությունները սույն որմնանկարների՝ հատկապես վարքաբանական շարքի վերաբերյալ: Մասնավորապես նկատի

<sup>71</sup> Eastmond A., 2003, 724-741;

<sup>72</sup> Մինչև 14-րդ դ. ժամանակաշրջանը վարքաբանական տեսարանների քանակը չի գերազանցում 10-ը և միակ հուշարձանը, որտեղ այն կազմում է 19-ը տեսարան՝ Վենետիկի Սբ. Մարկոսի խճանկարն է (1130 թ.), որ լուսաբանում է համանուն սրբի կյանքը:

<sup>73</sup> Դրանք են. «Ս. Գրիգորը Տրդատի առաջ», «Ս. Գրիգորը ոտքերից կախված», «Ս. Գրիգորի ոտքերին գամեր են խփում», «Գլխիվայր կախված Ս. Գրիգորի մտրակահարումը», «Ս. Գրիգորին տանում են Արտաշատ», «Ս. Գրիգորը օձերով լի վիրապում»:

<sup>74</sup> Դրանք են. «Ս. Կույսերի նահատակությունը», «Կենարար սյան հայտնությունը Ս. Նինոյին»:

<sup>75</sup> Դրանք են. «Ս. Գրիգորի վիրապից ազատվելը», «Ժողովուրդի աղերսը Ս. Գրիգորին ազատել իրենց նզովքից», «Ս. Գրիգորի տեսիլքը», «Ս. Գրիգորին ընդառաջ դուրս եկած Տրդատն ու արխագաց, վրաց, ալանաց թագավորները», «Ս. Գրիգորի ձեռնադրումը Ղևոնդիոս Կեսարացու կողմից», «Ս. Գրիգորի և Տրդատի հանդիպումը Բագավանում», «Տրդատի և իր մերձավորների մկրտումը», «Ս. Գրիգորը ձեռնադրում է առաջին տասներկու հայոց եպիսկոպոսներին», «Տրդատ թագավորի աղերսը Սեպուհ լեռը հեռացած Ս. Գրիգորին», «Ս. Գրիգորը Մանի քարայրում»:

<sup>76</sup> Մելիքսեթ-Քեկ Լ., 1934, 34-34; Арутюнова-Фиданян В. А., 2004, 54-55.

ունենք Ն. Թիերիի այն եզրակացությունները, որոնց համաձայն. ա) Անիի Ս. Գրիգոր եկեղեցու որմնանկարները ստեղծվել են վրացի վարպետի կողմից և նախատեսված են Անիի վրացական (?) համայնքի համար<sup>77</sup>, բ) Նինոյի տեսիլքի տեսարանի ի հայտ գալը հավանաբար վրացի վարպետի մտահղացումն է, կամ պատվիրատուի փոխզիջման արդյունք<sup>78</sup>: Հիմնավորված չեն նաև Է. Իստմունդի ընդհանրացումները առ այն, որ. ա) Լուսավորչի պատկերաշարը ավելի շուտ ուղղված է հենց Ս. Գրիգորի կերպարին, այլ ոչ թե Տրդատին կամ Հայաստանի Դարձի պատմությանը, բ) այն կոչված է ժողովրդականացնել Լուսավորչի պաշտամունքը, այլ ոչ թե խորհրդանշում է Հայաստանի քրիստոնեացումը, գ) Հայաստանի Դարձի պատմությունը կորցնում է իր առաջնային նշանակությունը, քանի որ Ս. Գրիգորի տեսիլքի հետ զուգահեռ տրված է Ս. Նինոյինը՝ Վրաստանի Դարձի իրադարձությունը<sup>79</sup>:

Թերևս հասկանալի է, որ վերը նշված երկու հեղինակների համար էլ հիմք են ծառայել որմնանկարների մակագրությունների վրացերեն լինելը, բայց միևնույն ժամանակ ակնհայտ է, որ բուն պատկերները բովանդակում են հայոց պատմության շրջադարձային իրադարձությունները, որն ավելի նշանակալից է, քան մակագրությունների լեզուն: Ելնելով միայն վարքում առկա տեսարաններից՝ կարելի է փաստել, որ Լուսավորչից հետո կարևոր տեղը հատկացված է Տրդատ Մեծին, որը ներկայացված է առնվազն 5 տեսարաններում<sup>80</sup>, ինչպես նաև նրա քույր Խոսրովիդուխտը: Իսկ միակ դրվագում, որտեղ համատեղ պատկերված են կովկասյան՝ վրաց, արքազաց, ալանաց թագավորները<sup>81</sup>՝ Կեսարիայից ժամանած Լուսավորչին ընդառաջ գնալիս, Հայոց Տրդատ թագավորը նույնպես առաջնային դիրքերում է՝ առաջնորդում է շքախումբը (նկ. 9): Այս մանրամասները հաշվի առնելով՝ դժվար է պատկերացնել, որ որմնանկարները ոչ հայկական, կամ խառը էթնիկ՝ հայկական ու վրացական (ինչը հաճախ է վկայակոչվում) միջավայրի ծնունդ լինեին, քանի որ իրադարձությունների կենտրոնում հայոց թագավորն է և հայոց պատմության շրջադարձային իրադարձությունները:

Պատկերաշարը ճիշտ մեկնաբանելու համար կարևոր նշանակություն ունի այն փաստը, որ, համաձայն վաղմիջնադարյան ավանդույթի, Ս. Գրիգորը համակովկասյան Լուսավորիչ էր և մեծ ներդրում է ունեցել Այսրկովկասում՝ այդ թվում Վիրքում նոր հավատի տարածման ու հաստատման գործում<sup>82</sup>: Դա հատկապես կարևորում էին հայ-քաղկեդոնականները, և որն արտացոլ-

<sup>77</sup> Աղբյուրներում ոչ մի տեղեկություն չկա Անիում վրացական համայնքի գործունեության մասին: Նման հետևությունները, որ առաջ են քաշում որոշ հետազոտողներ, հիմնված են միայն առանձին հուշարձանների վրա վրացերեն արձանագրությունների առկայությամբ, որը, ինչպես վերը նշվեց, բացատրվում է հայ-քաղկեդոնական համայնքի գործունեությամբ:

<sup>78</sup> **Thierry N.**, 1984, 69.

<sup>79</sup> **Eastmond A.**, 2003, 734, 736.

<sup>80</sup> Դրանք են. «Ս. Գրիգորը Տրդատի առաջ», «Ս. Գրիգորին ընդառաջ դուրս եկած Տրդատն ու արքազաց, վրաց, ալանաց թագավորները», «Ս. Գրիգորի և Տրդատի հանդիպումը Բագավանում», «Տրդատի և իր մերձավորների մկրտումը», «Տրդատ թագավորի աղերսը Սեպուհ լեռը հեռացած Ս. Գրիգորին»:

<sup>81</sup> Ըստ Ազաթանգեղոսի արաբերեն և հունարեն խմբագրության, ինչպես նաև Խորենացու, Փավստոս Բյուզանդի, Դրասխանակերտցու, Գանձակեցու, Արսեն Սափարացու և Ջուանշերի վկայության՝ Գրիգոր Լուսավորիչը քարոզիչներ և քահանաներ է ուղարկել ինչպես Վիրք, այնպես էլ Լազերի և Աբխազների երկիր, Արածանիում մկրտել նրանց թագավորներին: Իսկ իր թոռ Գրիգորիսին Հայոց հայրապետը ձեռնադրել էր Վրաց և Աղվա-նից եպիսկոպոսապետ: Տե՛ս **Օրմանյան Մ.**, 2001, 107-108; **Մուրադյան Պ. Մ.**, 2002, 986:

<sup>82</sup> **Ղազար Փարպեցի**, 1982, 110-113; *Обращение Грузии*, 1989, 11,18; **Мурадян П. М.**, 1982, 9-20 (այստեղ՝ համապատասխան գրականությունը):

ված է նաև Լուսավորչի հունարեն և արաբերեն վարքերում<sup>83</sup>:

Անդրադառնալով պատկերաշարում տեղ գտած Նինոյի/Նունեի տեսիլքին՝ նշենք հետևյալը: Ս. Նինոյի թեման այստեղ շատ տրամաբանական ու ներդաշնակ է և ոչ մի կերպ չի կարող «նվազեցնել» ո՛չ Ս. Գրիգորի տեսիլքի, ո՛չ էլ ողջ վարքի դերն ու նշանակությունը, ինչպես և չի կարող «փոխել» վարքի գաղափարական հիմքը: Այս իրողությունը պայմանավորված է պատմականորեն ձևավորված եկեղեցական ավանդույթով: Նախ Ս. Նինոն տոնելի սուրբ է նաև հայկական միջավայրում<sup>84</sup>, քանի որ համաձայն վերջինիս վարքի՝ նա Հռիփսիմյանց կույսերից մեկն էր, նրանց հետ Հռոմից հասել էր Հայաստան և այստեղից «երկնային ազդմամբ» մեկնել Վիրք քարոզչության<sup>85</sup>: Ս. Նինոյի մասին, շատ ավելի վաղ քան վրացական աղբյուրներում, տեղեկություններ ենք գտնում պատմահայր Խորենացու մոտ (5-րդ դ.), որը հիշատակում է սրբուհու կողմից Մցխեթում Քրիստոսի խաչի կանգնեցումը<sup>86</sup>: Համաձայն նրա վրացերեն վարքի՝ սրբուհին դաստիարակվել է Դվինից մի հայ միանձնուհու կողմից և խոսել հայերեն<sup>87</sup>, որն ինքնին շատ խոսուն փաստ է: Եվ հենց Նիափորա անունով այդ միանձնուհին է, որ պատմել է սրբուհուն Մցխեթում պահվող Տիրոջ անկար պատմուճանի մասին<sup>88</sup>:

Ս. Գրիգորի և Ս. Նինոյի կերպարների և նրանց վարքերի առնչություններն ունեն խոր պատմական հիմքեր: Ըստ սրբուհու վարքի և Վրաց դարձի պատմության՝ Ս. Նինոյի քարոզչությունը ընդգրկել է Կուր գետից հյուսիս ընկնող տարածքը, իսկ դրանից հարավ ընկնողը՝ Գրիգոր Լուսավորչի անվան հետ է կապվել, որն արդեն վաղ միջնադարում առաջ է բերել նրանց պատմունքների միահյուսում<sup>89</sup>: Միայն երկու եկեղեցիների վերջնական բաժանումից հետո, որն իրականում տեղի ունեցավ 8-րդ դարի սկզբներին<sup>90</sup>, Նինոն դառնում է Վիրքի միակ Լուսավորիչը, իսկ Ս. Գրիգորը՝ Հայաստանի: Սակայն հայ-քաղկեդոնականների համար, որոնք միշտ վկայակոչել են Այսրկովկասյան եկեղեցու ակունքները (միության շրջանը) ու ընդհանուր ավանդույթները, այս սրբերի պատմությունների զուգորդումը ավանդական բնույթ է կրել, իսկ Զաքարյանների շրջանում, երբ հայ-քաղկեդոնականները ենթակա էին Վրաց եկեղեցուն, այն ձեռք է բերել ա-

<sup>83</sup> **Mapp H. Я.**, 1905, 63-211; **Garitte G.**, 1946; **Բարթիկյան Հ.**, 1966; **Мурадян П. М.**, 1982, 11-12; **Winkler G.**, 1980, 125-141.

<sup>84</sup> Հայոց եկեղեցին Ս. Նունե (Նինո) և Ս. Մանե կույսերի հիշատակի օրը նշում է «Տոն Կաթողիկե Ս. Էջմիածնի» տոնի հաջորդ երեքշաբթի օրը: Տե՛ս **Գալուստեան Շ.**, 1997, 186-188:

<sup>85</sup> **Ակինեան Հ. Ն., 1949:**

<sup>86</sup> **Մովսես Խորենացի**, 1981, 231-232:

<sup>87</sup> **Մելիքսեթ-Քեկ Լ.**, 1934, 172; *Обращение Грузии*, 1989, 16; *Картлис Цховреба*, 2008, 48.

<sup>88</sup> **Մելիքսեթ-Քեկ Լ.**, 1934, 172; *Обращение Грузии*, 1989, 16.

<sup>89</sup> **Мурадян П. М.**, 1982, 10-11; **Մուրադյան Պ. Մ.**, 2002, 986:

<sup>90</sup> Չնայած որ Հայոց և Վրաց եկեղեցիների բաժանման հարցը սկիզբ է առնում 608 թ., երբ վրաց Կյուրիոն կաթողիկոսը հարց բարձրացրեց Վրաց եկեղեցու անջատման մասին, սակայն հետագա քաղաքական զարգացումների պայմաններում, այն է՝ Հերակլ կայսեր պարսկական արշավանքը (հայկական և վրացական ռազմական աջակցությամբ), վերջինիս ժամանումը Հայաստան և հաղթանակը Պարսկաստանի նկատմամբ (Կենարար Խաչի վերադարձը), Կարինի ժողովը և իրար հաջորդած մի քանի բյուզանդամետ հայոց կաթողիկոսների գործունեությունը՝ հետաձգում են այդ գործընթացը մոտ մեկ դար: Եվ միայն 8-րդ դ. սկիզբին է, որ բաժանումը դառնում է իրականություն՝ արտահայտված մի քանի առանցքային իրադարձություններով. Տեղի է ունենում Մանազկերտի ժողովը (726 թ.), որտեղ մեկընդմիշտ մերժվում է երկաթնակ եկեղեցու վարդապետությունը, ի հայտ է գալիս Ս. Գրիգորի վարքի նոր՝ «ազգային» խմբագրությունը (հայտնի՝ որպես Ազաթանգեղոսի Պատմություն), որտեղ վերջինս այլևս միայն Հայաստանի Լուսավորիչ է, ապա դրան է հաջորդում Վրաց եկեղեցու դարձի պատմությունը՝ Նինոյի գլխավորությամբ:

ռանձնակի նշանակություն<sup>91</sup>:

Չնայած Ս. Նինոն դառնում է Վիրքի միակ Լուսավորիչը, այնուամենայնիվ նրա վարքը լուսաբանող պատկերաշարը տարածում չի գտնում վրացական հուշարձաններում, որպես կանոն սրբուհուն պատկերում են այլ սուրբ կանանց շարքում և այն էլ ոչ միշտ: Եվ միակ օրինակը, որտեղ ներկայացված է Ս. Նինոյի վարքը 4 տեսարանով, այդ թվում նաև տեսիլքը, դա Դավիթ-Գարեջիի համալիրի Ուդաբնո վանքի գլխավոր եկեղեցու որմնանկարն է (երկրորդ շերտը), որ վերագրվում է 1272-1289 թթ.<sup>92</sup> և ավելի ուշ է Անի և մյուս քաղկեդոնական օրինակներից: Հատկանշական է նաև, որ Ուդաբնոյում հանդիպում ենք նաև Հռիփսիմյան կույսերի պատկերները<sup>93</sup> (նրանք, ինչպես և Ս. Գրիգորը, տոնելի սրբեր են Վրաց եկեղեցում), քանի որ հատկապես այդ վանքային համալիրը մեծ համբավ է վայելել հայերի միջավայրում<sup>94</sup>: Նորից անդրադառնալով հայ-քաղկեդոնական հուշարձաններին, նշենք, որ Ս. Նինոյի վարքը լուսաբանող պատկերաշար (4 տեսարան) եղել է Կիրանց վանքում<sup>95</sup>, իսկ առանձին կերպարը՝ կա Ախթալայում<sup>96</sup>:

Ս. Նինոյին ներկայացնող տեսարանը, որ մասն է վարքաբանական պատկերաշարի, մակագրված է «Ս. Նինո. Կանայք, որ դիմավորել են Ս. Նինոյին»<sup>97</sup> (նկ. 10), սակայն բովանդակային առումով այն փաստորեն «Կենարար սյան հրաշալի հայտնությունն» է, ինչպես որ առաջարկում է անվանել տեսարանը Ա. Կակովկինը<sup>98</sup>:

Ս. Նինոյի տեսիլքը Հոնենցում ներդաշնակորեն լրացնում է Ս. Գրիգորի պատմությունը և՛ գեղարվեստական, և՛ խորհրդանշական իմաստով, քանի որ այս երկու տեսարանները ամենամեծն են պատկերաշարում (շեշտադրված են) (նկ. 12), տեղադրված են իրարից ոչ հեռու՝ զուգահեռ են ընկալվում, նույնատիպ են նրանց հորինվածքները (կենտրոնում գլխավոր գործող անձն է, որի վերևից իջնում է լույսը), ինչպես նաև նույնն է պատմությունների սյուժետային առանցքը՝

<sup>91</sup> Կա ևս մի հանգամանք, որ լրացուցիչ կարևորություն է հաղորդում Ս. Նինոյի պատմությանը անիական այս եկեղեցում: Պատմական տեղեկությունների համաձայն՝ Ս. Նինոյի խաչը 5-րդ դ., քրիստոնյաների դեմ հալածանքի պայմաններում, Ս. Շուշանիկի և Անդրեաս միակյացի ջանքերով տեղափոխվում է Հայաստան: Իսկ 11-րդ դ. սկզբին Բարսեղ Ա Անեցի կաթողիկոսը խաչը անարգանքից փրկելու նպատակով հրամայում է այն տեղափոխել Անի, որն էլ տեղի է ունենում 1098 թ.: Նինոյի (կամ արդեն նաև Շուշանիկի) խաչը մնում է Անիում մինչև 1239 թ., երբ վրաց Ռուսուդան թագուհու խնդրանքով այն կրկին տեղափոխվում է Մցխեթ: Տե՛ս **Ջամ-ջյան Մ.**, 1784, 550-551:

<sup>92</sup> **Амиранашвили Ш. Я.**, 1957, 53.

<sup>93</sup> Ս. Հռիփսիմեի պատկերը կա նաև Դավիթ-Գարեջիի Մայրավանքի (Լավրայի) սեղանատան որմնանկարում: Տե՛ս **Мурадян П. М.**, 1985, 177.

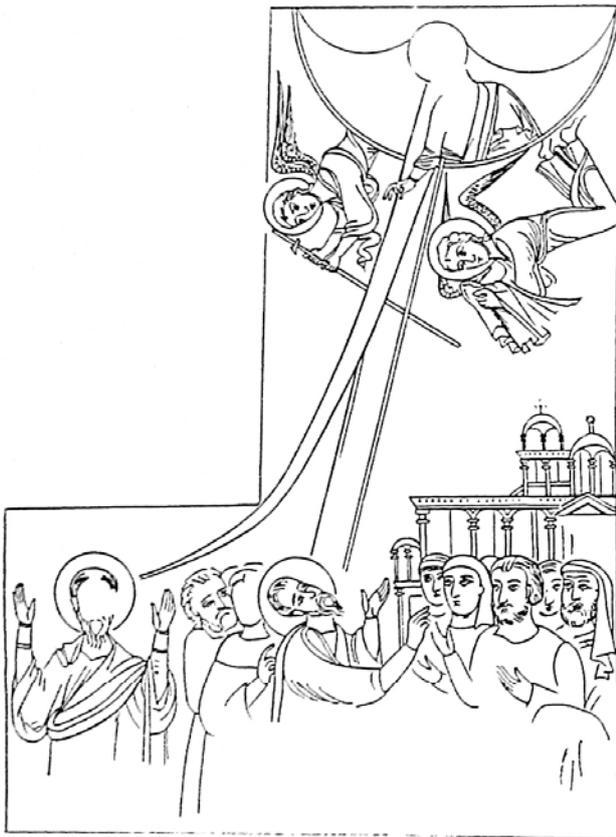
<sup>94</sup> Տարբեր դարաշրջաններում, ընդհուպ մինչև 19-րդ դ., Դավիթ-Գարեջիի շրջակայքում բնակվող և համալիր այցելող հայերի մասին են վկայում ուխտագնացների կողմից թողած բազմաթիվ արձանագրությունները, որոնց մեծ մասը բաժին է ընկնում Ուդաբնո և Բերտուբանի վանքերին, ինչպես նաև շրջակայքում հայկական տեղանունների առկայությունը: Բայց ամենահետաքրքիրը դա մենաստանի հիմնադիր Դավիթ Գարեջելիին վերաբերող որոշ մանրամասներն են: Նախ՝ համաձայն վարքի նա, ինչպես և Ս. Նինոն, խոսել է հայերեն, բացի այդ այս Դավիթի հետ են նույնացրել հայտնի փիլիսոփա Դավիթ Անհաղթին՝ հիմք ընդունելով և՛ իրադարձությունների ժամանակը, և՛ Լոռիից ժամանած ոմն Սարգսի թողած արձանագրությունն (1352 թ.) առ այն, որն նա եկել էր խոնարհվելու «...անյախթ փիլիսոփայիս» գերեզմանին: Տե՛ս **Մելիքսեթ-Քել Լ.**, 1934, 46, 98; **Մելիքսեթ-Քել Լ.**, 2010; **Кекелидзе К.**, 1956; **Мурадян П. М.**, 1985, 175-179, 181-193.

<sup>95</sup> **Дурново Л. А.**, 1990, 22.

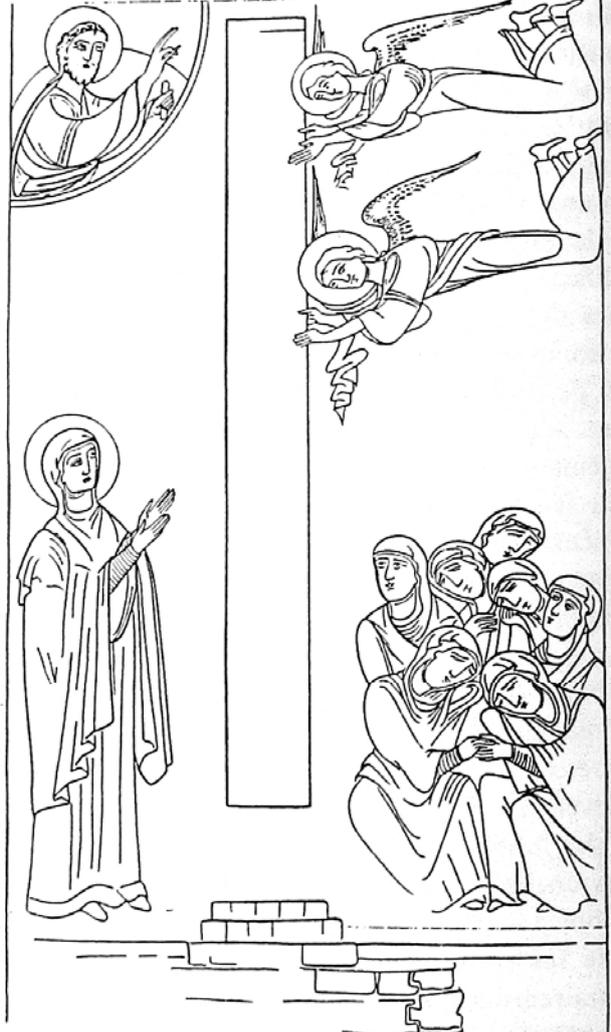
<sup>96</sup> **Лидов А. М.**, 2014, 152.

<sup>97</sup> Թարգմանությունը՝ Պ. Մուրադյանի: Տե՛ս **Мурадян П. М.**, 1987, 63.

<sup>98</sup> **Каковкин А. Я.**, 1989, 2.



**Նկ. 12 Ս. Գրիգոր եկեղեցի, «Ս. Գրիգորի տեսիլքը»  
և «Ս. Նինո. Կանայք, որ դիմավորում են Ս.  
Նինոյին» (գծանկարը՝ Ն. Թիերիի):**



երկնքից իջնող Աստծո լույսով ողողված սյունը<sup>99</sup>: Այս «միասնությունը» պայմանավորված է նրանով, որ համայնականները՝ ում հասցեագրված էին որմնանկարները, ընկալում էին այդ երկու իրադարձությունները որպես ազգային-քրիստոնեական անխզելի ավանդույթներ<sup>100</sup>, որտեղ Ս. Նինոն հանդես է գալիս որպես Գրիգոր Լուսավորչի հոգևոր ժառանգորդն ու առաքելական գործի շարունակողը, իսկ սյան հայտնությունը հանդիսանում է աստվածային նախախնամության և հավատի հաղթանակի խորհրդանիշ<sup>101</sup>, որը միահյուսում է այդ իրադարձությունները համաքրիստոնեական ավանդույթին<sup>102</sup>:

Որմնանկարների՝ հայ-քաղկեդոնականների կողմից ստեղծված լինելու փաստը հիմնավորվում է նաև մակագրությունների քննությամբ: Վերլուծելով Ս. Գրիգոր եկեղեցում առկա վրացե-

<sup>99</sup> **Каковкин А. Я.**, 1989, 2-4; **Лидов А. М.**, 1988, 68-70.

<sup>100</sup> Չնայած Նինոյի տեսիլքի մասին վկայված է միայն սրբուհու վարքի վրացերեն բնագրում, բայց վստահաբար հայ-քաղկեդոնականներին երկու ավանդույթներն էլ ծանոթ էին ու հարազատ: **St'u Obrasheniye Gruzii**, 1989, 26.

<sup>101</sup> Սյունը Աստվածաշնչյան հայտնի խորհրդանիշներից է: Սյան, հրե սյան կամ ամպով պարուրված սյան, որպես Աստծո ներկայության խորհրդանիշի հանդիպում ենք Ելք գրքում (Ելք, 13:21), կարևորվում են Սողոմոնի տաճարի մուտքի երկու կողահար սյուները (3Թագ. 7:21), Եկեղեցու սյուներ են անվանվում առաքյալներն ու սրբակյաց անձինք (Մատթ. 16:18; Գաղ. 2:9; Հայտ. 3:12):

<sup>102</sup> **Каковкин А. Я.**, 1990, 236. **Каковкин А. Я.**, 1983.

րեն մակագրությունների մի մասը, որը վերաբերում է Լուսավորչի վարքին և որոնք ամենաընդարձակն են, Պ. Մուրադյանը հայտնաբերել է մի շարք կարևոր առանձնահատկություններ: Դրանք են քերականական և շարահյուսական անճշտություններն ու անհարթությունները, ինչպես նաև զգալի հայկաբանությունները, որոնք թույլ են տալիս եզրակացնել, որ Վարքից վերցված հատվածները թարգմանված են վերջինիս հայերեն բնագրից, չնայած որ անկասկած է նաև վրացերեն վարքի հայտնի լինելը<sup>103</sup>: Այստեղ տեղին է հիշել մի կարևոր փաստ, որ 1213 թ. Տիգրան Հոնենցը մայրաքաղաքի Կաթողիկե եկեղեցուն է նվիրել «Գիրք սրբոյ Գրիգորի»...» (ինչպես ի սկզբանե կոչվել է Ագաթանգեղոսի պատմությունը)<sup>104</sup>, որն էլ, ինչպես կարելի է ենթադրել, աղբյուր է ծառայել և՛ վարքաբանական պատկերաշարի, և՛ այն պարզաբանող մակագրությունների համար:

Վերադառնալով բուն որմնանկարներին նշենք որ, իհարկե, ընդունելի է այն փաստը, որ Տիգրան Հոնենցի որմնանկարները ոճական ընդհանրություններ ունեն ժամանակագրական առումով մոտ վրացական մոնումենտալ գեղանկարչության նմուշների հետ, որն, անշուշտ, առանձին ուսումնասիրության նյութ է և հուշարձանի գեղարվեստական առանձնահատկություններից մեկն է: Բայց հարկ ենք համարում նաև շեշտել, որ ցանկացած հուշարձանի համար հիմնարար նշանակություն ունեն լրկալ մշակութային միջավայրը, պատվիրատուն և համայնքը, որին ուղղված է եղել այն, քանի որ հենց դրանով է կանխորոշվում հուշարձանի գաղափարական ծրագիրը: Մինչև անգամ այն դեպքում, եթե Ս. Գրիգոր եկեղեցու որմնանկարները իրականացնելու համար վարպետներ են հրավիրվել Վրաստանից, որը շատ հավանական է, կամ այստեղ աշխատող հայ վարպետները շատ առումներով հիմնվել են վրացական օրինակների վրա, դա չի կարող էականորեն փոխել հուշարձանի պատկանելության հարցը: Չէ որ քիչ չեն, օրինակ, հայկական կամ վրացական բյուզանդամետ հուշարձանները, օրինակ, Տրապիզոնի հայկական ավետարանը (11-րդ դ.), վրացական Գելատի վանքի խճանկարները (1125-1130), որոնք ստեղծված կամ հայրենիքից դուրս՝ կայսրության տարածքում, կամ բյուզանդական նախատիպի խիստ ազդեցությամբ, բայց այդ հուշարձանները չեն որակվում «բյուզանդական», այլ լրկ վկայում են մշակութային և գեղարվեստական կապերի ակտիվացման և այդ իմաստով որոշակի միջավայրի ձևավորման մասին, որն էլ վառ կերպով արտահայտված է Անիի մեզ հետաքրքրող եկեղեցու որմնանկարներում: Դա է պատճառը, որ Հոնենցի եկեղեցու որմնանկարները հնարավոր չէ մեկնաբանել ելնելով միայն մեկ մշակութային ավանդույթից, դրանցում վառ կերպով արտահայտված են մի կողմից ժամանակի առաջատար գեղարվեստական միտումները (բյուզանդական, վրացական), մյուս կողմից անհատական նշանակություն ունեցող գծերը (պատվիրատուի և համայնքի դերը, գաղափարական ծրագիրը), որն էլ որոշում է հուշարձանի պատկանելության հարցը: Ուստի **Անիի Ս. Գրիգոր եկեղեցու որմնանկարների համալիրը հայ-քաղկեդոնական հուշարձան է՝ իր վառ արտահայտված ազգային-դավանաբանական գծերով**<sup>105</sup>:

***Նկարները՝ էջ 353-360, Photos on pages 353-360.***

<sup>103</sup> **Мурадян П. М.**, 1985, 62-66; **Мурадян П. М.**, 1987, 187-189.

<sup>104</sup> **Мурадян П. М.**, 1985, 52; **Мурадян П. М.**, 1985, 180.

<sup>105</sup> **Arutjunova-Fidanyan V. A.**, 1988, 463-470; **Arutjunova-Fidanjan V. A.**, 1988-89, 345-359.

## **ՄԱՏԵՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ**

1. **Մովսես Խորենացի**, – Հայոց պատմություն, Եր., 1981:
2. **Ղազար Փարպեցի**, – Հայոց պատմություն և Թուրք Վահան Մամիկոնյանին (քննական բնագ. Գ. Տեր-Մկրտչյանի և Ստ. Մալխասյանի, աշխարհաբ. թարգմ. և ծանոթ. Բ. Ուլուբաբյանի), Եր., 1982,
3. **Ազարյան Լ.** Օձունի և Բրդաձորի կոթողները // ՊԲՀ, № 4, 1965, էջ 212-220:
4. **Ալիշան Ղ.**, – Գիտ նշխարաց Ս. Լուսատրչին եւ Ս. Հռիփսիմեանց ի Կոստանդնուպոլիս // **Ալիշան Ղ.**, Հայապատում, մաս Բ, Պատմութիւնք Հայոց, Վենետիկ, 1901, էջ 263-265:
5. **Ակինեան Հ. Ն.** Քրիստոնէութեան մուտքը Հայաստան եւ Վրաստան (Գերի Կինը), Ս. Հռիփսիմէ եւ Ս. Նունէ, Վիեննա, 1949:
6. **Բարթիկյան Հ.**, – Մեծ Լավրայի առաջնորդ (Պռոտոս) Թեոկտիստոսի հայերեն ստորագրությունը (Աթոսում հայ-քաղկեդոնականների գործունեության հարցի շուրջ) // Բանբեր Մատենադարանի, 1973, №11, էջ 68-72:
7. **Բարթիկյան Հ.**, – Ազաթանգեղոսի մի նորահայտ հունարեն խմբագրություն (Օքրիդայի վարքը) // Էջմիածին. 1973. № 3, էջ 36-39:
8. **Բարթիկյան Հ., Տեր-Ղևոնդյան Ա.**, – Ազաթանգեղոսի Պատմության հունական նորահայտ խմբագրությունը (Վարք) // Էջմիածին. 1966. № 7, էջ 28-32:
9. **Գալուստեան Շ.**, Համաքրիստոնէական սուրբեր, Եր., 1997:
10. Դիվան հայ վիմագրության, պրակ 1, Անի քաղաք (կազմ. Հ. Ա. Օրբելի), Երևան, 1966:
11. **Թորամանյան Թ.**, – Նյութեր հայկական ճարտարապետության պատմության, Աշխատությունների ժողովածու Ա, Երևան, 1942:
12. **Հակոբյան Ջ.**, – Դավիթ-Գարեջի. Սաբերեբեի վանքի հայագիր (X դ.), Բանբեր հայագիտության, 2013, № 2-3, էջ 130-151:
13. **Հակոբյան Ջ.**, – Օձունի կոթողի պատկերների մեկնաբանման հարցի շուրջ // Էջմիածին, 2005, Ա (հունվար), էջ 75-87:
14. **Հակոբյան Ջ.**, Չվարթնոցի խորհրդաբանական կերպարը (Պատկերների մեկնաբանման հարցի շուրջ) // Էջմիածին, 2006, Զ (հունիս), էջ 76-85:
15. **Հովսեփյան Գ.**, – Նյութեր և ուսումնասիրություններ հայ արվեստի պատմության, Նյու Յորք, 1943:
16. **Մելիքսեթ-Բեկ Լ.**, – Վրաց աղբյուրները Հայաստանի և հայերի մասին, հ. Ա., Եր., 1934:
17. **Մելիքսեթ-Բեկ Լ.**, Դավիթ «Անհաղթի» Վրաստանում լինելու հարցի շուրջ, Պատմա-բանասիրական պրպտումներ, Ս. Էջմիածին, 2010:
18. **Մնացականյան Ս. Խ.**, – Աղթամար, Երևան, 1983:
19. **Մուրադյան Պ. Մ.**, – Հայաստանի վրացերեն արձանագրությունները, Երևան, 1977:
20. **Մուրադյան Պ. Մ.**, – Վրաց եկեղեցի, Քրիստոնյա Հայաստան, Եր., 2002, էջ 986-987:
21. **Շանդրովսկայա Վ., Բարթիկյան Հ.**, – Հունա-հայկական արձանագրությամբ բյուզանդական արճճե կնիք Պետական Էրմիտաժի հավաքածուում // ՊԲՀ, 1991, № 1, էջ 122-128:
22. **Ղազարյան Գ.**, Հայոց մասնակցությունը չորրորդ Տիեզերաժողովին // Բանբեր Երևանի համալսարանի, հայագիտություն, Երևան, 2016, № 2, էջ 21-27:
23. **Պէրպէրեան Հ.**, Ս. Գրիգոր Լուսատրչի խճանկարը Այա Սոֆիայի մեջ // Անդաստան, Փարիզ, 1958, №8-9, էջ 113-132:
24. **Օրմանյան Մ.**, – Ազգապատում, հ. Ա, Ս. Էջմիածին, 2001:
25. **Չամչյան Մ.**, Պատմութիւն հայոց, հատ. Բ, Վենետիկ, 1784:

26. **Տեր Ներսեսյան Ս.**, – VII դարի մի երկ, նվիրված պատկերների պաշտպանությանը, Հայ արվեստը միջնադարում, Երևան, 1975:
27. **Քյոսեյան Հ.**, – Դրվագներ հայ միջնադարյան արվեստի աստվածաբանության, Ս. Էջմիածին, 1995:
28. **Акопян З. А.**, – Портрет заказчика Адрианопольского Евангелия (К вопросу о происхождении рукописи) // ИФЖ. 2005. №2. С. 240-248.
29. **Акопян З. А.**, – Фрески церкви Тиграна Оненца (Св. Григория) в Ани (1215). Конфессиональный аспект // VII Международная конференция «Актуальные проблемы теории и истории искусства». Санкт-Петербург, 11-15 октября, 2016 г. Тезисы докладов. СПб., 2016. С. 69-70.
30. **Акопян З. А.**, Особенности иконографии армяно-халкидонитских памятников (X-XIII вв.) // ИФЖ, №2-3, 2009. С. 167-185.
31. **Амиранашвили Ш. Я.**, – История грузинского искусства. М., 1963.
32. **Амиранашвили Ш. Я.**, История грузинской монументальной живописи. Т. 1. Тбилиси, 1957.
33. **Арутюнова-Фиданян В. А.**, – Армяно-византийская контактная зона (X-XI вв.). Результаты взаимодействий культур. М., 1994.
34. **Арутюнова-Фиданян В. А.**, Православные армяне в северо-восточной Руси // Древнейшие государства Восточной Европы. Материалы и исследования 1992-1993 годы. М., 1995. С. 196-208.
35. **Арутюнова-Фиданян В. А.**, Повествование о делах армянских. Источник и время. VII век. М., 2004.
36. **Арутюнова-Фиданян В. А.**, – «Повествование о делах армянских» (VII в.) и «Типик Григория Пакуриана» (XI в.): греческий язык армяно-халкидонитских памятников // Вестник ПСТГУ. III. Филология. 2014. Вып. 5 (40). С. 9-21.
37. **Арутюнова-Фиданян В. А.**, – Армяне-халкидониты. Терминология // Вестник ПСТГУ. III. Филология. 2013. Вып. 5 (35). С. 9-20.
38. **Вирсаладзе Т.**, – Основные этапы развития грузинской средневековой монументальной живописи // II Международный симпозиум по грузинскому искусству. [Отдельный оттиск]. Тбилиси, 1977.
39. **Гордеев Д. П.**, – Отчет о поездке в Ахалцихский уезд в 1917 году. Росписи в Чуле, Сапаре и Зарзме // ИКИАИТ. Т.1. Петроград, 1923. С. 411-416.
40. **Драмбян И. Р.**, – К вопросу о датировке и интерпретации фресок Кобайра // Кавказ и Византия. Вып. 4. Ереван, 1984. С. 194-217.
41. **Дурново Л. А.**, – Краткая история древнеармянской живописи. Ереван, 1957.
42. **Дурново Л. А.**, – Очерки изобразительного искусства средневековой Армении. М., 1979.
43. **Дурново Л. А.**, – Фрески монастыря Киранц. Материалы из архива Л. А. Дурново. Ереван, 1990.
44. **Каковкин А. Я.**, – Церковь св. Григория (1215 г.) в Ани: итоги исследования за 150 лет // Acts XVIII International Congress of Byzantine Studies (Moscow, 1991). Selected Papers. Vol. III. Shepherdstown. 1996. С. 423-428.
45. **Каковкин А. Я.**, Заметки об особенностях житийного цикла Григория Просветителя в церкви Тиграна Оненца // ИФЖ. 1990. №2. С. 227-236.
46. **Каковкин А. Я.**, – Роспись церкви Григория Тиграна Оненца в Ани: иконографический состав и идейный замысел // Вестник ЕГУ. 1983. № 2. С. 106-114.
47. **Каковкин А. Я.**, – О датировке росписей храма св. Григория в Ани, его часовни и притвора // Византийский временник. 1987. Т.48. С. 108-115.

48. **Каковкин А. Я.**, – Страницы истории изучения памятников Ани Н. П. Сычевым // ВОН, 1987, №2, С. 91-94.
49. **Каковкин А. Я.**, – К вопросу о ктиторском портрете в церкви Св. Григория 1215 г. в Ани // Вестник общественных наук. Ереван, 1991. № 1. С. 126-133.
50. **Каковкин А. Я.** Образ Григория Армянского в некоторых памятниках древнерусского искусства // ИФЖ. 1967. №2. С. 167-168.
51. **Каковкин А. Я.**, Сцена «Чудесное явление Животворящего столба» в росписи храма Григория (1215 г.) в Ани // Zograf. 1989. № 20. С. 2-5.
52. Картлис Цховреба. Леонтий Мровели. Обращение Грузии святой Нино. Тбилиси, 2008.
53. **Квливидзе Н. В.**, – Евхаристия // Православная энциклопедия. Т. 17. М., 2008. С. 691-699.
54. **Кекелидзе К.**, К вопросу о прибытии в Картли ассирийских подвижников, Этюды из истории древне-грузинской литературы. Т. 1, Тб., 1956.
55. **Кипшидзе Д.**, – Пещеры Ани (пред. и коммент. Н. Токарского). Ереван, 1972. С. 88-100.
56. **Лазарев В. Н.**, – Искусство Новгорода. М.-Л., 1947.
57. **Лазарев В. Н.**, – История византийской живописи. Т. 1. М., 1986.
58. **Лазарев В. Н.**, – Система живописной декорации византийского храма IX-XI веков // **Лазарев В. Н.**, Византийская живопись. М., 1971. С. 96-109.
59. **Лидов А. М.**, – Росписи Ахталы и искусство армян-халкидонитов // Из истории Древнего мира и Средневековья. М., 1987. С. 121-136.
60. **Лидов А. М.**, Видение св. Нино в росписи церкви Тиграна Оненца в Ани // Институт истории археологии и этнографии им. И. А. Джавахишвили. XXIII научная сессия молодых ученых (15-17 ноября 1988). Тб., 1988. С. 68-70.
61. **Лидов А. М.**, – Искусство армян-халкидонитов // ИФЖ. 1990. № 1. С. 75-87.
62. **Лидов А. М.**, – Плиндзаханк-Ахтала, история монастыря, ктитор и датировка росписи // Армения и Христианский Восток. Материалы международной конференции. Ереван, 2000. С. 166-178.
63. **Лидов А. М.**, – Росписи монастыря Ахтала. История, иконография, мастера. М., 2014.
64. **Марр Н. Я.**, – Аркау́н, монгольское название христиан в связи с вопросом об армянах-халкидонитах // Кавказский культурный мир и Армения (под. ред. П. М. Мурадяна). Ереван, 1995. (այժմ տե՛ս նաև **Ման Ն.**, «Արքաուն». քրիստոնեաների մոնղոլերէն անուանումը հայ քաղկեդոնականների խնդրի առնչութեամբ, (ռուսերենից հայերեն թարգմանեցին Է. Մ. Շիրինյանը, Ա. Մելքոնյանը, Գ. Սարգսյանը, Մ. Մամյանը, ֆրանսերեն թարգմանությունը՝ Ս. Ն. Մուրավյովի), Եր., 2016).
65. **Марр Н. Я.**, – Ани. Л.-М., 1934.
66. **Марр Н. Я.** – Надпись Епифания, католикаса Грузии (из раскопок в Ани 1910 г.). ИИАН. 1910. С. 1433-1442.
67. **Марр Н. Я.**, Крещение армян, грузин, абхазов и аланов святым Григорием // ЗВОИАН. 1905. Т. 16. С. 63-211.
68. **Мнацаканян С. Х.**, Звартноц. Памятник армянского зодчества VI-VII вв. М., 1971
69. **Муравьев А. Н.**, – Грузия и Армения. Ч. II. СПб., 1848.
70. **Мурадян П. М.**, – Армянская эпиграфика Грузии. Картли и Кахети. Ереван, 1985.
71. **Мурадян П. М.**, – Строительство и конфессия церкви Тиграна Оненца по памятникам эпиграфики // ИФЖ, 1985, № 4. С. 174-190.
72. **Мурадян П.**, – Культурная деятельность армян-халкидонитов в XI-XIII веках // II Международный симпозиум по армянскому искусству. Материалы. Ереван, 1978. С. 1-16.

73. **Мурадян П. М.**, Кавказский культурный мир и культ Григория Просветителя // Кавказ и Византия. Вып. 3. Ереван, 1981. С. 5-20.
74. **Мурадян П. М.**, – Проблема конфессиональной ориентации церкви Оненца (краткий анализ источников и литературы) // Кавказ и Византия, №5, 1987. С. 36-81.
75. Обращение Грузии (пер. с древнегруз. Е. С. Такайшвили, исслед. и коммент. М. С. Чхартишвили). Тбилиси, 1989.
76. **Окунев Н.**, – Город Ани // «Старые годы» (октябрь). СПб., 1912.
77. **Орбели И. А.**, – Избранные труды. Ереван, 1963.
78. **Пивоварова Н. В.** Фрески церкви Спаса на Нередице в Новгороде. Иконографическая программа и росписи. СПб., 2002.
79. **Привалова Е.**, – Роспись Тимотесубани. Исследование по истории грузинской средневековой монументальной живописи. Тбилиси, 1980.
80. **Сусленков В. Е.** Григорий Просветитель. Иконография // Православная энциклопедия. Т. 13. М., 2006. С. 45-47.
81. **Сычев Н. П.**, – Анийская церковь, раскопанная в 1892 г. // Христианский Восток. Т. 1. Вып. 2. СПб., 1912. С. 212-219.
82. **Чубинашвили Г. Н.**, – Пещерные монастыри Давид-Гареджи. Очерк по истории искусства Грузии. Тбилиси, 1948.
83. **Тьерри Н.**, – Росписи церкви св. Григория Тиграна Оненца в Ани (1215г.) // II международный симпозиум по грузинскому искусству. [Отдельный оттиск]. Тбилиси, 1977.
84. **Тьерри Н.**, – Росписи церкви Киранца // IV Международный симпозиум по грузинскому искусству. [Отдельный оттиск]. Тбилиси, 1983.
85. **Arutjunova-Fidanyan V. A.** Les Armeniens chalcédoniens en tant que phénomène culturel de l'Orient chrétien // Atti del quinto simposio internazionale di arte armena, 1988. Venezia, 992. P. 463-470.
86. **Arutjunova-Fidanjan V. A.** The Ethno-Confessional Self-Awareness of Armenian Chalcedonians // REArm., T. 21. P. 1988-89. P. 345-359.
87. **Babić G.**, – Les programmes absidaux en Géorgie et dans les Balkans entre de XI et XIII siècle // L'art Georgiana dal IX al XIV secolo. Barri, 1986. P. 117-136.
88. **Der-Nersessian S.**, – L'art Arménien (reprint). Paris, 1989.
89. **Der Nersessian S.**, – Les portraits de Grégoire l'Illuminateur dans l'art byzantine // Études byzantines et arméniennes. T. 1. Louvain, 1973. P. 55-60.
90. **Der Nersessian S.**, – Aghtamar: Church of the Holy Cross. Cambridge, Massachusetts, 1965.
91. **Der Nersessian S.**, – Une Apologie des Images du septième siècle // Études byzantines et arméniennes. T. 1. Louvain, 1973. P. 381, 392.
92. **Didebulidze M.**, – St. Nicholas in the 13th century Mural Painting of Kintsvisi Church, Georgia // Iconographica. Rivista di iconografia medievale e moderna. VI. Firenze, 2007. P. 67-71.
93. **Garitte G.**, – Documents pour l'étude du livre d'Agathange. Vatican, 1946.
94. **Esbroeck M. Van**, – Un nouveau témoin du livre d'Agathange // REArm. 1971. T. 8. P. 13-20.
95. **Esbroeck M. Van**, – Le résumé syriaque d'Agathange // Analecta Bollandiana. 1977. T. 95. P. 291-358.
96. **Eastmond A.**, – “Local” Saints, Art and Regional Identity in the Orthodox World after the Fourth Crusade // Speculum. 2003. Vol. 78. № 3. P. 724-741.
97. **Lidov A.**, – The Mural Paintings of Akhtala. Moscow, 1991.
98. **Mahé J.-P.**, – Le testament de Tigran Honenc': la fortune d'un marchand arménien d'Ani aux XIIe-XIIIe

siècles // Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. 145<sup>e</sup> année. 2001. N. 3. P. 1319-1342.

99. **Mango C.**, – Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul. Washington, 1962.
100. **Mango C., Hawkins E. J. W.**, – The Mosaics of St. Sophia in Istanbul. The Church. Fathers in the North Tympanum // *Dumbarton Oaks Papers*. 1972. Vol. 28. P. 1-41.
101. **Peeters P.**, – St. Gregoire l'Illuminateur dans le calendrier lapidaire de Naples // *Analecta Bollandiana*. 1942. T. 60. P. 91-130
102. **Privalova E.**, – La peinture monumentale géorgienne à la limite des XIIe-XIIIe siècles // *II Symposium International sur l'Art Géorgien*. Tbilisi, 1977.
103. **Velmans T.**, – La koinè grecque et les régions périphériques orientales du monde byzantin. Programmes iconographiques originaux (X–XIII s.)// *JÖB*. 1981. Bd. 31. S. 677–723.
104. **Velmans T.**, – Les fresques de l'église de la Vierge à Kincvisi. Une image unique de la Communion des Apôtres// *Cahiers archéologiques*. 1978. Vol. 27. P. 147–161.
105. **Velmans T.**, – La peinture murale en Géorgie qui se rapproche de la règle constantinopolitaine. Le programme iconographique et le style (fin XII – deb. XIII s.) // **Velmans T.** *L'art médiéval de l'Orient chrétien*. Sofia, 2002. P. 175-189.
106. **Winkler G.** Our Present Knowledge of the History of Agat'angelos and its Oriental Versions // *REArm*. 1980. T. 14. P. 125-141.
107. **Texier Ch.**, – Description de l'Arménie, la Perse et la Mésopotamie. Paris, 1842.
108. **Thierry N.**, – The Wall Painting at Ani // *Ani. DAA 12*. Milano, 1984.
109. **Thierry N.**, – La Cappadoce de L'antiquité au Moyen Age. Brepols, 2002.
110. **Thierry N.**, – A propos de l'église de Kiranc: Rapport préliminaire // *Bedi Kartlisa, Revue de Kartvéologie*. Paris, 1983. Vol. 41. P. 194-228.
111. **Thierry N. et M.**, – L'Église Saint-Grégoire de Tigran Honenc' (1215). E.P.H.E., Ve Section Archéologies I, Louvain-Paris, 1993.
112. **Thierry N. et M.**, – Peintures du Xe siècle en Géorgie méridionale et leurs rapports avec la peinture byzantine d'Asie Mineure // *Cahiers archéologiques*. 1975. Vol. 24. P. 73-113.

### **Հապավումների ցանկ**

1. ՊԲՀ (ИФЖ) – Պատմաբանասիրական հանդես
2. ВОН – Вестник общественных наук, АН РА
3. ЗВОИАИ – Записки Восточного отделения императорской Академии наук
4. ИИАИ – Известия Императорской академи наук
5. ИКИАИТ – Известия Кавказского историко-археологического института в Тифлисе
6. ПСТГУ – Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет
7. DAA – Documenti di architettura armena
8. JÖB – Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik
9. RAA – Research on Armenian Architecture
10. REArm – Revue des Etudes Arméniennes

## **THE REFLECTION OF ARMENIAN-CHALCEDONIAN TRADITIONS ON THE FRESCOES OF ST. GREGORY (TIGRAN HONENTS) CHURCH OF ANI**

### **Summary**

The frescoes of St. Gregory (Tigran Honents) church, that was built in 1215 in Ani, have reached our days in a good state of preservation. The iconography of the murals is close to Byzantine tradition, but at the same time, it comprises scenes of purely local (Armenian) subject-matter. Moreover the murals have Georgian and Greek inscriptions, that is why some scholars ascribe them to Georgian art, but the confessional characteristics of the frescoes show that they were created by the Armenian-Chalcedonians (Orthodox Armenians). It is well-known that Armenian-Chalcedonians used to make inscriptions in two or three languages (such as Sabereebi, Akhtala, Kirants) in order to emphasize both their ethnic and confessional identity and this is not usual for Georgian monuments.

Nicolas Marr was the first who attribute both the church and its frescoes to Armenian-Chalcedonians. Later Paruyr Muradian proved that the church had been established as the building of the Armenian National Church. As for the frescoes, they were made only after the church had been transferred to the Chalcedonian community.

In the dome there is the Ascension of Christ, which is corresponding to the Byzantine iconography. Another composition the Communion of the Apostles (the Eucharist) in the central part of the apse, again from the Byzantine origins, is not typical for the Georgian monuments of the time. Among the Holy Fathers we can see Basil the Great, John Chrysostom and others. At the same time there are represented Leontius of Caesarea, Gregory the Enlightener (Lusavorich) and his sons Aristakes and Vrtanes, which is unusual for Eastern Christian iconography. The depiction of St. Gregory in Armenian-Chalcedonian monument can be viewed both from national and confessional standpoints. Leontius of Caesarea ordained St. Gregory as the head of Armenian Church and his image is quite understandable in the context in Armenian milieu. But it is even more unusual the images of Aristakes and Vrtanes, as they are not known among the saints of the Orthodox Church.

That the frescoes of the church of Tigran Honents are implemented in accordance with the local Chalcedonian tradition is also attested by the hagiographic cycle of St. Gregory (18 scenes), where the most of scenes are telling about the adoption of Christianity in Armenia with the image of king Trdat III. It is Trdat who heads the procession of the Transcaucasian (Georgian, Abkhazian and Alan) kings in the scene of the solemn meeting with St. Gregory. Could the Armenian king have such an honorary position in frescoes allegedly created for a Georgian community (?).

An iconographic and stylistic analysis of the frescoes will enable us to reveal the features typical of only Armenian-Chalcedonian art, which in its turn will clarify the issue of the confessional and national belonging of the church of St. Gregory (Tigran Honents) of Ani.

## ՏՐԱՊԻԶՈՆԻ ՀԱՅՈՑ Ս. ԱՄԵՆԱՓՐԿԻՉ ՎԱՆՔԻ ՈՐՄՆԱՆԿԱՐՆԵՐԸ

Տրապիզոնի հայոց հոգևոր կենտրոնը եղել է Ս. Ամենափրկիչ վանքը, կառուցված քաղաքի հարավարևելյան սահմանին կից, Մինթրիոն լեռից հարավ-արևելք ընկած բլուրներից մեկի վրա: Վանքի հիմնադիրն է համարվում խոջա Ստեփանոսը<sup>1</sup>: Պահպանված շինություններից հնագույնները՝ Ս. Հովհաննես մատուռն ու գլխավոր եկեղեցին, կառուցվել են նրա կողմից համապատասխանաբար 1422 և 1424 թվականներին<sup>2</sup>: Վանական համալիրը ներառել է նաև գավիթը, զանգակատունը, Ս. Աստվածածին և Ս. Երրորդություն մատուռները (վերջինս գտնվում էր զանգակատան երկրորդ հարկում), հարակից վարչական ու տնտեսական կառույցները և պարիսպները<sup>3</sup>: Երբեմնի ծաղկուն վանքից ու գրչության կենտրոնից այսօր, ցավոք, մնացել են գլխավոր եկեղեցին, Ս. Հովհաննես մատուռը, զանգակատան առաջին հարկն ու տնտեսական որոշ շինություններ (նկ. 1, 2, 3):

Վանքում առնվազն երկու անգամ որմնանկարչական աշխատանքներ են կատարվել՝ 1593 և 1622 թթ.: Գրեթե ամբողջությամբ որմնանկարված է եղել գլխավոր եկեղեցին, որմնանկարներ են եղել նաև գավթում և Ս. Հովհաննես մատուռում: Գավթն ավերվել է նախորդ դարի կեսերին, իսկ Ս. Հովհաննես մատուռի որմնանկարները ներկայումս ամբողջովին ոչնչացված են: Ի դեմս Ս. Ամենափրկիչ վանքի որմնանկարների՝ գործ ունենք XVI դ. երկրորդ կեսի և XVII դ. առաջին կեսի հայ որմնանկարչության եզակի նմուշների հետ, որոնց և նվիրված է այս հոդվածը:

Որմնանկարների մասին մեզ հայտնի առաջին հիշատակությունը Կոստանդնուպոլսում Ֆրանսիայի դեսպանի օգնական Ժյուլիեն Բորդիեի հուշերն են, ով Վանք է այցելել 1609 թ.: Ըստ Բորդիեի՝ «Միջին չափերի եկեղեցին ներսից պատված է Չարչարանքների տեսարանների, նաև առաքյալների, սրբերի և հին շրջանի անձանց զանազան նկարներով»<sup>4</sup>:

<sup>1</sup> Ստեփանոսի մականվան հետ կապված՝ վանքը կոչել են նաև «Շեմսեղի» կամ «Շամշադիկի վանք» (տե՛ս **Մինաս վարդապետ Բժշկեան**, Պատմութիւն Պոնտոսի, որ է Սեաւ ծով, Վէնէտիկ, 1819, էջ 82): Իսկ օտար աղբյուրներում վանքն առավել հայտնի է «Բայմաքլի» (թրք. «Kaymakli») սերուցքի կամ սերուցքային) անունով, ինչը կապված է այնտեղ պատրաստվող կաթնամթերքի հետ: Տե՛ս **Théophile Deyrolle**. Voyage dans le Lazistan et l'Arménie, «Le Tour du Monde», Paris, 1875, premier semestre, p. 24:

<sup>2</sup> **Մինաս վարդապետ Բժշկեան**, նշվ. աշխ., էջ 82-83, **Աբել վարդապետ Մխիթարեանց**, Վէպ գաղթականութեան հայոց Տրապիզոնու, Կոստանդնուպոլիս, 1857, էջ 31-33, 119-122 (Մխիթարյանցը Ս. Հովհաննես մատուռը սխալմամբ անվանում է Ս. Հարություն):

<sup>3</sup> Վանքի մասին՝ տե՛ս **Մինաս վարդապետ Բժշկեան**, նշվ. աշխ., էջ 82-85, **Աբել վարդապետ Մխիթարեանց**, նշվ. աշխ., էջ 31-34, 117-128, **Տրդատ եպս. Պալեան**, Հայ վանօրայք ի Թուրքիա, Իզմիր, 1914, էջ 175-179, **Համազասպ Ոսկեան**. Սեբաստիայի, Խարբերդի, Տիարպեքիի եւ Տրապիզոնի նահանգներու վանքերը, Վիեննա, 1962, էջ 225-228:

<sup>4</sup> **Julien Bordier**. Relation d'un voyage en Orient, «Archeion Pontou», Athens, 1935, N° 6, p. 127.



**Նկ. 1 Ս. Ամենափրկիչ վանքի ընդհանուր տեսքը հյուսիս-արևելքից, XIX դարի վերջ:**

Հաջորդ տեղեկությունը կապված է թուրք-եգիպտական առաջին պատերազմի տարիների հետ, երբ քաղաքները կողոպտող ելուզակներին դիմագրավելու նպատակով 1831 թ. Սալեիյան Ալի աղան վանքը վերածում է զորամասի. «...թե և քաղաքը ասրառութենէ զերծաւ, բայց վանուցս ծառատունկներն վնասուելէն ի գատ եկեղեցեաց որ զօրաց ննջարան եղած էին, որմերուն վրայ նկարագրեալ պատկերք անգամ փտուելով խանգարուեցան»<sup>5</sup>:

Որմնանկարների մասին այնուհետև հիշատակում է Աբել Մխիթարյանցը: Անդրադառնալով գլխավոր եկեղեցու որմնանկարներին (գավթի և Ս. Հովհաննես մատուռի որմնանկարների գոյության մասին չի հիշատակում) և դրանք համարելով «յունական վարպետութեան գործ»՝ Մխիթարյանցը համառոտ ներկայացնում է դրանց ստեղծման շրջանը և պատվիրատուներին<sup>6</sup>:

Վանքում կյանքը կանգ է առնում 1915-1916 թթ. Մեծ եղեռնի ժամանակ: 1916 թ. ռուսական զորքերի՝ Տրապիզոնը գրավելուց հետո փոքրաթիվ հայեր վերադառնում են քաղաք, սակայն 1918 թ. ապրիլին, երբ ռուսական զորքերը թողնում են քաղաքը, նրանց հետ հեռանում են նաև վերջին հայերը, լքյալ վիճակում թողնելով նաև վանքը: 1929 թ., երբ Մեսսեյան գիտարշավի շրջանակներում Տրապիզոն է այցելում բրիտանացի բյուզանդագետ Դևիդ Թալբոթ Ռայսը, վանքն արդեն գտնվում էր տեղի բնակիչների սեփականության կարգավիճակում: Հրդեհի բաժին էին դարձել արևմտյան շինությունները, քանդվել էին գլխավոր եկեղեցու և գավթի տանիքները<sup>7</sup>: Պետք է նշել, որ որմնանկարներին ամենամեծ վնասը հասցվեց հենց 1920-1950-ական թթ., երբ գլխավոր եկեղեցին մնացել էր առանց տանիքի: Ինչ վերաբերում է Ս. Հովհաննես մատուռի որմնանկարներին, դրանք մինչ 1929 թ. պատված են եղել սվաղի շերտով, և բացվել են Ռայսի շնորհիվ, որն էլ կատարել է դրանց առաջին մասնագիտական ուսումնասիրությունը:

<sup>5</sup> **Կոմիտաս Հեթմեան**, Տեղեկութիւն ի վերայ Ամենափրկիչ սուրբ վանուցս - ի Տրապիզոն, «Բազմավեպ», Վենետիկ - Ս. Ղազար, 1901, թիւ 6, էջ 277:

<sup>6</sup> **Աբել վարդապետ Մխիթարեանց**, նշվ. աշխ., էջ 37-39, 118:

<sup>7</sup> **David Talbot Rice**, Notice on Some Religious Buildings in the City and Vilayet of Trebizond, «Byzantion», Paris-Bruxelles, Tome 5, Fascicule I (1929-1930), p. 63.



Նկ. 2 Ս. Ամենափրկիչ վանքը 1929, լսնկ. Դևիդ Թալբոթ Ռայսի (Քիրմինգեմի Բարբերի գեղարվեստի ինստիտուտ, Դ. Թ. Ռայսի ֆոնդ, Տրապիզոնյան արկղ IX, № 118):



Նկ. 3 Գլխավոր եկեղեցին արևմուտքից, ետնամասում՝ Ս. Հովհաննես մատուռը, 1990-ական թթ.:

Ռայսը գիտարշավից անմիջապես հետո հրատարակած հոդվածում համառոտ նկարագրելով Ս. Ամենափրկիչ վանքի շինությունները, թուցիկ անդրադառնում է նաև որմնանկարներին: Հայկական աղբյուրներին ծանոթ չլինելով՝ նա զուտ ենթադրաբար գլխավոր եկեղեցու և գավթի որմնանկարները թվագրում է XVIII դարի վերջով, իսկ Ս. Հովհաննես մատուռի որմնանկարները՝ 1622 թ., նշելով, որ վերջիններս ժամանակակից են մատուռի կառուցմանը<sup>8</sup>: Այս սխալմունքի «մեղավորը» Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանն է, ում Ռայսը խնդրել էր՝ վերծանել մատուռի մուտքի բարավորի շինարարական արձանագրությունը: Տեր-Ներսեսյանը արձանագրության «ՊՀԱ» (1422) թվականը կարդացել է «ՌՀԱ» (1622), ինչն էլ իր հոդվածում արձանագրել է Ռայսը<sup>9</sup>: Անշուշտ չենք կարող ժխտել մատուռի որմնանկարների՝ 1622 թ. ստեղծված լինելու վարկածը (Տեր-Ներսեսյանի սխալմունքի արդյունք հանդիսացած թվականը հետաքրքիր զուգահեռությամբ համընկավ գլխավոր եկեղեցու որոշ որմնանկարների ստեղծման թվականի հետ), այդուհանդերձ այս շփոթմունքը հետագա տասնամյակներին լայն տարածում գտավ:

Ռայսը հետագայում դարձյալ անդրադարձավ Ս. Ամենափրկիչի որմնանկարներին՝ իր համահեղինակությամբ 1936 թ. լույս տեսած աշխատության գլուխներից մեկը նվիրելով նրանց<sup>10</sup>: Հեղինակն այստեղ համառոտ նկարագրում է գլխավոր եկեղեցու, գավթի և Ս. Հովհաննես մատուռի մի քանի որմնանկարները, տալիս որոշ պատկերագրական բացատրություններ, նաև որոշ զուգահեռներ անցկացնում բյուզանդական նմանօրինակ տեսարանների հետ: Որմնանկարների ստեղծման շրջանի հարցում հավատարիմ մնալով իր նախորդ կարծիքին՝ Ռայսը նշում է, որ գլխավոր եկեղեցու և գավթի որմնանկարները համաժամանակյա գործեր են և ստեղծվել են XVIII դարի երկրորդ կեսին (ավելացնում է՝ ամենաշուտը 1730 թ.)<sup>11</sup>, իսկ Ս. Հովհաննես մատուռի որմնանկարները, որոնք «առավել հարազատ են հունական կերպարվեստին», ստեղծվել են մատուռի կառուցման ժամանակ՝ 1622 թ.<sup>12</sup>:

<sup>8</sup> Նույն տեղում, էջ 63-64:

<sup>9</sup> Նույն տեղում, էջ 64:

<sup>10</sup> **Gabriel Millet, David Talbot Rice**, Byzantine Painting at Trebizond, London, 1936: Ռայսը հեղինակել է աշխատության երկրորդ մասը (The Messel Expedition, 1929. A Survey of the Monuments):

<sup>11</sup> Նույն տեղում, էջ 138:

<sup>12</sup> Նույն տեղում, էջ 140-141:

Ռայսին պարտական ենք գլխավորապես իր լուսանկարների համար: Նա փաստացի վերջին հետազոտողն էր, ով իր աչքով տեսել ու լուսանկարել է գավթի որմնանկարները: Նրա լուսանկարների շնորհիվ պատկերացում ենք կազմում նաև Ս. Հովհաննես մատուռի և գլխավոր եկեղեցու մի քանի ոչնչացված որմնանկարների մասին<sup>13</sup>:

Որմնանկարներին հպանցիկ անդրադարձել է պատմաբան և հնագետ Սելինա Բալանսը: Նա վանք է այցելել 1958 թ. ամռանը, երբ Ս. Հովհաննես մատուռի որմնանկարները դեռևս պահպանվում էին, սակայն գավթին այլևս գոյություն չուներ: Հիմնական ուշադրությունը սևեռելով կառույցների ճարտարապետության վրա, Բալանսը գլխավոր եկեղեցու որմնանկարների մասով ընդամենը հերքում է դրանց թվագրության Ռայսի վարկածը՝ վկայաբերելով Բորդիեի վերը բերված հուշերը<sup>14</sup>: Իր նախորդի պես հայկական աղբյուրներին ծանոթ չլինելով՝ հեղինակը գլխավոր եկեղեցու կառուցման ժամանակաշրջանը (հետևապես նաև՝ որմնանկարների ստեղծման շրջանի ստորին սահմանը) որոշելու համար հիմք է վերցնում պատերի շարվածքը, ըստ որի՝ վանքի հնագույն կառույցը արևելյան աբսիդն է (թվագրում է XV-XVI դարերով), այնուհետև գլխավոր եկեղեցու հյուսիսային պատը, զանգակատունն ու մատուռները (XVII դար) և ամենավերջում՝ գլխավոր եկեղեցու հարավային և արևմտյան պատերն ու գավիթը (XVII-XVIII դարեր)<sup>15</sup>:

Հաջորդ անդրադարձը 1961 թ. հրապարակված Հարություն Քյուրյանի հոդվածն է, որը փաստացի Ռայսի ուսումնասիրության՝ Ս. Ամենափրկիչ վանքի որմնանկարներին նվիրված հատվածի թարգմանությունն է՝ գումարած դրանց ստեղծման թվականի ճշգրտումն ու մի քանի նկատառումներ<sup>16</sup>:

Մեզ հայտնի վերջին մասնագիտական անդրադարձը կատարել են բրիտանացի բյուզանդագետներ Էնտոնի Բրայերն ու Դևիդ Ուինֆիլդը բյուզանդական հուշարձաններին ու տեղագրությանը նվիրված իրենց աշխատության մեջ: Այստեղ առավել արժանահիշատակը գլխավոր եկեղեցու ավագ խորանում որմնանկարների «երկու, իսկ հնարավոր է նաև երեք» հիմնաշերտի առկայության մասին հիշատակությունն է, որին կանդրադառնանք ստորև:

Ինչ վերաբերում է որմնանկարների թվագրությանը, նշենք, որ ի տարբերություն Ռայսի և Բալանսի, Բրայերն ու Ուինֆիլդը գոնե Բժշկյանի և Ոսկյանի աշխատություններին ծանոթ էին, մասնավորապես գլխավոր եկեղեցու կառուցման թվականին: Սակայն երկու աղբյուրներն էլ որևէ տեղեկություն չեն հաղորդում որմնանկարների մասին, և հեղինակները ստիպված էին դարձյալ ենթադրությունների միջոցով որոշել որմնանկարների ստեղծման ժամանակը: Հիմնվելով Բորդիեի հաղորդած այն տեղեկության վրա, որ «բնակիչները բողոքում էին, որ թուրքերը թույլ չեն տալիս որևէ վերանորոգում կատարել վանքի տարածքում» և այս տեղեկությունը տարածելով Տրապիզոնում թուրքական տիրապետության ողջ շրջանի վրա (թուրքերը Տրապիզոնը գրավել են

<sup>13</sup> Ռայսի մահվանից (1972 թ.) հետո նրա այրին՝ Թամարա Թալբոթ Ռայսը ամուսնու ողջ արխիվը (այդ թվում և բազմաթիվ լուսանկարները) փոխանցում է պրոֆ. Էնտոնի Բրայերին (Բիրմինգեմի համալսարան, Մեծ Բրիտանիա), վերջինս էլ այն ի պահ է տալիս Բիրմինգեմի Բարբերի գեղարվեստի ինստիտուտին (Barber Institute of Fine Arts): Արխիվի թվայնացման արդյունքում հասանելի են դարձել 1929 թ. արված մոտ երկու հարյուր «տրապիզոնյան» լուսանկարներ, որոնցից մոտ երկու տասնյակը Ս. Ամենափրկիչ վանքից են:

<sup>14</sup> **Selina Balance**, *The Byzantine churches of Trebizond*, «Anatolian Studies», Vol. 10, London, 1960, p. 169.

<sup>15</sup> Նույն տեղում, էջ 169-170:

<sup>16</sup> **Յարութին Քիրտեան**, Ակնարկ մը Տրապիզոնի հայ արուեստի յիշատակութեանց վրայ, «Հասկ», Անթիլիաս, 1961 թ., թիւ 7-8, էջ 298-302, թիւ 9, էջ 347-350:

1461 թ.), և այնուհետև իրենց կողմից հավելելով, որ «իրապես XVI-XVII դարերով թվագրված որմնանկարներ Տրապիզոնում չեն պատահում», հեղինակները «հավանական» են համարում, որ որմնանկարները ստեղծվել են մինչև 1461 թ.: Այնուհետև հիմնվելով Բալլանսի՝ վանքի կառույցների ստեղծման հաջորդականության վարկածի վրա, ընդունելով դրանց թվագրության սխալն ու հաջորդականության ճշմարտացիությունը, հեղինակները նշում են, որ գլխավոր եկեղեցու արքայադռ եղել է նախքան խոջա Ստեփանոսը, այնուհետև վերջինիս օրոք կառուցվել են գլխավոր եկեղեցու մնացյալ հատվածները, իսկ խոջա Ստեփանոսից հետո՝ գավիթը<sup>17</sup>: Եվ այդպիսով, հեղինակները հանգում են «եզրակացության», որ որմնանկարների հին շրջանին են պատկանում գլխավոր եկեղեցու խորանի «հին շերտի» և Ս. Հովհաննես մատուռի որմնանկարները, իսկ գլխավոր եկեղեցու աղոթասրահի և գավթի որմնանկարները ստեղծվել են գավթի կառուցումից հետո՝ 1424-1461 թթ. ընթացքում<sup>18</sup>:

Վերջին տարիներին որմնանկարների մասին երկու հպանցիկ անդրադարձ են կատարել նաև հույն հետազոտող Ակիլաս Միլլասն ու պատմաբան, բանասեր Աբրահամ Տերյանը: Միլլասը գրեթե նույնությամբ կրկնելով Բրայերի և Ուինֆիլդի դրույթները (ներառյալ գլխավոր եկեղեցու աղոթասրահի որմնանկարները 1424-1461 թթ. գործեր համարելը)<sup>19</sup> և հիշեցնելով խորանում նրանց նկատած «երկու-երեք շերտերի» մասին՝ հույս է հայտնում, որ ստորին շերտի ուսումնասիրությունը կարող է բացահայտել՝ արդյո՞ք եկեղեցին հիմքից կառուցել է խոջա Ստեփանոսը, թե՞ ընդամենը վերակառուցել է հայերին տրված նախկին հունական եկեղեցին<sup>20</sup>: Տերյանը մի քանի նախադասությամբ խոսելով վանքի որմնանկարների մասին՝ դրանք սխալմամբ վերագրում է «Աստվածատուր վարդապետին»<sup>21</sup>:

Ներկայումս, Տրապիզոնի սահմանների ընդլայնման արդյունքում վանքը գտնվում է քաղաքի Չուկուրչայրը (թրք. Çukurçayir) արվարձանային թաղամասում: Դեռևս կանգուն մնացած գլխավոր եկեղեցին, Ս. Հովհաննես մատուռը, զանգակատան առաջին հարկն ու վանքի հարավային թևում գտնվող շինությունների մի մասը ընդհուպ մինչև 2013 թ. օգտագործվել են որպես պահեստներ<sup>22</sup>: 2015 թ. արված լուսանկարներում նկատելի է որոշակի փոփոխություն. գլխավոր եկեղեցու ներսը համեմատաբար բարվոք վիճակում է, տեղադրված են մետաղյա դռներ, բացատրական երկեզու (անգլերեն և թուրքերեն) ցուցանակներ և այլն, ինչը հույս է ներշնչում, որ պետական մարմինները մտադրություն ունեն պահպանելու այս հուշարձանը:

<sup>17</sup> **Anthony Bryer, David Winfield**, *The Byzantine Monuments and Topography of the Pontos, Volume One*, Washington, 1985, p. 209.

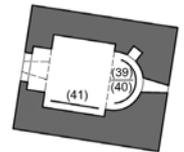
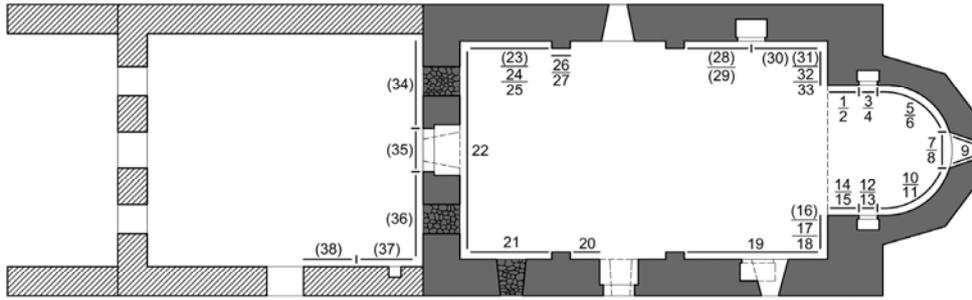
<sup>18</sup> **Նույն տեղում**, էջ 210:

<sup>19</sup> **Ακύλας Μήλλας**, *Τραπεζοός: στα ίχνη των Μεγάλων Κομνηνών*, τ. Β', Αθήνα, 2008, σ. 103-113. Մեր խորին շնորհակալությունն ենք հայտնում աստվածաբան Գևորգ Ղազարյանին այս աշխատության՝ Ս. Ամենափրկիչ վանքին վերաբերող հատվածները հունարենից թարգմանելու համար:

<sup>20</sup> **Նույն տեղում**, էջ 104: Եկեղեցու՝ նախկինում հունական լինելու մասին ակնարկում են նաև Բրայերն ու Ուինֆիլդը (**Anthony Bryer, David Winfield**. *The Byzantine Monuments...*, p. 209):

<sup>21</sup> **Abraham Terian**. *The Armenian Ties to Medieval Trebizond (Armenian Pontos. The Trebizond - Black Sea Communities*, ed. by Richard G. Hovannisian), Costa Mesa, 2009, pp. 109-110.

<sup>22</sup> Գլխավոր եկեղեցին հենց պահեստի վերածելու նպատակով էլ բնակիչները 1961 թ. վերականգնում են փայտե ծածկը (**Anthony Bryer, David Winfield**, *The Byzantine Monuments...*, p. 209), իսկ 2000-ական թթ. սկզբին փոխարինում են մետաղյա ծածկով:



**Նկ. 4 Գլխավոր եկեղեցու, գավթի և Ս. Հովհաննես մապրուտի որմնանկարների տեղադրությունը.<sup>23</sup>**

1. Պատառիկներ, 2.Ս. Կոսմաս Մայումացի(°), 3.Կառույց,
4. Պատառիկներ, 5.Պատառիկներ, 6.«Տիրամոր նինջը»,
7. Պատառիկներ, 8.Խաչապատկեր,
9. Երկու քերովբեներ և խաչապատկեր, 10.Պատառիկներ,
11. «Մուռք Երուսաղեմ», 12.Կառույց, 13.Գառան պատկեր,
14. Պատառիկներ, 15.Ս. Հովհաննես Դամասկոսցի(°),
16. Աստվածամայր, 17.Աստվածամայր («Ավետում» տեսարանից),
18. Քրիստոսի անձեռակերտ պատկերը, 19.Չորս անհայտ սրբեր,
20. Ս. Նիկողայոս Հրաշագործ, 21.Պատառիկներ, 22.«Ահեղ դատաստան»,
23. Ս. Թեոպիստոս, Ս. Եվստաթեսու և Ս. Ագապիոս,
24. «Ս. Ստեփանոսի քարկոծումը»,
25. Միքայել հրեշտակապետ և Ս. Նիկողայոս Հրաշագործ,
26. Անհայտ սյունակյաց, 27.«Հովնանը դուրս է գալիս կետի երախից»,
28. «Խաչելություն», 29.Ս. Գրիգոր Լուսավորիչ, 30.«Հարություն»,
31. Քրիստոս(°), 32.Գաբրիել հրեշտակապետ («Ավետում» տեսարանից),

<sup>23</sup> «Կոտորակի» տեսքով նշված են գոտիների որմնանկարները՝ վերից վար (թթ. 3, 4, 12, 13 փոքրածավալ որմնանկարները գտնվում են խորանի որմնանկարների ստորին գոտու սահմաններում): Փակագծերում նշել ենք ներկա դրությամբ ոչնչացած որմնանկարները, սակայն չենք նշել այն ոչնչացված որմնանկարները, որոնց մասին որևէ տեղեկություն չունենք: Դիցուք Ռայսը նշում է, որ Ս. Հովհաննես մատուռը ամբողջովին որմնանկարված է եղել, սակայն արդեն իսկ իր այցելության ժամանակ հյուսիսային և արևմտյան պատերի որմնանկարներից գրեթե ոչինչ չէր պահպանվել: Նույնը կարելի է ասել նաև գլխավոր եկեղեցու ավագ խորանի գմբեթարդի, գավթի հյուսիսային և արևմտյան պատերի մասին, որոնք ևս անկասկած որմնանկարված են եղել: Գծագրում չենք նշել նաև նախազարդերը (գլխավոր եկեղեցու արևմտյան մուտքերի խոռոչներում, ավագ խորանի լուսամտի տակ և այլն):

- 33. «Հայրություն» (Նորկտակարանային երրորդություն),
- 34. «Խաչելություն», 35. Պատառիկներ, 36. «Հարություն»,
- 37. Ս. Գևորգ, 38. Ս. Գրիգոր Լուսավորիչ և Ս. Հակոբ Մծբնեցի,
- 39. «Բարեխոսություն», 40-41. Անհայտ սրբեր:

Ինչպես նշեցինք, այժմ մասամբ պահպանվել են միայն գլխավոր եկեղեցու որմնանկարները<sup>24</sup>, որոնք երկու շրջանի գործեր են՝ արված 1593 և 1622 թվականներին:

1593 թ. Հակոբ արքեպիսկոպոսի պատվերով որմնանկարվում է գլխավոր եկեղեցու ավագ խորանը և աղոթասրահի մի քանի այլ հատվածներ: Այս առթիվ ավագ խորանի շրջագծով, որմնանկարների երկու գոտիները բաժանող կարմիր եզրագոտու վրա առկա է արձանագրություն, որն առաջինը հրապարակել է Աբել Մխիթարյանցը<sup>25</sup>: Ստորև բերված է արձանագրության մեր գրչանկարն ու վերծանությունը<sup>26</sup>.



**(ԾԱՂԿԵՑԱԻ ԼՈՒՍԱԶԱՐԴ) ԽՈՐԱՂՆՍՂ ԹՎԻՆ ՀԱՅՈՑ ՌԻՔ (1593):**



**Ի ԱՌԱՋՆՈՐԴՈՒԹԵ(ԱՆ) Տ(Է)Ր ՅԱԿՈՒ ԱՐՀ ԵՊ(ԻՍ)Կ(ՈՊՈ)ՍԻՆ:**

Ավագ խորանում համեմատաբար անվնաս պահպանվել են ստորին գոտու որմնանկարները (նկ. 5): Միջին գոտուց ներկայումս տեսանելի են միայն մի քանի մարդկային ֆիգուրների ստորին հատվածները. մնացյալ մասը կամ թափված է, կամ գտնվում է սվաղի տակ: Խորանի լուսամուտի խորշի երկու կողմերում տեսանելի են երկու քերովբեներ և նրանց գլխավերևում գտնվող մի խաչապատկեր (իրենց տեղադրությամբ գտնվում են առաջին և երկրորդ գոտիների միջև և թեմատիկ առումով կարծես մաս չեն կազմում ոչ մեկին, ոչ մյուսին)<sup>27</sup>: Գմբեթարդի հատվածում որևէ բան չի պահպանվել, այդուհանդերձ աներկբա է, որ գմբեթարդը ևս որմնանկարված է եղել, և ներկայացրել է խորանի նկարազարդման վերին՝ երրորդ գոտին:

1593 թ. պահպանված որմնանկարներից լավագույն գործերն են խորանի ստորին գոտում գտնվող «Աստվածամոր նինջը» (հյուսիսային մաս) և «Մուտք Երուսաղեմ» (հարավային մաս) տեսարանները:

«Աստվածամոր նինջը» (Աստվածամոր վերափոխումը) հայ միջնադարյան որմնանկարչության մեջ հաճախ է հանդիպում. Ս. Ամենափրկիչ վանքի տվյալ տեսարանը (նկ. 6) ժամանակագրական առումով փաստացի յոթերորդն ու վերջինն է՝ Աղթամարի Ս. Խաչ եկեղեցու, Տայքի Օշկ-

<sup>24</sup> Գլխավոր եկեղեցու որմնանկարների լուսանկարները սիրով մեզ տրամադրեցին ճանապարհորդ-լուսանկարիչներ Դավիդ Վարդումաշվիլին և Ալեքսեյ Կոնյալովին, որոնց հայտնում ենք մեր խորին երախտագիտությունը:

<sup>25</sup> **Աբել վարդապետ Մխիթարեանց**, նշվ. աշխ., էջ 38: Արձանագրության սկզբնական հատվածը, որ ներկայումս ջնջված է, ներկայացնում ենք ըստ Մխիթարյանցի հրապարակման:

<sup>26</sup> Ձախակողմյան հատվածի վերջում և աջակողմյան հատվածի սկզբնամասում, ինչպես տեսնում ենք, դատարկ տեղ է թողնված, ինչը պետք է լրացվեր հետագայում, ընդ որում մեջբերման նշանից (թվականից հետո, հունական սիգմայի տեսքով) երևում է, որ դա պետք է լիներ որևէ մեջբերում Ս. Գրքից կամ մեկ այլ աղբյուրից: Սակայն ինչ-ինչ պատճառներով դա չի արվել:

<sup>27</sup> Որմնանկարների տեղադրության գծագրում ամեն դեպքում փորձել ենք միջին գոտու պահպանված հատվածները տարանջատել՝ ներկայացնելով որպես առանձին պատկերներ կամ տեսարաններ: Այդուհանդերձ բացառված չի, որ դիցուք թթ. 1 և 5, կամ թթ. 10 և 14 որմնանկարները իրենցից ներկայացնեն մեկ տեսարան:

վանքի Ս. Հովհաննես Մկրտիչ եկեղեցու, Անիի Տիգրան Հոնենցի կառուցած Ս. Գրիգոր եկեղեցու, Քոբայրավանքի, Ախթալայի վանքի և Ֆամագուստայի (Կիպրոս) Ս. Աստվածամայր վանքի որմնանկարներից հետո: Աղթամարի եկեղեցու հյուսիսային արսիդի որմնանկարը (համարվում է 920-ական թթ. գործ), որն այս տեսարանի հնագույն պատկերումն է հայկական և հնագույններից մեկը համաշխարհային կերպարվեստում, խիստ վնասված է և առանձին պատառիկներով է մեզ հասել<sup>28</sup>: Քիչ ավելի բարվոք, սակայն դարձյալ եղծված վիճակում է Օշկվանքի Ս. Հովհաննես Մկրտիչ եկեղեցու հյուսիսային արսիդի տեսարանը (XI դար): Տիգրան Հոնենցի եկեղեցու հարավային արսիդի որմնանկարը (XIII դարի առաջին կես), որը բավականին լավ պահպանված է, բարձրարժեք գործ լինելով հանդերձ դեռևս չի ներկայացնում այս տեսարանի պատկերագրության ավարտուն տարբերակը<sup>29</sup>: Ախթալայի վանքի գլխավոր եկեղեցու հարավային պատի<sup>30</sup>, Քոբայրավանքի գլխավոր եկեղեցու հյուսիսային ավանդատան<sup>31</sup> և Ֆամագուստայի Ս. Աստվածամայր վանքի գլխավոր եկեղեցու հարավային պատի<sup>32</sup> որմնանկարները (համապատասխանաբար XIII դարի առաջին քառորդի, 1282 թ. և XIV դարի վերջին քառորդի գործեր են) ևս հատվածաբար են պահպանվել: Այնպես որ, Ս. Ամենափրկիչ վանքի որմնանկարը հայ միջնադարյան որմնանկարչության մեջ տվյալ տեսարանի՝ համեմատաբար անվնաս մեզ հասած երկու օրինակներից մեկն է և Աղթամարից հետո երկրորդը՝ առաքելական եկեղեցում<sup>33</sup>:

Տեսարանի պատկերագրությունն ընդհանուր առմամբ ներկայացնում է XIII դարից բավականին տարածում գտած տարբերակը<sup>34</sup>: Կենտրոնական հատվածում մահճին պառկած Աստվածամայրն է, երկու կողմերում՝ նրան հրաժեշտ տալու եկած առաքյալներն ու սուրբ եպիսկոպոսները: Ձախ կողմում պատկերված են վեց առաքյալներ՝ Աստվածամոր գլխավերևում պատկերված Պետրոսի գլխավորությամբ, աջ կողմում՝ ևս վեց առաքյալ և երեք եպիսկոպոս: Առաքյալներից առաջ եկածն ու Տիրամոր վրա հակվածը Հովհաննեսն է, ոտքերի մոտ կանգնածը՝ Պողոսը: Խա-

<sup>28</sup> **Սիրարփի Տեր-Ներսեսյան**, Հայ արվեստը միջնադարում, Երևան, 1975 թ., էջ 107:

<sup>29</sup> Հայ արվեստում «Տիրամոր ննջի» ավարտուն պատկերագրությամբ (երբ առկա են Քրիստոսին շրջապատող հրեշտակներն ու Սովոնիայի դրվագը) առաջին օրինակը Գրիգոր Ծաղկողի 1232 թ. «Թարգմանչաց ավետարանն» է, որը որպես այդպիսին՝ նաև առաջիններից մեկն է համաշխարհային արվեստում (**Լևոն Չուգասոյան**, Գրիգոր Ծաղկող, Երևան, 1986 թ., էջ 78-88):

<sup>30</sup> **Aleksei Lidov**, The mural paintings of Akhtala, Moscow, 1991, pp. 81-83.

<sup>31</sup> **Ирина Дрампян**. Фрески Кобайра, Ереван, 1979, с. 11, илл. 34, 43.

<sup>32</sup> The Armenian Church of Famagusta and the Complexity of Cypriot Heritage, ed. by **Michael J. K. Walsh**, 2017, pp. 72-73, 108-110, fig. 4.3, 4.4.

<sup>33</sup> Անիի Տիգրան Հոնենցի եկեղեցու որմնանկարների դավանաբանական ծագման մասին (հայ-առաքելական, թե՛ հայ-քաղկեդոնական) կարծիքները տարբերվում են: Այդուհանդերձ գերակշռող են դրանք հայ-քաղկեդոնական համարողները (տե՛ս **Заруи Акоюн**, Фрески церкви Тигра на Онеца (св. Григория) (1215) в Ани. Конфессиональный аспект /Актуальные проблемы теории и истории искусства. сборник научных статей, вып. 7/, С.Петербург, 2017, с. 269-279):

<sup>34</sup> «Աստվածամոր նինջը» տեսարանի պատկերագրությունը ձևավորվել է մի քանի տասնյակի հասնող բացառապես պարականոն աղբյուրների հիման վրա, որոնցից առավել հեղինակավորներն են Կեղծ-Հովհաննես Աստվածաբանի «Ասր Ս. Աստուածածնի ննջի մասին» (V-VI դդ.), Կեղծ-Մելիտոն Սարդիացու «Կոյս Մարիամի ելքը» (V-VI դդ.), Կեղծ-Դիոնիսիոս Արիոպագացու «Յաղագս աստուածային անուանց» («Կորպուս Արեոպագիտիկոմի» տրակտատներից մեկն է) և Հովհաննես արքեպիսկոպոս Թեսալոնիկեցու «Խոսք» (VII դ.) գրվածքները (այս աղբյուրների մասին՝ տե՛ս **И. Смирнов**, Апокрифические сказания о Божией Матери и деяниях апостолов, «Православное обозрения», Москва, 1873, апрель, с. 569-614, **И. Порфирьев**, Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях, С.Петербург, 1890, с. 74-96, 270-279, 281-295):

չազարդ եմփոփորոններով երեք եպիսկոպոսներն են Հակոբոս Տեառնեղբայրը, Դիոնիսիոս Արեոպագացին և Հերեթիոս Աթենացին<sup>35</sup>:

Առաքյալների երկու խմբերի միջև, լուսե կամարի ներքո Քրիստոսն է, ձեռքին՝ Տիրամոր հոգին խորհրդանշող բարուրված մանուկը: Քրիստոսի երկնային շքախմբից ներկայացված են միայն երկու հրեշտակապետերը, կանգնած Նրա երկու կողմերում<sup>36</sup>: Այս տարբերակը ներկայացնում է Քրիստոսի երկնային շքախմբով առկա «Ննջի» հնագույն օրինակներից մեկը՝ Պսկովի Միրոժի վանքի Փրկչի Պայծառակերպության տաճարի որմնանկարը (XII դար), որտեղ Քրիստոսի կողքին միայն երկու հրեշտակապետերն են պատկերված: Տրապիզոնյան տեսարանում, սակայն, ամենաուշագրավը երկնքից իջնող հրեշտակների բացակայությունն է, որոնք «Ննջի» X դարի օրինակներից սկսած գրեթե միշտ պատկերվում էին<sup>37</sup>:

Որմնանկարի վերին երկու անկյուններում երկթեք տանիքներով և նախշազարդ ճակատներով երկու կարմրավուն շինություններ են, որոնք շեշտում են Աստվածամոր ննջի՝ տան ներսում կատարվելու փաստը: Պատուհաններում սովորաբար պատկերվող սգացող կանայք այստեղ բացակայում են: Շինությունների միջև սպիտակ ներկով արձանագրությունն է՝ «ՓՈԽՈՒՄՆ Ա(ՍՏՈՒԱ)ԾԱԾՆԻՆ»<sup>38</sup>:

Ստորին հատվածում պատկերված է Սոփոնիայի և հրեշտակի դրվագը<sup>39</sup>: Աջից Աստվածա-

<sup>35</sup> Տեսարանում սուրբ եպիսկոպոսներին պատկերելը գալիս է Կեղծ-Դիոնիսիոս Արեոպագացու «Յաղագս աստուածային անուանց» տրակտատից, որտեղ հիշատակվում են Հակոբոս Տեառնեղբայրը (Փոքր Հակոբը՝ Երուսաղեմի առաջին եպիսկոպոսը), Դիոնիսիոս Արեոպագացին (Աթենքի երկրորդ եպիսկոպոսը) և վերջինիս ուսուցիչը՝ Աթենքի առաջին եպիսկոպոս Ռեթեոս կամ Հերեթիոս Աթենացին (տե՛ս **Ludmila Wrastislaw-Mitrovic, Nikita Okunev**, *La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture medievale orthodoxe, «Byzantinoslavica»*, Praha, 1931, tome 3, pp. 138-139): Այս առումով եպիսկոպոսներին «եռյակ կազմով» պատկերելը կարելի է կապել գրական աղբյուրներին առավել հարազատ տեսարան ստանալու հետ: Այդուհանդերձ, հաճախ պատկերվում են երկու (Հակոբոսն ու Դիոնիսիոսը), հաճախ էլ չորս եպիսկոպոսներ (վերոնշյալ երեքին ավելացվում է Տիմոթեոս Եփեսոսցին՝ Եփեսոսի առաջին եպիսկոպոսը):

<sup>36</sup> Տեսարանի այս դրվագը հիմնված է Հովհաննես Թեսաղոնիկեցու պարականոնի վրա, որտեղ խոսվում է Քրիստոսին ուղեկցող Միքայել հրեշտակապետի և հրեշտակների զորքի մասին (**И. Порфирьев**, *Апокрифические сказания...*, с. 291):

<sup>37</sup> Հրեշտակները, որ որպես կանոն՝ երկուսն են, երկնքից իջնում են Աստվածամոր հոգին Քրիստոսից ընդունելու համար (դրանով պայմանավորված էլ նրանց ձեռքին հաճախ պատկերվում է սրբիչ): XII դարից, երբ տեսարանում սկսեցին հայտնվել հրեշտակապետերն ու Քրիստոսի երկնային զորքը, Աստվածամոր հոգին երբեմն ընդունում էր Միքայել հրեշտակապետը: Եվ այդուհանդերձ, երկնքից իջնող հրեշտակները շարունակվում էին գրեթե միշտ պատկերվել:

<sup>38</sup> Մինչև XVI դարը հայ արվեստում տվյալ տեսարանի «Ննջումն» կամ «Վերափոխումն» («Փոխումն») անվանումները դեռևս նույնական էին և դրանց ներքո պատկերվում էր միևնույն հորինվածքը: XVII դարից «Վերափոխումն Աստուածածնի» անվանման ներքո սկսեց պատկերվել այլ հորինվածք, երբ որպես կանոն, տեսարանի ստորին հատվածում դատարկ դագաղի շուրջը խմբված են առաքյալները, իսկ վերևում, ամպերի մեջ Աստվածամայրն է՝ շրջապատված հրեշտակներով (**Քնարիկ Ավետիսյան**, *Աստվածածնի պատկերագրությունը հայ միջնադարյան արվեստում*, Երևան, 2015 թ., էջ 208-209):

<sup>39</sup> Սոփոնիայի դրվագը հանդիպում է մի շարք պարականոններում: Դրանցից առավել հայտնի են արդեն վերը հիշատակված Կեղծ-Հովհաննես Աստվածաբանի և Հովհաննես Թեսաղոնիկեցու երկերը (**И. Порфирьев**, *Апокрифические сказания...*, с. 278, 293), որտեղ հրեայի անունը Աֆոնիա է: Սոփոնիա անունը գալիս է «Աստուածածնի տեսիլը» հայկական պարականոնից, որ վերագրվում է Մովսես Խորենացուն (**Никита Эмин**, *Переводы и статьи*, Москва, 1897, с. 12-13): Տե՛ս նաև Թանգարանի հայկական հին եւ նոր դպրութեանց, Բ., Անկանոն գիրք Նոր կտակարանաց, Վենետիկ - Ս. Ղազար, 1898 թ., էջ 472:

մոր մահիճը պղծել ցանկացող հրեա Սոփոնիան է՝ ծնկաչոք, կտրված ձեռքերով (ձեռքերը կառչած են մնացել մահիճի ծածկոցից): Ձախից նրա ձեռքերը կտրած հրեշտակն է՝ սուրը վեր բարձրացրած: Հրեշտակն այստեղ պատկերված չէ այն մարտական դիրքով, որով սովորաբար նրան տեսնում ենք նմանօրինակ տեսարաններում. նա կարծես հանկարծակի, թաքուն դուրս եկած լինի մահիճի սավանի ծալքերի արանքից:

Սոփոնիայի և հրեշտակի միջև պատկերված է երկարավուն պատվանդանի վրա դրված մանանայի ոսկե ամանը, որը խորհրդանշում է Աստվածամորը և թերևս այս որմնանկարի ամենահետաքրքիր դրվագն է<sup>40</sup>: Որպես կանոն, «Ննջի» տեսարանում ամանը հանդիպում է բյուզանդական և ռուսական որմնանկարչության մեջ, այն էլ բավականին հազվադեպ: Մեր դեպքում հետաքրքիր է նաև նրա դիրքը. հրեշտակն ու Սոփոնիան պատկերված են նրա երկու կողմերում, և Սոփոնիայի կտրված ձեռքերը կառչած են մնացել ոչ թե մահիճի վերին մասից, ինչպես սովորաբար լինում է, այլ ամանից քիչ ցած: Կարծես Սոփոնիայի նպատակը լիներ ոչ թե Աստվածամոր մահիճը, այլ ոսկե ամանը, և չհասած ամանին՝ ձեռքերը կտրվել են: Այսպիսով, տվյալ դեպքում ոսկե ամանը ոչ թե ընդհանուր տեսարանում սոսկ ատրիբուտի դեր է խաղում (ինչպիսիք սովորաբար հանդիսանում են աշտանակով մոմերը կամ աթոռակ-պատվանդանը), այլ շեշտադրված ներ է առնվում Սոփոնիայի և հրեշտակի դրվագում:

Ավագ խորանի լուսամուտից աջ «Մուտք Երուսաղեմ» որմնանկարն է (նկ. 7)՝ այս տեսարանի չորրորդ պահպանված օրինակը հայ միջնադարյան որմնանկարչության մեջ<sup>41</sup>: Որմնանկարը բավականին լավ է պահպանվել (վնասված է Քրիստոսի դեմքի հատվածը, որը դիտավորության արդյունք է, և նաև որմնանկարի ստորին մասում մի փոքրիկ հատված): Կենտրոնական հատվածում մոխրագույն ավանակին նստած Քրիստոսն է, երկու ոտքերը կախած ավանակի չերևացող կողմում, ձեռքը օրհնության շարժմունքով առաջ պարզած: Նրա առջև երկու զգեստներ են փռված: Քրիստոսի հետևում (տեսարանի ձախ կողմում) առաքյալներն են, որոնցից երեքի դեմքերն են պատկերված, իսկ մյուսների միայն լուսապսակների վերին հատվածներին են երևում: Քրիստոսի ու առաքյալների հետնամասում կարմրավուն Ձիթենյաց լեռն է, որն իր մակերեսով երկու անհավասար մասերի է բաժանում որմնանկարը՝ ավելի շեշտված դարձնելով Քրիստոսի կերպարը: Լեռն իր «աստիճանաձև» գազաթներով կրկնում է գրեթե տիպական դարձած ձևերը, որ տեսնում ենք բյուզանդական պատկերներում: Լեռան «սահմաններից» դուրս է մնում որմնանկարի վերին աջ հատվածը, որտեղ էլ պատկերված են Երուսաղեմի մոխրագույն ատամնավոր պարիսպները, Քրիստոսին դիմավորելու եկած մարդիկ և արմավածառը, վրան՝ երկու պատանիներ (մեկը կացինով ճյուղերն է կտրատում, մյուսը մագլցում է բունն ի վեր): Քրիստոսին դիմավորողներից դարձյալ երեքի դեմքերն են պատկերված (երկուսը տարեց են, մեկը՝ երիտասարդ), իսկ

<sup>40</sup> Տեսարանում ոսկե ամանի ի հայտ գալը և առհասարակ Աստվածամորը մանանայի ոսկե ամանի հետ ասոցացնելը կապված է VIII դարի բյուզանդական աստվածաբան Հովհաննես Դամասկոսցու «Երեք խոսք Աստվածամոր ննջի մասին» գրվածքի հետ, որտեղ հեղինակը գովաբանելով Աստվածամորը՝ համեմատում է Նրան Հին Կտակարանի մովսեսյան մանանայի ամանի հետ, որպես կյանքի աղբյուրի:

<sup>41</sup> Հայ միջնադարյան որմնանկարչության մեջ տվյալ տեսարանը հանդիպում է Թալինի մեծ տաճարում (**Նիկողայ Քոթանջյան**, Թալինի մեծ տաճարի գլխավոր արքիդի որմնանկարների գծային վերակառուցման փորձը, «Հայ արվեստի հարցեր. գիտական հոդվածների ժողովածու», գիրք 1, Երևան, 2006 թ., էջ 333, նույնի՝ *Монументальная живопись раннесредневековой Армении (IV-VII века)*, Ереван, 2017, с. 98), Աղթամարի Ս. Խաչ եկեղեցում (**Սիրարփի Տեր-Ներսեսյան**, նշվ. աշխ., էջ 106) և Անիի Տիգրան Հոնենցի եկեղեցում:

մյուսները գտնվում են նրանց ետևում: Արմավաձառի վերին մասում սպիտակ ներկով արձանագրություն է՝ «ԾԱՌ-ԶԱՐԴԱՐ»<sup>42</sup>:

Իր պատկերագրական կառուցվածքով տրապիզոնյան «Մուտքը» ներկայացնում է բյուզանդական արվեստում բավականին տարածված մի տարբերակ, որի նախաօրինակներից մեկը կարելի է համարել կոստանդնուպոլսյան փղոսկրե բարձրաքանդակը, ստեղծված X դարում (այժմ պահվում է Բեռլինի Բոդեյի թանգարանում): Ձախ կողմում առաքյալների խմբով, կենտրոնում ավանակին նստած Քրիստոսով, նրանց ետնամասում գտնվող Ձիթենյաց լեռով և աջ կողմում գտնվող դիմավորողների խմբով, ծառով ու շինություններով այս տարբերակը, իր տարատեսակ դրսևորումներով ամենաիշխողն էր բյուզանդական արվեստում ընդհուպ մինչև ուշ միջնադար: Պատկերագրական մանրամասների առումով տրապիզոնյան տեսարանին ամենամոտ տարբերակներից մեկին հանդիպում ենք Սանտա-Կյառայի հռչակավոր տրիպտիխի (թվագրվում է XIV դարի առաջին կեսով, պահվում է Տրիեստի Սարտորիո թանգարանում) կենտրոնական սեղանի պատկերաշարում (4-րդ շարք, 2-րդ պատկեր), որտեղ բացառությամբ երեխաների դրվագի՝ տեսնում ենք գրեթե նույն հորինվածքը<sup>43</sup>:

Խորանի նույն ստորին գոտում, որմնապահարաններից վեր և վար տեղ են գտել փոքրածավալ չորս որմնանկարներ: Հյուսիսային որմնապահարանի վերին որմնանկարը մեծ մասով վնասված է, բայց կարծես նույնական լինի հարավային որմնապահարանի վերին որմնանկարին, որը կարմրավուն երանգներով ինչ որ շինության գմբեթ է: Հյուսիսային որմնապահարանի ստորին հատվածի որմնանկարը ամբողջովին ջնջված է, իսկ հարավայինի դեպքում տեսնում ենք շրջանակի մեջ պատկերված ճերմակ գառնուկին: Փոքրածավալ մի որմնանկար էլ խորանի լուսամուտի ստորին հատվածում է և ներկայացնում է խաչապատկեր՝ զարդանախշերի միջև:

Ավագ խորանի ստորին գոտու հյուսիսային և հարավային կողմերում (խորանի որմնապահարանների և արևելյան պատի միջև) պատկերված են ամբողջ հասակով կանգնած երկու սրբեր, երկուսն էլ լուսապսակով և սպիտակամորուս: Հյուսիսային կողմում պատկերվածն ավելի վատ է պահպանվել, միտումնավոր քերվել է նաև դեմքի հատվածը (նկ. 8, Ա): Սրբի հագին սպիտակավուն պատմուճան է, աջ ձեռքը օրհնելու դիրքով է, ձախում Ս. Գիրքն է: Հարավային կողմում պատկերվածը (նկ. 8, Բ) գլխին կրում է արևելյան տիպի մոխրագույն գլխաշոր, հագին վարդագույն պատմուճան է և օքրայագույն թիկնոց: Վերին ձախ հատվածում երևում է արձանագրության առաջին «Հ» և «Յ» տառերը: Աջ ձեռքով սուրբը բռնել է գետնին հենած գավազանը, իսկ ձախով պահել է գալարակ, որի վրա խիստ եղծված ու գրեթե անընթեռնելի հայերեն հինգ տողեր են: Մեր կարծիքով պատկերվածը VIII դարի բյուզանդական աստվածաբան, բանաստեղծ, հիմների հեղինակ Հովհաննես Դամասկոսցին է, որի պատկերագրությունը, մյուս սրբերի հետ համեմատ, ունի մի քանի առանձնահատկություններ: Բյուզանդական արվեստում Հովհաննես Դամասկոսցու պատկերագրության հիմնական բաղադրիչներից են գլխի արևելյան տիպի գլխաշորը (դա արվում է սրբի ասորական ծագումը շեշտելու նպատակով) և ձեռքի գալարակը, որտեղ, որ-

<sup>42</sup> «Մուտք Երուսաղեմ» թեմայով պատկերները «Ծառզարդար» մակագրությամբ են ուղեկցվում հայկական մանրանկարչությանն բազմաթիվ օրինակներում:

<sup>43</sup> Պատկերագրությամբ տրապիզոնյան «Մուտքը» փաստացի Սանտա-Կյառայի տրիպտիխի համապատասխան տեսարանն է՝ ավելի սակավամարդ տարբերակով: Տրիպտիխում մի երեխա ավանակի ոտքերի տակ հագուստներ է փռում, մեկն էլ պատկերված է դիմավորող ձերուձու գրկին, իսկ ճյուղեր կտրատող պատանին բացակայում է (**Gabriel Millet**, Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du mont Athos, deuxième édition, Paris, 1960, p. 279):

պես կանոն, գրվում են տողեր նրա հիմներից: Նշված երկու բաղադրիչներն էլ առկա են մեր որմնանկարում: Անշուշտ այս պատկերագրությունը հանդիպում է նաև այլ սրբերի դեպքում (Անտոն Մեծ և այլք), սակայն մեր դեպքում ուշագրավ է նաև այն, որ XII դարից սկսած Հովհաննես Դամասկոսցին և նրա խորթ եղբայր, նույնպես հիմների հեղինակ Կոսմաս Մայումացին (Երուսաղեմացին) սկսում են պատկերվել «Տիրամոր ննջի» տեսարանին կից<sup>44</sup>: Դամասկոսցու դեպքում դա կապված էր նրա հեղինակած «Երեք խոսք Աստվածամոր ննջի մասին» գրվածքի, ինչպես նաև Աստվածամորը փառաբանող բազմաթիվ հիմների հետ, իսկ Մայումացու դեպքում՝ բազմաթիվ տոների (այդ թվում և Աստվածամոր ննջի տոնի) կանոնների հեղինակ և նաև Դամասկոսցու եղբայրը լինելու փաստի հետ: Եվ չնայած որ Մայումացու պատկերագրությունը գրեթե նույնն է, ինչ Դամասկոսցունը (տարբերվում են հիմնականում գալարակների վրայի տեքստերը), այդուհանդերձ հնարավոր է, որ խորանի հյուսիսային կողմում պատկերվածն էլ Կոսմաս Մայումացին է: Ինչ վերաբերում է «Հ» և «Յ» տառերին, դրանք հավանաբար «ՀՅՐՊԷՏ» համառոտագրությունից են, իսկ «հայրապետ» բնորոշումը միանգամայն հնարավոր էր Դամասկոսցու դեպքում:

Եթե մեր ենթադրությունը ճիշտ է պատկերվածների ով լինելու առումով, սա կարելի է դիտել որպես եզակի երևույթ, քանզի ոչ 1593 թվականից առաջ, ոչ էլ դրանից հետո, Հայ առաքելական որևէ եկեղեցում չեն պատկերվել ոչ Հովհաննես Դամասկոսցին, ոչ էլ Կոսմաս Մայումացին, և, ինչպես կտեսնենք հաջորդիվ, նաև մի քանի այլ սրբեր, որոնց հիմնականում տեսնում ենք բյուզանդական եկեղեցիներում: Սա արդեն դուրս է գալիս այն փոխազդեցությունների շրջանակից, որը բնականորեն տեղի է ունենում հարևան ժողովուրդների արվեստում և խոսում է Պոնտոսի հայկական մշակութային ու եկեղեցական կյանքում բյուզանդական ուղղափառության որոշակի ազդեցության մասին:

Ավարտելով ավագ խորանի որմնանկարների հատվածը՝ մի քանի խոսք նաև որմնանկարների այն «երկու, իսկ հնարավոր է նաև երեք» հիմնաշերտերի մասին, որոնք նկատվել են Բրայերի ու Ուինֆիլդի կողմից ավագ խորանում: Խոսելով «ստորին շերտի» մասին, հեղինակները նշում են այնտեղ պատկերված «Տիրամոր ննջի» տեսարանի մասին, որը նույն վերը նկարագրված տեսարանն է, արված 1593 թ.: Ինչ վերաբերում է «վերին շերտին», ապա գրեթե համոզված ենք, որ դա ոչ թե որմնանկարչական հիմնաշերտն է, այլ ավագ խորանի որմնանկարների միջին և վերին (գմբեթարդի) գոտիները ծածկելու համար արված սվաղը, որը միջին գոտու հատվածում մինչ այժմ էլ պահպանվում է: Ռայսի 1929 թ. լուսանկարում երևում են միայն ստորին գոտու որմնանկարները, իսկ արձանագրության եզրագոտուց վերև ամբողջ խորանը պատված է սվաղով: Հետագայում խոնավությունից սվաղի այդ շերտը մասամբ սկսել է թափվել, և ներկա դրությամբ երևում են դրա տակ թաքված որոշ հատվածներ, որոնց մասին նշեցինք: Ներկայումս դժվար է ասել՝ կա՞ր այդ 1593 թ. շերտի տակ ևս մի շերտ, թե ոչ, սակայն ի դեմս Բրայերի ու Ուինֆիլդի նշած «ստորին շերտի»՝ կարող ենք ասել, որ դա միանշանակ 1593 թ. շերտն է, ինչը դժվար թե օգնի Ակիլաս Միլլասին՝ տաճարի ծագման «հունական վարկածի» հաստատման հարցում:

Արևելյան պատի՝ խորանից հարավ և հյուսիս ընկած մասերը (խորանի և հարավային ու հյուսիսային պատերի միջև) գոտևորված են եղել միմյանց զուգահեռ չորս գոտիներով: Ռայսի լուսանկարում երևում է, որ պատկերները 1920-ական թթ. դեռ մեծ մասամբ անվնաս են եղել: Մեր օրերը հասած դրանց պատառիկների գույներն ու ոճը առավելապես հարում են 1593 թ. շերտին:

<sup>44</sup> Այս դրվագը պատկերող առաջին հուշարձանն է համարվում բուլղարական Բաչկովոյի վանքի XII դարի որմնանկարը (**Ludmila Wrastislaw-Mitrovic**, Nikita Okunev. *La Dormition...*, pp. 145-147):

Արևելյան պատի հարավային կողմում վերից վար պատկերված են եղել Տիրամոր երկու պատկերները, Քրիստոսի անձեռակերտ պատկերը՝ Մանդիլիոնը (Տիրոջ դիմապատկերն է՝ թաշկինակի վրա), և ամենաստորին հատվածում՝ մի զարդամոտիվ, նման նրանց, որ պատկերված են խորանի արձանագրության եզրագոտու վրա: Ներկայումս վերին գոտու որմնանկարը ամբողջովին վերացել է, իսկ մյուս երեքը խիստ վնասված վիճակում են:

Վերին գոտում Տիրամայրը պատկերված է եղել գոտկատեղից վերև, փոքր ինչ թեքված դեպի խորանը: Ստորին պատկերը մաս է կազմել «Ավետում» տեսարանի. այստեղ Տիրամայրը պատկերված է եղել ամբողջ հասակով, դարձյալ թեքված դեպի խորանը: Տիրամոր աջ ձեռքը բարձրացված է կրծքի մոտ, իսկ ափը «բացասական» շարժումով ուղղված է դեպի դուրս, ինչը զարմանքի արտահայտություն է<sup>45</sup>: Հետնախորքում պատկերված է Հովսեփի տունը:

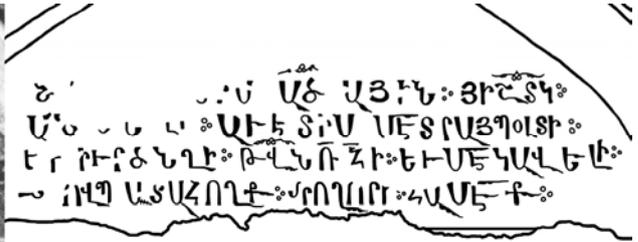
Արևելյան պատի հյուսիսային կողմի վերին գոտու պատկերը Ռայսի լուսանկարում արդեն իսկ խիստ վնասված է, սակայն երևում է գոտկատեղից վերև պատկերված և փոքր ինչ դեպի խորանը թեքված մարդկային ֆիգուր, որը հավանաբար Քրիստոսն է: Դրանից վար «Ավետում» տեսարանի Գաբրիել հրեշտակապետն է՝ ձեռքը պարզած դեպի Տիրամայրը (վերին հատվածում կա ներկագիր արձանագրություն՝ «ԱԻԵՏՈՒՄ»):

Հաջորդ գոտում բավականին հետաքրքիր «Հայրություն» կամ «Նորկտակարանային երրորդություն» կոչվող հորինվածքն է՝ Ս. Երրորդության պատկերման տարբերակներից մեկը: Ու դարում ձևավորված այս տեսարանը տարածված է եղել հիմնականում բյուզանդական և ռուսական արվեստում (գլխավորապես սրբանկարչության մեջ) և միակն է ողջ հայկական որմնանկարչությունում: Կենտրոնում պատկերված է գահին նստած Հայր Աստվածը՝ սպիտակամորուս ծերունու տեսքով: Նրա գրկին մանուկ Հիսուս-էմանուելն է, որն էլ ձեռքում պահել է աղավնակերպ Ս. Հոգուն ամփոփող գունդը: Գահի երկու կողմերում աղոտ երևում են բարեխոսները՝ Աստվածամայրն ու Հովհաննես Մկրտիչը<sup>46</sup>: Վերին հատվածում տեսանելի է ներկագիր արձանագրությունը՝ «ԵՐՐՈՐԴՈՒԹԻ(ԻՆ)»: «Հայրություն» տեսարանից ցած, հատակին կից պատկերված է արևելյան պատի հարավային կողմի ստորին հատվածի նույն նախշազարդից:

Հարավային պատի արևելյան հատվածում (պատուհանի բարձրությամբ) ամբողջ հասակով չորս սրբերի պատկերներ են, ներկայումս խիստ հողմնահարված վիճակում, և նրանց ով լինելու և ստեղծման շրջանի մասին որևէ բան չենք կարող ասել: Նույն հարավային պատին, շքամուտքին արևմտյան կողմից կից պատկերված է Ս. Նիկողայոս Հրաշագործը (նկ. 8, Գ), որը ևս կարող ենք թվագրել 1593 թվականով (վերին աջ և ձախ անկյունների զարդամոտիվները նույնական են «Ս. Հովհաննես Դամասկոսցու» որմնանկարի համապատասխան հատվածների զարդամոտիվներին): Այս որմնանկարը ևս խիստ վնասված է. պահպանվել է միայն պատկերի վերին կեսը, այն էլ առանց դեմքի հատվածի: Տարբերվում են խաչով եմփոփորունն ու ձախ ձեռքում պահած Ավետարանը: Դժվարությամբ կարդացվում է վերին հատվածի սպիտակ ներկով արձանագրությունը՝ «Ս(ՈՒՐ)Բ ՆԻԿԱԻԼԱՅՈՍ»:

<sup>45</sup> Ձեռքի «բացասական» շարժումով զարմանքը արտահայտելը կապված է Գաբրիել հրեշտակապետին ուղղված Տիրամոր «Զիա՛րդ լինիցի ինձ այդ, քանզի զայր ո՛չ գիտեմ» խոսքերի հետ (Ղուկ. 1:34): Այլ պատկերներում ձեռքը կարող է պատերված լինել «հավանության» շարժումով (ափը դեպի կրծքը), ինչը արտահայտում է Տիրամոր կողմից Աստծո նախախնամության ընդունումը. «Ահա՛ասիկ՝ կա՛մ աղախին Տեառն, եղիցի՛ ինձ ըստ բանի քում» (Ղուկ. 1:38):

<sup>46</sup> Տվյալ դեպքում գործ ունենք «Հայրություն» տեսարանի առավել տարածված տարբերակներից մեկի հետ, որ պայմանականորեն կոչվում է «Հայրություն բարեխոսությամբ»: Այլ տարբերակներում բարեխոսների փոխարեն կարող են պատկերվել Գաբրիել և Միքայել հրեշտակապետերը, սյունակյաց հայրերը և այլն:



Նկ. 9 1622 թ. արձանագրությունը:

Նիկողայոս Հրաշագործի որմնանկարը ևս որոշ առումով կարելի է բացառիկ համարել: Ամբողջ միջնադարում սա փաստորեն երրորդ, իսկ եթե Անիի Տիգրան Հոնենցի եկեղեցու որմնանկարները համարում ենք հայ-քաղկեդոնական<sup>47</sup>, ապա՝ երկրորդ և վերջին դեպքն է՝ Դադիվանքի Կաթողիկե եկեղեցու 1297 թ. որմնանկարից հետո, երբ Հայ առաքելական եկեղեցու որևէ կառուցում պատկերվում է Նիկողայոս Հրաշագործը<sup>48</sup>: Սակայն եթե Դադիվանքի որմնանկարի դեպքում խնդիր է եղել աղանդավորական շարժման հետևորդներին դարձի բերելը<sup>49</sup>, ապա Ս. Ամենափրկչի դեպքում դա բյուզանդական ազդեցության հետևանքն էր:

Ինչ վերաբերում է 1593 թ. շերտի որմնանկարների գունային լուծումներին, ապա այստեղ գերակշռող են կարմիր, շագանակագույնի, օքրայագույնի և մոխրագույնի երանգները: Մարդկանց դեմքերը դեղնավուն են, մազերը բացառապես կարմրավուն են կամ մոխրագույն (մոխրագույնի դեպքում մորուքի գալարները երբեմն տրված են օքրայագույնով), լուսապսակները՝ օքրայագույն, մուգ մոխրագույն, շագանակագույն (մուգ և դեղնային) կամ երկնագույն:

1622 թ. վանքում որմնանկարչական աշխատանքները կատարվել են Ավետիս Եպիսկոպոսի պատվերով: Այս առթիվ ևս գլխավոր եկեղեցու արևմտյան մուտքի բարավորի արևելյան երեսին թողնվել է արձանագրություն (նկ. 9)։

Ծ(ԱՂԿԵՑԱՎ ՏԱՃԱ)ՐՍ Ա(ՍՏՈՒԱ)ԾԱՅԻՆ: ՅԻՇ(Ա)Տ(Ա)Կ:  
ԱՆ(ՋՆՋԵԼԻ): ԱԻԷՏԻՍ ՄԷՏՐԱՅՊՈԼՏԻ:  
ԵԻ ԻԻՐ ԾՆ(Ո)ՂԻ: ԹՎ(Ի)Ն ՌՀ Ի: ԵԻ ՄԷԿ ԱՎԵԼԻ:  
ՈՎ ՊԱՏԱՀՈՂՔ: Տ(Է)Ր ՈՂՈՐ(Մ)Ի: ՀԱՄԷՔ:<sup>50</sup>

1622 թ. շերտին են պատկանում գլխավոր եկեղեցու արևմտյան պատի, հյուսիսային պատի արևմտյան հատվածի և ենթադրաբար՝ հյուսիսային պատի արևելյան հատվածի որմնանկարները:

<sup>47</sup> Տիգրան Հոնենցի եկեղեցում Նիկողայոս Հրաշագործը պատկերված է գլխավոր եկեղեցու ավագ խորանի ստորին գոտում (**Заруй Акопян**, Фрески церкви Тиграана Оненца..., с. 271): Նրան տեսնում ենք նաև Ախթալայի վանքի գլխավոր եկեղեցում, դարձյալ ավագ խորանի որմնանկարների ստորին գոտում, որոնք ևս համարվում են հայ-քաղկեդոնական (**Aleksei Lidov**, The mural paintings..., pp. 81-83):

<sup>48</sup> Դադիվանքի որմնանկարը ներկայացնում է Ս. Նիկողայոս Հրաշագործին հայրապետական իշխանության ընծայման տեսարանը, որտեղ պատկերված են նաև Քրիստոսը, Մարիամ Աստվածածինը և Միքայել հրեշտակապետը (**Կարեն Մաթևոսյան, Ավետ Ավետիսյան, Արա Զարյան, Քրիստին Լամուրե**, Դադիվանք. վերածնված հրաշալիք, Երևան, 2018 թ., էջ 49-52):

<sup>49</sup> Նույն տեղում, էջ 36-39:

<sup>50</sup> Ամբողջական տեսքով հրապարակվում է առաջին անգամ: Ա. Մխիթարյանցը հրապարակել է միայն առաջին երեք տողերը (**Աբել վարդապետ Մխիթարեանց**, նշվ. աշխ., էջ 38-39), և այդ տողերի՝ ներկայումս ջնջված հատվածներն էլ լրացրել ենք ըստ նրա հրապարակման: Չորրորդ տողը («Ով պատահողք, տեր ողորմի, համէք»), կամ տողի մի հատվածը, ըստ սկզբում դրված նշանի՝ մեջբերում է:

Հյուսիսային պատի արևմտյան հատվածը որմնանկարված է եղել երեք գոտիներով: Վերին գոտում, որը չի պահպանվել, մեդալիոնների մեջ, մեկ շարքով պատկերված են եղել Ս. Թեոպիստոսի, Ս. Եվստաթեսի և Ս. Ագապիոսի դիմանկարները (նկ. 10բ): Հայրը՝ Եվստաթեսը, պատկերված էր որպես ծերունի՝ սպիտակ մազերով և մորուքով, որդիները՝ որպես երիտասարդներ, անմորուս: Երեքն էլ ունեն լուսապսակ, ճոխ հագուստներ, աջ ձեռքներին՝ խաչ: Կարդացվում են նաև երկուսի արձանագրությունները՝ «ԹԵՈՊԻՍՏՈՍ», «ԱԳԱՊԻՈՍ»:

Ուլքե՞ր են նշված անձինք: Ըստ բյուզանդական ավանդության, Ս. Եվստաթեսը (հեթանոսական անունը՝ Պլակիդաս, ապրել է I դարի վերջին և II դարի սկզբին) Տրայանոս կայսեր օրոք եղել է հռոմեական զորահրամանատար: Մի օր անտառում որսի ժամանակ տեսնում է մարդկային ձայնով իր հետ խոսող մի եղջերվի, որի եղջյուրների միջև ճառագում էր խաչելության պատկերը: Ապշած իր տեսածից՝ Պլակիդասը ընդունում է քրիստոնեություն՝ ընդունելով Եվստաթես անունը: Քրիստոնեություն են ընդունում նաև նրա կինն ու որդիները՝ Թեոպիստոսն ու Ագապիոսը: Եվստաթեսը շարունակում է իր ծառայությունը բանակում նաև Տրայանոսին հաջորդած Ադրիանոսի օրոք: Մի օր, հերթական հաղթանակը տոնելու ժամանակ Եվստաթեսը հրաժարվում է զոհ մատուցել հեթանոս աստվածներին և իրեն հայտարարում քրիստոնյա, ինչի համար էլ կայսեր կողմից դատապարտվում է և ընտանիքի հետ մահապատժի ենթարկվում<sup>51</sup>: Հայկական աղբյուրները այլ կերպ են հիշատակում Եվստաթեսին, ըստ որի՝ նա եղել է Թադևոս առաքյալի աշակերտներից մեկը, ուղեկցել նրան Հայաստանում քարոզչություն անելու ժամանակ, եղել Սյունիքի առաջին եպիսկոպոսը, Տաթևի վանքի տեղում էլ կնքել իր մահկանացուն (վանքն էլ անվանակոչված է նրա անունով)<sup>52</sup>:

Մեր որմնանկարում հազիվ թե պատկերված լինի «Սյունիքի առաջին եպիսկոպոս Եվստաթեսը»: Առհասարակ որևէ հայկական եկեղեցում երբևէ չեն պատկերվել ոչ Ս. Եվստաթեսը և ոչ էլ նրա որդիները. երեքն էլ համարվում են բյուզանդական եկեղեցու պաշտելի սրբեր:

Միջին գոտում պատկերված է Ս. Ստեփանոս Նախավկայի քարկոծման տեսարանը (նկ. 10ա, 10բ), որը փաստացի հայ միջնադարյան որմնանկարչության մեջ տվյալ թեմայով երկրորդ պահպանված օրինակն է՝ Դադիվանքի որմնանկարից հետո<sup>53</sup>: Տեսարանի ստորին աջ անկյունում պատկերված է Ստեփանոսը՝ անմորուս երիտասարդի տեսքով, ծնկաչոք, բոկոտն, հագին՝ վարդագույն քիտոն: Ձեռքերն աղաչական դիրքով պարզված են առաջ, իսկ հայացքն ուղղած է դեպի վերին աջ անկյունում պատկերված Քրիստոսը, ով հետևում է տեսարանին (Քրիստոսի երկու կողմերում եղել է արձանագրություն՝ «ՅԻՍՈՒՍ ՔՐԻՍՏՈՍ»): Տեսարանի կենտրոնական հատվածում քարկոծողներն են, թվով վեց հոգի, բոլորն էլ երիտասարդ: Նրանց հագին սպիտակ կամ վարդագույն զգեստներ են, ոտքերին՝ փաթաթանով ոտնամաններ: Քարկոծողներից քիչ ներքև, փոքր ինչ ընդգծված ձևով պատկերված է միջին տարիքի մի մարդ՝ մորուքով, վարդագույն քիտոնով և բոկոտն: Դա Սողոսն է, ապագա Պողոս առաքյալը, ով ըստ Գործք Առաքելոցի՝

<sup>51</sup> Православная энциклопедия, том XVII, Москва, 2008, с. 313-314.

<sup>52</sup> **Սիմէօն կաթողիկոս Երեւանցի. Զամբռ**, Վաղարշապատ, 1873թ., էջ 11, **Մաղաքիա արք. Օրմանեան**, նշվ. աշխ., էջ 38:

<sup>53</sup> **Կարեն Մաթևոսյան, Ավետ Ավետիսյան, Արա Զարյան, Քրիստին Լամուրե**, Դադիվանք..., էջ 46-49: Վրթանես Քերթոզի «Յաղագս պատկերամարտաց» երկից (VII դար) իմանում ենք, որ հայկական եկեղեցիներում այդ շրջանում արդեն եղել են Ս. Ստեփանոս Նախավկայի որմնանկարներ (**Սիրարփի Տեր-Ներսեսյան**, նշվ. աշխ., էջ 11), սակայն Դադիվանքի որմնանկարին նախորդող և ոչ մի օրինակ չի պահպանվել:

ականատեսն ու կամակիցն է եղել Ստեփանոսի քարկոծմանը<sup>54</sup>: Տեսարանի խորքում պատկերված են լեռներ և դեղնավուն ծառեր:

Ս. Ստեփանոսի քարկոծման տեսարանից ներքև՝ ստորին գոտում պատկերված է մի հրեշտակ և եպիսկոպոսական հանդերձներով մի սուրբ: Տեսարանը բավականին վնասված է. թափվել է պատկերի ամբողջ ստորին կեսն ու սրբի դեմքի հատվածը: Արձանագրություններ չեն պահպանվել, սակայն ըստ ամենայնի պատկերված են Միքայել հրեշտակապետն ու Ս. Նիկողայոս Հրաշագործը (նկ. 11): Ձախից պատկերված է Միքայել հրեշտակապետը, աջ ձեռքին սուր, ձախ ձեռքին՝ գունդ: Ս. Նիկողայոսը երկնագույն թիկնոցով և կարմրավուն եմփորոնով է, աջ ձեռքով օրհնում է, իսկ ձախով պահել է Ս. Գիրքը: Ինչպես նշել ենք, Նիկողայոս Հրաշագործին և Միքայել հրեշտակապետին տեսնում ենք նաև Դադիվանքի որմնանկարում, սակայն եթե Դադիվանքում Միքայել հրեշտակապետը ներկայացված է որպես Ս. Նիկողայոսի ձեռնադրության սպասարկու, ապա տրապիզոնյան տեսարանում նրա կերպարում շեշտվել է հատկապես պաշտպանի բնույթը<sup>55</sup>:

Եկեղեցու հյուսիս-արևմտյան որմնամույթի երեսին, երկու գոտիով պատկերված են երկու սրբեր, երկուսն էլ, ըստ գույների, 1622 թ. գործեր են: Ստորին գոտում պատկերված է կետածկան երախից դուրս եկող Հովնան մարգարեն: Պահպանվել է արձանագրության մի հատվածը՝ «ՄԱՐԳ(Ա)Ր(Է)»: Հովնանի հագին միայն կոնքակապ է: Երկու ձեռքերը պարզած վեր՝ նա դուրս է գալիս կարմրավուն կետածկան երախից: Վերին գոտում պատկերված է սյունակյաց հայրերից մեկը<sup>56</sup>: Որմնանկարից ներկայումս մնացել է հիմնականում սպիտակավուն սյունը, իսկ վերին հատվածը՝ սրբի պատկերով, բավականին վնասվել է: Ռայսի լուսանկարում երևում են սպիտակամորուս ձեռունու կիսանդրին (մարմնի ստորին հատվածը սյան ներսում է) և արձանագրության հատվածը՝ «Ս(ՈՒՐ)Բ»: Սյունակյացի պատկերը որմնամույթին անշուշտ ունեցել է խորհրդանշական իմաստ. ինչպես սյուններն են եկեղեցու հենարանը, այնպես էլ վանականներն ու հատկապես սյունակյացները՝ հավատքի: Այս առումով ենթադրելի է, որ մնացյալ երեք որմնամույթերը ևս կրել են սյունակյացների պատկերներ:

Հավելենք նաև, որ թե Հովնան մարգարեի և թե անհայտ սյունակյացի պատկերները թեմատիկ առումով բացառիկ են հայ որմնանկարչության մեջ: Հովնան մարգարեի պատկերը առաջինն է հայ որմնանկարչության մեջ, իսկ սյունակյացներին տեսնում ենք միայն Անիի Տիգրան Հոնենցի եկեղեցում և Ախթալայի վանքում<sup>57</sup>:

<sup>54</sup> Գործք Առաքելոցում (7:54-59), որը սույն տեսարանի պատկերագրության գլխավոր աղբյուրն է, Սողոսը հիշատակվում է որպես քարկոծման ժամանակ վկաների զգեստները հսկող մի երիտասարդ: Այդուհանդերձ Ստեփանոսի քարկոծման տեսարաններում նա հիմնականում պատկերվում է որպես միջին տարիքի մարդ (տե՛ս նաև **James Hall**, Dictionary of Subjects and Symbols in Art, New York, 1974, pp. 290-291):

<sup>55</sup> Եկեղեցական ավանդությունից հայտնի են Ս. Նիկողայոսին ուղղված Միքայել հրեշտակապետի խոսքերը. «Ես եմ Միքայել՝ որ հանապազ կամ և պահեմ զքեզ...» (**Հ. Մկրտիչ վարդապետ Աւգերեան**, Լիակատար վարք եւ վկայաբանութիւն սրբոց, որք կան 'ի հին Տօնացուցի Եկեղեցոյ Հայաստանեայց, հատոր Թ, Վենետիկ - Ս. Ղազար, 1813 թ., էջ 315): Ըստ այդմ էլ Միքայել հրեշտակապետը դիտվում է որպես Ս. Նիկողայոս Հրաշագործի պաշտպան և օգնական, որպիսին և հաճախ պատկերվում է միջնադարյան հուշարձաններում:

<sup>56</sup> Սյունակյաց հայրերից գլխավորներն են Սիմեոն Սյունակյաց Ավագը (սյունակյացության հիմնադիրն է, V դար), Դանիել Սյունակյացը (V դար), Սիմեոն Սյունակյաց Կրտսերը (VI դար) և Ալիպիոսը (VII դար):

<sup>57</sup> Անիի Տիգրան Հոնենցի եկեղեցու հյուսիսային և հարավային որմնամույթերին ենթադրաբար պատկերված են եղել չորս գլխավոր սյունակյացները, յուրաքանչյուր որմնամույթին՝ երկուական սյունակյաց (հյուսիսային որմնամույթի վերին հատվածը չի պահպանվել): Ախթալայի վանքի գլխավոր եկեղեցու գմբեթատակ խաչի հյուսիս-



Նկ. 14 Ահեղ դատաստանի հատված՝ առաքյալներ:



Նկ. 15 Ահեղ դատաստանի հատված՝ Էթիմասիա:

Վերջապես՝ Ս. Ամենափրկիչ վանքի ամենամոնումենտալ որմնանկարի՝ «Ահեղ դատաստանի» մասին, որը գրավում է ամբողջ արևմտյան պատը (նկ. 12): Բավականին բարդ և բազմադրվագ տեսարանը բաղկացած է եղել չորս ներքին գոտիներից, որոնցից վերին երեքն են ներկայումս պահպանվել<sup>58</sup>:

Վերին գոտին գտնվում է լուսամուտի բարձրության վրա, և իր դիրքի պատճառով բավականին վնասվել է անձրևաջրերից: Կենտրոնական հատվածում պատկերված է սպիտակավուն գալարակ, որն աջ և ձախ կողմերից պահում են երկուական հրեշտակներ: Գալարակի հիմնական մասը լուսամուտի հատվածում գտնվելու պատճառով չի պահպանվել. ըստ ամենայնի լուսամուտը բացվել կամ լայնացվել է որմնանկարումից հետո: Արդյունքում գալարակից ներս պահպանվել են միայն երկու հրեշտակների ամբողջական պատկերներն ու երկու այլ ֆիգուրների՝ ենթադրաբար Աստվածամոր և Հովհաննես Մկրտչի ոտքերի հատվածները (ըստ ընդունված պատկերագրության՝ այս հատվածը պետք է ներառեր «Բարեխոսություն» տեսարանը): Գոտու աջ և ձախ հատվածներում պատկերված են գահավորակներին նստած տասներկու առաքյալները, յուրաքանչյուր կողմում՝ վեցական առաքյալ (նկ. 13, 14): Նրանցից ոմանց ձեռքին Ս. Գիրքն է, ոմանց ձեռքին՝ գալարակ: Առաքյալների թիկունքում հրեշտակների երկնային զորքն է:

Միջին գոտու կենտրոնական հատվածում Պատրաստված գահին է՝ Էթիմասիան, որ նախատեսված է Տիրոջ երկրորդ գալստյան համար (նկ. 15): Գահին դրված են խաչ, Տիրոջ հագուստը, փակված Ս. Գիրքը, Ստեփատոնի (սպունգով) և Ղունկիանոսի նիզակները, իսկ ստորին հատվածից սկիզբ է առնում հրե գետը՝ հոսելով դեպի աջակողմյան ստորին հատված: Գահավորակի ետնամասում նիզակներով զինված հրեշտակների զորքն է: Ձախ կողմից չոքեչոք գահին է մոտենում ծերունի Ադամը (գլխավերևում կա արձանագրություն՝ «ԱԴԱՄ»), աջ կողմից՝ Եվան: Ձախակողմյան հատվածում խմբերով հաջորդաբար ներկայացված են արդարները: Առջևից գնում են մարգարեները, այնուհետև՝ առաքյալները, որից հետո քահանաները, մարտիրոսները և վերջապես կույսերը: Մարգարեների, քահանաների, մարտիրոսների և կույսերի խմբերի հատվածներում դեռևս կարդացվում են արձանագրությունները՝ «(ԴԱՍՔ) ՄԱՐԳԱՐԷ(ԻՅ)», «(ԴԱՍՔ ՔԱՀԱՆԱՆՈՒՆ)», «(ԴԱՍՔ ՄԱՐՏ(Ի)Ր(Ո)Ս(Ա)Ց)», «(ԴԱՍՔ) ԿՈՍՄԱՆ(Ա)Ց)» (նկ. 16): Քիչ վերև կարդացվում է

---

սային թևում պատկերված է Սիմեոն Սյունակյաց Կրտսերը, հարավային թևում՝ Սիմեոն Սյունակյաց ավագը, Դանիել Սյունակյացը, Ալիպիոսը, ինչպես նաև սյունակյաց կյանք չվարած, սակայն սյունակյացների տեսքով պատկերված երկու անձինք՝ Բենեդիկտոս Նուրսիացին (VI դար) և Ստեփանոս վանականը (VIII դար): Տե՛ս **Aleksei Lidov**. The mural paintings..., pp. 68-70:

<sup>58</sup> Ռայսի լուսանկարում (**Gabriel Millet, David Talbot Rice**. Byzantine Painting..., pl. XLII, №2) ստորին գոտում երևում են որոշ ուրվագծեր, սակայն դրանց բովանդակության մասին որևէ բան ասել չենք կարող:

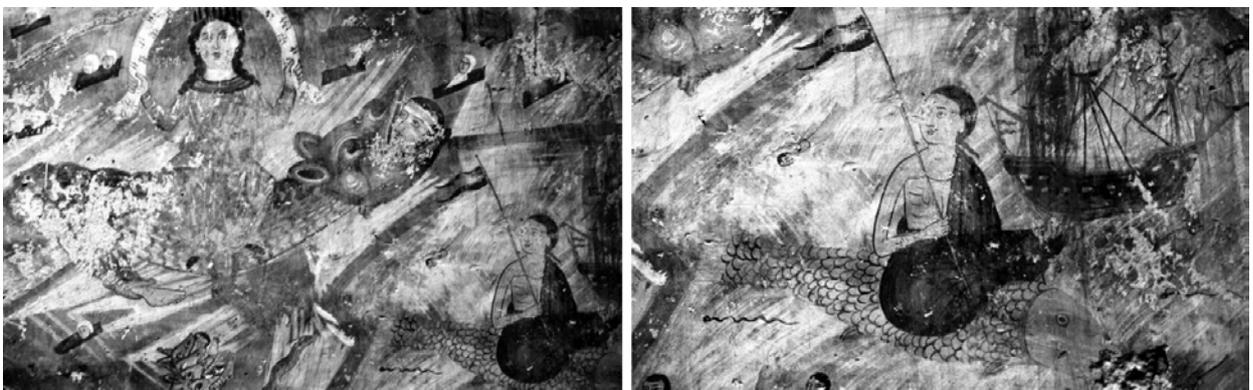


**Նկ. 16 Ահեղ դատաստանի հատված՝ արդարները:**

ՍԷՍ»), ով դիմելով իր առջև խմբված հրեաներին՝ աջ ձեռքով մատնացույց է անում Քրիստոսին:

Հրեաներից աջ պատկերված է «Հողն ու ծովը տալիս են մեռյալներին» տեսարանը: Դեղնավուն լեռների վերին մասում երկու հրեշտակներ փող են փչում՝ մեռյալներին կանչելով դատաստանի: Քիչ ավելի ցած պատկերված է Հողը խորհրդանշող կինը՝ հեծած մի առասպելական կենդանու, որի երախից մեռյալ է դուրս գալիս: Ծուրջը պատկերված են զանազան գազաններ, թռչուններ, սողուններ և դազաղներից դուրս եկող մարդիկ: Որոշ գազաններ նույնպես իրենց երախներից դուրս են թողնում մեռյալներին: Ավելի աջ պատկերված է Ծովը՝ տձև բազմանկյունի տեսքով: Կենտրոնում մի մեծ ձկան վրա նստած և դրոշակ բռնած կին է, որ Ծովի խորհրդանշյն է: Նրա կողքին պատկերված է մի նավ (նկ. 17): Ծովում լող են տալիս ձկներ և ութտոնուկներ, նրանցից որոշների երախում երևում են հարություն առնող մարդկանց ձեռքերը:

Վերջապես, ստորին գոտում, արևմտյան մուտքից ձախ և աջ պատկերված են դրախտի և դժոխքի տեսարանները: Դրախտի հատվածում, ինչպես սովորաբար, ներկայացված է «Աբրահամի գոգը», գոտևորված առամնավոր պարիսպներով (նկ. 18): Երկարավուն թախտի ձախ կողմում նստած է ծերունագարդ Աբրահամը, հագին՝ երկնագույն քիտոն: Նրա կրծքի հատվածը միտումնավոր քերված է<sup>59</sup>: Թախտի աջ կողմում նստած է Աստվածամայրը, հագին՝ երկնագույն քիտոն և կարմրավուն թիկնոց: Տեսարանի աջ կողմում խոհեմ ավազակն է, ձեռքին՝ խաչ: Դրախտի դարպասները հսկում է վեցաթև սերովբեն (պատկերը գրեթե ամբողջովին քերված է): Դարպասների առջև խմբված են փրկվածները՝ Պետրոս առաքյալի գլխավորությամբ: Վերջինիս ձեռքում դրախտի բանալիներն են: Դարպասների ստորին հատվածում կա հնգատող արձանագրություն (հինգերորդ տողը չի պահպանվել):



**Նկ. 17 Ահեղ դատաստանի հատված՝ «Հողն ու ծովը տալիս են մեռյալներին»:**

<sup>59</sup> «Ահեղ դատաստանի» տեսարաններում դեռևս XI դարից Աբրահամի ձկններին որպես կանոն պատկերված է լինում աղքատ Ղազարոսի հոգին խորհրդանշող մանուկը, որ փաստացի «Հարուստի և աղքատ Ղազարոսի առակի» վերարտադրությունն է:

ՍՈՔԱՅ ... / Ս(ՈՒՐ)ԲՔ ԵՒ ԸՆՏ / ԲԵԱԼՔ  
ՄՏԱՆ / ԵՆ ԱՐՔԱՅ ...

Դրախտի տեսարանի ստորին հատվածից՝ ատամնավոր պարսպի չորս լուսամուտներից դուրս են հորդում եղեմից հոսող գետի չորս ճյուղերը՝ Փիսոնը, Գեհոնը, Տիգրիսն ու Եփրատը: Լուսամուտների վերնամասում կան համապատասխան արձանագրությունները. «ՓԻՍՈՆ», «ԳԵՀՈՆ», «ԵՓՐԱՏ», «Տ(ԻԳ)ՐԻՍ» (նկ. 19):

Ստորին գոտու աջ հատվածում դժոխքի տեսարանն է: Հրե գետից ներքև պատկերված է մարդկանց գործերի կշռման դրվագը, որտեղ հրեշտակները Միքայել հրեշտակապետի գլխավորությամբ կշեռքով չափում են արդարների և մեղսավորներին (վերին հատվածում արձանագրությունն է՝ «ԿՇԻՌ ԱՐԴԱՐՈՒԹԵ(ԱՆ)»): Աջ կողմից, փոքր մուտքի կամարի «վրայով» հրեշտակների կողմն են մազլցում մի քանի չարքեր, որոնցով էլ, փաստացի, ավարտվում է դժոխքի տեսարանը. պատկերված չեն ոչ դժոխքում տանջվողները, ոչ հրե գետը կուլ տվող և այս տեսարանում գրեթե մշտապես հանդիպող հրեշը, ոչ այլ դրվագներ: Ի թիվս այլ պատճառների՝ հավանաբար դրան նպաստել է նաև մուտքերի տեղադրությունը:

Ս. Ամենափրկիչ վանքի «Ահեղ դատաստանի» տեսարանը հայ միջնադարյան որմնանկարչության մեջ չորրորդն ու վերջինն է<sup>60</sup>: Այն իր բարդ ու բազմատարր կառուցվածքով անշուշտ պահանջում է ավելի ծավալուն ուսումնասիրություն՝ առանձին դրվագների պատկերագրական վերլուծությամբ, ինչն էլ մտադիր ենք անել մոտ ժամանակներս: Սույն հոդվածի ծավալի խնդրի հետ կապված այստեղ սահմանափակվում ենք տեսարանի միայն ընդհանուր նկարագրությամբ: Նշենք միայն, որ տեսարանն իր պատկերագրության ընդհանուր գծերով ներկայացնում է բյուզանդական ստանդարտ «հարկային» կառուցվածքը, որ վերջնականապես ձևավորվեց XI-XII դա-



Նկ. 19 Դրախտի գետերը:

<sup>60</sup> Հայ որմնանկարչության մեջ տվյալ տեսարանի առաջին պատկերումը Աղթամարի Ս. Խաչ եկեղեցու հյուսիսային արքիդի որմնանկարն է (920-ական թթ.), որը հնագույներից մեկը կարելի է համարել նաև համաշխարհային արվեստում (**Սիրարփի Տեր-Ներսեսյան**, նշվ. աշխ., էջ 113-114): Երկրորդը Տաթևի Ս. Պողոս-Պետրոս տաճարի արևմտյան պատի 930 թ. որմնանկարն է (**Jean-Michel et Nicole Thierry**, *Peintures murales de caractère occidental en Arménie: Église Saint-Pierre et Saint-Paul de Tatev (début du X-me siècle). Rapport préliminaire*, «Byzantion», Tome XXXVIII, Bruxelles, 1968, pp. 180-242, **Սեյրանուշ Մանուկեան**, Տաթևի որմնանկարները (930 թ.) եւ արեւմտաքրիստոնէական վաղ միջնադարեան արուեստը, «Բազմավէպ», թիւ 1-4, Վենետիկ - Ս. Ղազար, 2006 թ., էջ 293-311, **Николай Котанджян, Ирина Дрампян**. Фрески Татёва. Судьба росписи и история ее изучения, «Հայ արվեստի հարցեր. գիտական հոդվածների ժողովածու», գիրք 5, Երևան, 2013 թ., էջ 283-316), իսկ երրորդը՝ Ախթալայի վանքի գլխավոր եկեղեցու արևմտյան պատի որմնանկարը (**Nicole Thierry**, *Le Jugement Dernier d'Axtala*, «Bedi Kartlisa. Revue de Kartvéologie», Paris, 1982, XL, pp. 147-168, **Aleksei Lidov**, *The mural paintings...*, pp. 59-67):



Նկ. 20. Գլխ. եկեղեցու հյուսիսային պատի արևելյան հատվածի որմնանկարները, 1622 թ.(<sup>61</sup>), լսնկ. Դևիդ Թալբոթ Ռայսի, 1929 (Քիրմինգեմի Բարբերի գեղարվեստի ինստիտուտ, Դ. Թ. Ռայսի ֆոնդ, Տրապիզոնյան արկղ IX, № 122):

Հյուսիսային պատի արևելյան հատվածի երեք որմնանկարների (նկ. 20) դեպքում կարող ենք միայն ենթադրել, որ դրանք 1622 թ. գործեր են: Արձանագրությունների ձեռագիրը լիովին համընկնում է արևմտյան մուտքի բարավորի և 1622 թ. թվագրվող որմնանկարների արձանագրությունների ձեռագրին: Չենք կարող բացատրել նաև, որ այդ արձանագրությունները կարող էին 1622 թ. ավելացված լինել 1593 թ. որմնանկարների վրա: Երեք որմնանկարներն էլ այժմ իսպառ ոչնչացված են և պահպանվել են միայն Ռայսի լուսանկարում: Վերին մասում եղել են Քրիստոսի խաչելությունն ու հարությունը պատկերող որմնանկարները, խաչելության տեսարանի տակ՝ Ս. Գրիգոր Լուսավորչի ամբողջ հասակով պատկերը:

Գլխավոր եկեղեցու «Խաչելությունը» կարելի է ասել ամենաբազմամարդ օրինակն է հայ միջնադարյան որմնանկարչության մեջ<sup>62</sup>: Կենտրոնում պատկերված է խաչված Քրիստոսը, կորացած մարմնով, գլուխը թեքած աջ: Նրանից աջ և ձախ երկու խաչված ավագաններն են՝ երկուսն էլ թևերը մեջքին կապված: Տեսարանի ձախ կողմում սգացողների մի խումբն է Մարիամի գլխավորությամբ, աջ կողմում՝ մյուս խումբը Հովհաննեսի գլխավորությամբ: Մարիամի խմբից վեր օդում հրեշտակ է սավառնում: Վերին հատվածում երևում է ներկագիր արձանագրությունը՝ «ԽԱՉԵԼՈՒԹԻ(ԻՆ) Ք(ՐԻՍՏՈՍ)Ի»:

«Խաչելություն» տեսարանից աջ «Հարություն» տեսարանն է, որը Ռայսի լուսանկարում արդեն բավականին մաշված էր: Տեսարանի ձախ կողմում սարկոֆագից դուրս եկած Քրիստոսն է,

<sup>61</sup> Նույն XI-XII դարերում վերջնականապես ձևավորվում է նաև «Ահեղ դատաստանի» պատկերագրության արևմտյան տարբերակը, որին չնայած ևս բնորոշ էր բյուզանդականին հատուկ «հարկային» կառուցվածքը, սակայն այն գլխավոր առանձնահատկությամբ, որ արևմտյանում, որպես կանոն, բացակայում էր էթիմասիան, ինչը բյուզանդական պատկերագրության գլխավոր տարրերից մեկն էր:

<sup>62</sup> «Խաչելություն» տեսարանը տեսնում ենք Աղթամարի Ս. Խաչ եկեղեցու հյուսիսային արևմտյան երկրորդ գոտում (**Սիրարփի Տեր-Ներսեսյան**, նշվ. աշխ., էջ 106-107), Դավիթ-Գարեջի վանքի թիվ 7 եկեղեցում (**Ջարուհի Հակոբյան**, Դավիթ-Գարեջի. Սաբերեթի վանքի հայագիր որմնանկարները (X դար), «Բանբեր հայագիտության», Երևան, 2013 թ., № 2-3, էջ 134-139), Անիի Տիգրան Հոնենցի եկեղեցում (հարավային պատին ներկայացված է «Խաչելությունը», գավթում՝ «Խաչից իջեցումը») և Ախթալայի գլխավոր եկեղեցու արևելյան պատի աջակողմյան հատվածում (**Aleksei Lidov**, *The mural paintings...*, p. 55):

աջ ձեռքին՝ երկարավուն խաչ: Աջ կողմում պատկերված են յուզաբեր կանայք՝ Մարիամ Մագդաղենացու գլխավորությամբ (մյուսների միայն լուսապսակներն են երևում Մագդաղենացու թիկունքում): Քրիստոսի և կանանց միջև, սարկոֆագի վրա հրեշտակն է՝ դեմքը դարձրած կանանց: Վերին հատվածում քայքայված ներկագիր արձանագրությունն է՝ «ՅԱՐՈՒԹԻ(ԻՆ) Բ(ՐԻՍՏՈՍ)Ի»: Ստորին հատվածում, սարկոֆագից ցած քնած զինվորների պատկերների ուրվագծերն են երևում: «Հարություն» տեսարանը պատկերված է եղել նաև գավթում, որին կանդրադառնանք ստորև:



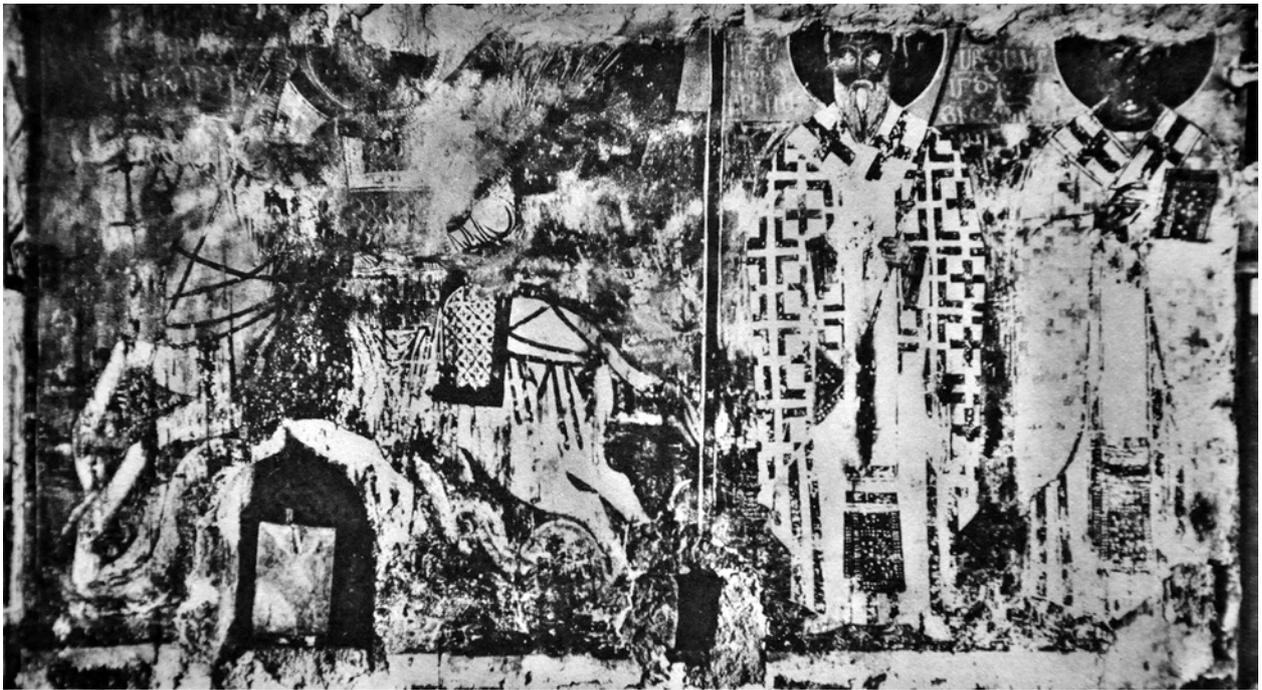
**Նկ. 21 Գլխ. եկեղեցու արևմտյան պատը՝ գավթից. «Խաչելություն» և «Հարություն», լսնկ. Դևիդ Թալբոթ Ռայսի, 1929 (Բիրմինգեմի Բարբերի գեղարվեստի ինստիտուտ, Դ. Թ. Ռայսի ֆոնդ, Տրապիզոնյան արկղ IX, № 120):**

«Խաչելություն» տեսարանից ներքև ամբողջ հասակով պատկերված է եղել Ս. Գրիգոր Լուսավորիչը՝ երկար, սպիտակ մորուքով, լուսապսակով, հագին՝ խաչապատ շուրջառ և եմփորոն: Վերին հատվածում եղել է արձանագրություն՝ «Ս(ՈՒՐ)ԲՆ ԳՐԻԳՈՐ ԼՈՒՍԱՒՈՐԻՉ»:

Ինչ վերաբերում է 1622 թ. որմնանկարների գունային լուծումներին, ապա այստեղ նախկինում գերակշռող կարմրին, օքրայագույնին ու մոխրագույնին փոխարինելու են գալիս դեղինը, վարդագույնն ու երկնագույնը: Արդյունքում գունային մթնոլորտը կորցնում է այն խորհրդավորությունը, ինչը կար 1593 թ. որմնանկարներում, և որոշակիորեն դառնում «տոնական»: Լուսապսակները արված են բացառապես դեղինով, նույնը վերաբերում է նաև մարդկանց դեմքերին: Մարդկանց մազերը կարմրավուն կամ դեղնավուն են, զգեստները՝ հիմնականում երկնագույն կամ կարմրավուն: «Ահեղ դատաստան» տեսարանի ետնախորքը, բացառությամբ որոշ հատվածների, երկնագույն է: Ս. Ստեփանոսի քարկոծման տեսարանը գրեթե ամբողջությամբ արված է վարդագույնի երանգներով:

**Գավթի որմնանկարների** ստեղծման ժամանակաշրջանն անհայտ է: 1929 թ. Ռայսի այցելության ժամանակ դեռևս պահպանված էին գլխավոր եկեղեցու արևմտյան պատի արևմտյան երեսի, նաև գավթի հարավային և հյուսիսային պատերի որոշ որմնանկարներ: Գլխավոր եկեղեցու արևմտյան պատի արևմտյան երեսին, մեծ մուտքի կամարածև բարավորի ձախ և աջ կողմերում պատկերված են եղել «Խաչելություն» և «Հարություն» տեսարանները (նկ. 21), գավթի հարավային պատին՝ Ս. Գևորգի, Ս. Գրիգոր Լուսավորչի և Ս. Հակոբ Մծբնեցու պատկերները (նկ. 22): Լուսանկարներից մեկում<sup>63</sup> գլխավոր եկեղեցու արևմտյան պատի մուտքերի միջից աղոտ նշմարվում են նաև գավթի հյուսիսային պատի որմնանկարներից մեկի ստորին անկյունն ու արևմտյան պատի որմնանկարչական հիմնաշերտի հետքերը, ինչից ակնհայտ է, որ գավթի լս ամբողջովին որմնանկարնված է եղել:

<sup>63</sup> **Gabriel Millet**, David Talbot Rice. Byzantine Painting..., pl. XLII, №2.



Նկ. 22. Գավթի հարավային պատի որմնանկարները. Ս. Գևորգ (ծիով), Ս. Գրիգոր և Ս. Հակոբ Մծբնեցի, լսնկ. Դևիդ Թալբոթ Ռայսի, 1929 թ. (Gabriel Millet, D. Talbot Rice. Byzantine Painting..., pl. XLIII, №2):

«Խաչելություն» տեսարանը, ի տարբերություն գլխավոր եկեղեցու աղոթասրահի համապատասխան տեսարանի, առավել սակավամարդ էր: Կենտրոնական հատվածում տեսնում ենք խաչված Քրիստոսին, որի երկու կողմերում հրեշտակներ են սավառնում: Քրիստոսի գլխի մոտ եղել է արձանագրություն՝ «Տ(Է)Ր Ա(ԱՍՏՈՒԱ)Ծ»: Հորիզոնական խաչափայտից վեր, ձախ կողմում լուսինն է, աջ կողմում՝ արևը: Տեսարանի ձախ կողմում կանգնած էր Տիրամայրը, ձեռքերը խաչած կրծքին, աջ կողմում՝ Հովհաննես առաքյալը, որից միայն գլխի և ոտքերի հատվածներն էին պահպանվել:

Նույն պատի հարավային հատվածում պահպանվել էր միայն Քրիստոսի մեծադիր պատկերն ու սարկոֆագի աջակողմյան անկյունը, որոնք «Հարություն» տեսարանի մաս են կազմել: Մեծ մուտքի կամարածև բարավորից վեր (բարավորի և տանիքի միջև) տեսնում ենք նաև երկու մարդկային ֆիգուրների հատվածներ:

Տրապիզոնյան «Հարության» տեսարանները ներկայացնում են տվյալ թեմայի պատկերագրության արևմտյան տարբերակը<sup>64</sup>, և որպես այդպիսին՝ եզակի են ողջ հայ միջնադարյան որմնանկարչության մեջ<sup>65</sup>: «Հարության» այս տարբերակը տարածում է գտնում արդեն նոր շրջանի հայ որմնանկարչության մեջ (Մեղրիի Փոքր թաղի Ս. Հովհաննես Մկրտիչ եկեղեցի, Սաղմոսավանքի գրատուն, Գնդեվազի Ս. Աստվածածին եկեղեցի ևն):

<sup>64</sup> Մինչև XIV դարը Քրիստոսի հարության թեման պատկերվել է «Հրեշտակի հայտնությունը յուղաբեր կանանց» (Սուրբ կանայք գերեզմանի մոտ) և «Էջբը դժոխք» (Դժոխքի ավերումը) տեսարաններով: XIV դարի սկզբին արևմտաեվրոպական արվեստում ստեղծվեց մեկ այլ պատկերագրական տիպ, որը Քրիստոսին պատկերում էր սարկոֆագից դուրս գալիս, որից էլ XIV դարի II կեսից դարձյալ արևմտաեվրոպական արվեստում ծագեց «Հարության»՝ «սավառնող» Քրիստոսով տարբերակը (James Hall, Dictionary of Subjects..., p. 263):

<sup>65</sup> «Հրեշտակի հայտնությունը յուղաբեր կանանց» և «Էջբը դժոխք» տեսարանները հայ արվեստում առաջին անգամ հանդիպում են Աղթամարի Ս. Խաչ եկեղեցու հյուսիսային արքիդի որմնանկարներում (Սիրարքի Տեր-Ներսեսյան, նշվ. աշխ., էջ 107): Հայ որմնանկարչության մեջ այս տեսարանները պատկերված են նաև Ախթալայի վանքի գլխավոր եկեղեցու հարավային պատին (Aleksi Lidov. The mural paintings..., pp. 56-58):

Գավթի հարավային պատի՝ հարավ-արևելյան անկյունից մինչև մուտքն ընկած հատվածը բաժանված է եղել երկու մասի: Ձախակողմյան հատվածում պատկերված է եղել Ս. Գևորգը՝ սպիտակ ձիու վրա, թռչքի պահին: Լուսանկարում համեմատաբար լավ էր պահպանված ձիու հատվածը. հեծյալի հատվածը բավականին մաշված էր: Վերին ձախ հատվածում անընթեռնելի վիճակի արձանագրություն էր: Աջակողմյան հատվածում պատկերված են եղել Ս. Գրիգոր Լուսավորիչն ու Ս. Հակոբ Մծբնեցին: Ս. Գրիգորը պատկերված է եղել որպես սպիտակամորուս ծերունի, ձախ ձեռքին բռնած գավազան, հագին՝ խաչապատ շուրջառ և եմփորոն: Վերին ձախ հատվածում եղել է սպիտակ ներկով արձանագրություն՝ «Ս(ՈՒՐ)ԲՆ ԳՐԻԳՈՐԻՈՍ»:

Ս. Հակոբ Մծբնեցու դեմքի հատվածը լուսանկարում քայքայված է: Հագին նույնպիսի շուրջառ և եմփորոն է, ինչպիսին Ս. Գրիգորինն է: Աջ ձեռքը օրհնողի դիրքով է, ձախ ձեռքին Ս. Գրիգորն է: Վերին հատվածում դարձյալ ներկագիր արձանագրություն է եղել, որտեղ թվականի հատվածը, ցավոք, անընթեռնելի է.

Ս(ՈՒՐ)Բ ՅԱԿ(Ո)Բ / ՄԾԲ(ՆԱՅ) ՀԱ(Յ)Ր(ԱՊԵՏ) / ՅԻՇ(ԱՏԱԿ) Յ(Ա)Կ(Ո)ԲԱՅ / ԹՎ(ԻՆ) ...

Եթե արձանագրության երրորդ տողում հիշատակված «Յակոբ»-ը նույն Հակոբ արքեպիսկոպոսն է, ում պատվերով արվել են ավագ խորանի որմնանկարները, ապա գավթի որմնանկարներն էլ կարելի է համարել 1593 թ. գործեր: Այս վարկածին է հակված նաև Հարություն Քյուրդյանը, ըստ որի՝ Ս. Հակոբ Մծբնեցու վերոնշյալ արձանագրությունը «ամբողջացնելու է Յիշատակ Յակոբայ «արքեպիսկոպոսին» յաւելումով»<sup>66</sup>: Անշուշտ այս վարկածը հավանական է, սակայն նշենք նաև, որ մեկ այլ «Յակոբ»՝ Հակոբ վարդապետը, Ս. Ամենափրկիչ վանքի առաջնորդ է եղել 1690-ական թթ.<sup>67</sup>: Բացի այդ, գավթի «Յակոբը» կարող էր որպես որմնանկարների պատվիրատու՝ աշխարհական լինել: Ցավոք, հին լուսանկարների պատճառով ոչ գունային, ոչ ոճային համեմատություններ չենք կարող անել որևէ բան հաստատելու համար: Մինչ այժմ պարզ չի նաև գավթի կառուցման շրջանը, ինչը գոնե կպարզեր այս որմնանկարների ստեղծման շրջանի ստորին սահմանը<sup>68</sup>:

Եվ վերջապես՝ **Ս. Հովհաննես մատուռի որմնանկարների** մասին, որոնց երբեմնի գոյությունը ներկայումս հիմնաշերտի որոշ մնացորդներն են միայն վկայում:

Մատուռի որմնանկարների ստեղծման շրջանը ևս անորոշ է: Ռայսը, ինչպես նշել ենք, մատուռի որմնանկարները համարում էր ժամանակակից մատուռին՝ վերջինս սխալմամբ թվագրելով 1622 թվականով<sup>69</sup>: Քյուրդյանը ենթադրում էր, որ դրանք ժամանակակից են մատուռին կամ ստեղծվել են XV դարում, այն հիմնավորմամբ, որ 1593 թ. որմնանկարները, չնայած եկեղեցու անտանիք լինելուն և այլ փորձություններին, այնուամենայնիվ շատ չեն մաշվել, չեն ծեփվել և հասել են մինչև XX դար, իսկ մատուռի որմնանկարները, լինելով ավելի հին, XVIII դարի վերջին արդեն բավականին մաշված են եղել և այդ պատճառով է, որ XVIII դարի վերջին կամ XIX դարի սկզբին պատվել են ծեփով<sup>70</sup>: Սակայն նա չի դիտարկում այն հանգամանքը, որ օրինակ ավագ խորանի միջին գոտու որմնանկարները, որ նույն 1593 թ. գործեր են, նույնպես ծեփով պատված

<sup>66</sup> Յարութին Քիրտեան, նշվ. աշխ., «Հասկ», 1961 թ., թիւ 7-8, էջ 301:

<sup>67</sup> Աբել վարդապետ Մխիթարեանց, նշվ. աշխ., էջ 39-40:

<sup>68</sup> Բժշկյանի ու Մխիթարյանցի հիշատակած գավթի կառուցման արձանագրության մեջ միայն կառուցողի՝ խոջա Ղարայի անունն է, առանց թվականի (**Մինաս վարդապետ Բժշկեան**. նշվ. աշխ., էջ 84, **Աբել վարդապետ Մխիթարեանց**, նշվ. աշխ., էջ 34):

<sup>69</sup> **Gabriel Millet**, David Talbot Rice. Byzantine Painting..., p. 138.

<sup>70</sup> Յարութին Քիրտեան, նշվ. աշխ., «Հասկ», 1961, թիւ 9, էջ 349-350: Ծեփի՝ ավելի քան մեկդարյա հնության մասին հիշատակում է նաև Ռայսը (**Gabriel Millet**, David Talbot Rice. Byzantine Painting..., p. 141):



**Նկ. 23 Ա. Հովհաննես մատուռի խորանի գմբեթարդի «Բարեխոսություն» տեսարանը, լսնկ. Դևիդ Թալբոթ Ռայսի, 1929 (Բիրմինգեմի Բարբերի գեղարվեստի ինստիտուտ, Դ. Թ. Ռայսի ֆոնդ, Տրապիզոնյան արկղ IX, № 128):**

են եղել, ինչը բնավ չի վկայում դրանց՝ XV դարի գործեր լինելու կամ առավել ևս՝ մաշված լինելու մասին: Ծեփով պատելը կարող էր պայմանավորված լինել թեմակալների կամ վանահայրերի զուտ ճաշակով կամ այլ հանգամանքներով: Ավելին, մեր համոզմամբ մատուռի որմնանկարների մաշվածությունը առավելապես եղել է ոչ թե ժամանակի գործոնի, այլ ծեփելու ընթացքում կատարված բարբարոսության պատճառով, քանզի ինչպես նշում է Ռայսը, որպեսզի սվաղը առավել ամուր կաշի հիմքին, որմնանկարների շերտը անգթորեն քերվել է<sup>71</sup>:

Ըստ Ռայսի՝ ժամանակին մատուռը ներքուստ ամբողջովին որմնանկարված է եղել: 1929թ. մաքրելով սվաղի շերտն ու բացելով որմնանկարները՝ նա արձանագրում է, որ հյուսիսային և արևմտյան պատերի աշխատանքները գրեթե ամբողջովին ոչնչացված են, և միայն հարավային պատի և խորանի որմնանկարների մասին կարող ենք որոշակի պատկերացում կազմել:

Հարավային պատին 1929 թ. մնացել էին ամբողջ հասակով պատկերված մի քանի կերպարների որոշ հատվածներ: Ռայսը նշում է, որ չնայած գունային լավ լուծումներին, այդուհանդերձ մաշվածության պատճառով նրանց բովանդակության մասին հնարավոր չէ որևէ բան ասել:

Որմնանկարները համեմատաբար լավ են պահպանված եղել խորանում: Գմբեթարդին տեղ է գտել «Բարեխոսություն» տեսարանը (նկ. 23): Կենտրոնում պատկերված է եղել գահին նստած Քրիստոսը, ոտքերը դրած բարձի վրա: Նրա ձախ ձեռքում Ա. Գիրքն է, դրված ծնկին, աջը բարձրացված է օրհնության դիրքով: Քրիստոսի երկու կողմերում քառակերպեր են եղել պատկերված, որոնց կողքին, ըստ Ռայսի, եղել են հայերեն գրություններով գալարակներ պահող պատվանդաններ<sup>72</sup>: Գմբեթարդի կամարին կից, ձախից պատկերված է եղել Տիրամայրը, աջից՝ Հովհաննես Մկրտիչը: Վերջինիս դեմքի հատվածը ջնջված էր և երևում էր միայն երկարավուն զգեստը:

Տեսարանը բավականին ուշագրավ է: Ռայսն այն համեմատում է Տրապիզոնի Ա. Սավասի վանքի վերին արևմտյան մատուռի և Կուրտ Բողանի եկեղեցու ավագ խորանի որմնանկարների հետ<sup>73</sup>: Ա. Սավասի վանքի «Բարեխոսություն» տեսարանում Քրիստոսից անմիջապես ձախ տեսնում ենք պատվանդանին դրված գալարակը, իսկ աջ կողմում՝ մի քառակերպ (հավանաբար նույնպիսի մի քառակերպ էլ պատկերված է եղել ձախ կողմում, որը չի պահպանվել): Կուրտ Բողանի եկեղեցում Քրիստոսի աջ կողմում տեսնում ենք մի քառակերպ, ձախ կողմում՝ վեցաթև սե-

<sup>71</sup> Gabriel Millet, David Talbot Rice, Byzantine Painting..., p. 141.

<sup>72</sup> Նույն տեղում, էջ 142:

<sup>73</sup> Նույն տեղում, էջ 134-135, նկ. XXXIX, №1, էջ 153, նկ. LIV, №1:

րովբե, միաժամանակ երկու կողմում էլ առկա են պատվանդանով գալարակները:

Ցավոք, ինչպես և Ս. Հովհաննես մատուռի որմնանկարները, նշված եկեղեցիների որմնանկարների թվագրումները ևս մոտավոր են<sup>74</sup>, ուստի դժվար է ժամանակային առումով որոշակի եզրահանգումներ անել, թե որն է հիմք ծառայել մյուսների համար: Այդուհանդերձ հարկ է հիշատակել, որ «Բարեխոսության» այս տարբերակի պահպանված հնագույն օրինակներից մեկը (եթե ոչ հնագույնը) մենք տեսնում ենք Աշտարակի Կարմրավոր եկեղեցու ավագ խորանի գմբեթարդին<sup>75</sup>: VII դարով թվագրվող որմնանկարի կենտրոնում տեսնում ենք գահին նստած Քրիստոսին, նրանից աջ՝ մի քառաթև սերովբե (ձախակողմյան կերպարը չի պահպանվել), իսկ տեսարանի երկու ծայրերին՝ Մարիամ Աստվածածինն և Հովհաննես Մկրտչին:



**Նկ. 24 Ս. Հովհաննես մատուռի խորանի ստորին հատվածի սրբերի պատկերները, լսնկ. Դևիդ Թալբոթ Ռայսի, 1929 (Բիրմինգեմի Բարբերի գեղարվեստի ինստիտուտ, Դ. Թ. Ռայսի ֆոնդ, Տրապիզոնյան արկղ IX, № 130):**

Տեսարանը կարելի է պայմանականորեն բնութագրել որպես «Բարեխոսության» հինկտակարանային մեկնաբանում: Այստեղ սերովբեների և քառակերպերի պատկերումը գալիս է Հին Կտակարանից. սերովբեները երևում են Եսայու (Ես. 6:1-3), քառակերպերը՝ Եզեկիելի (Եզ. 1:5-17) տեսիլքներում: Վաղմիջնադարյան հայ որմնանկարչությունում մարգարեների Աստվածահայտնության տեսիլքների այս դրվագներն առկա են օրինակ «Քրիստոսը փառքի մեջ» տեսարանում, երբ մի դեպքում գահակալ Քրիստոսի երկու կողմերում պատկերվում էին սերովբեներ և քառակերպեր (Լմբատավանքի Ս. Ստեփանոս եկեղեցի) կամ միայն քառակերպեր (Կոշի Ս. Ստեփանոս եկեղեցի), և նաև «Էթիմասիա» կամ «Պատրաստված գահ» տեսարանում, որտեղ գահի երկու կողմերում պատկերված են քառակերպեր (Թալինի Կաթողիկե եկեղեցի): Նույն կերպ կարելի է մեկնաբանել նաև «Բարեխոսությունը». Տիրոջ երկրորդ գալուստը պատկերող տեսարանում գահակալ Քրիստոսն ու բարեխոսները մեկտեղվել են հինկտակարանային Աստվածահայտնության տեսիլքների մանրամասներով: Ս. Հովհաննես մատուռի տեսարանում, սակայն, վաղմիջնադարյան տարբերակի բաղադրիչներին ավելացվել են պատվանդանին դրված «Սուրբ, սուրբ, սուրբ» գրությամբ գալարակները, որոնք ևս գալիս են Հին կտակարանից. Եսայու նույն տեսիլքում սերովբեները բացականչում էին «Սուրբ, սուրբ, սուրբ Տեր զաբուրթեանց՝ լի է ամենայն երկիր փառաք նորա» (Ես. 6:3):

Ս. Հովհաննես մատուռի խորանի ստորին հատվածում պատկերված են եղել ութ սրբեր (նկ. 24): Նրանցից երեքը գտնվել են խորանի փոքրիկ պատուհանից աջ, երեքը՝ ձախ, ևս երկուսը պատկերված են եղել լուսամուտի խորշի երկու կողմերում: Բոլորն էլ ունեցել են հայերեն արձանագրություններ: Վեց սրբերը պատկերված են եղել ամբողջ հասակով կանգնած, լուսապսակներով, եպիսկոպոսական շուրջառններով ու եմփիորոններով, ձեռքներին՝ Ս. Գիրքը: Լուսամուտի խոռոչի երկու սրբերի միայն գլուխներն ու ուսերն են պատկերված եղել:

Մատուռի որմնանկարների գույներին չենք անդրադառնա, քանզի գունավոր որևէ լուսան-

<sup>74</sup> Ս. Սավասի վանքի մատուռի որմնանկարը թվագրվում է XIV-XV դդ., Կուրտ Բողանի եկեղեցունը՝ XVI դ.:

<sup>75</sup> Որմնանկարը վերականգնվել է 2016թ.: Ք. Լամուղէ, Ա. Ջարյան, Կարմրավոր եկեղեցու որմնանկարների վերստեղծումը, «Հուշարձան» տարեգիրք, ԺԲ-ԺԳ, Երևան, 2018, էջ 126-127:

կար չի պահպանվել: Ռայսը որոշակիորեն նկարագրում է մատուռում կիրառված գույները, և պետք է նկատել, որ դրանք բավականին տարբերվում են գլխավոր եկեղեցու թե՛ 1593 և թե՛ 1622 թթ. որմնանկարների գույներից:

Այսպիսին էին Ս. Ամենափրկիչ վանքի որմնանկարները, որոնք, անշուշտ, կարիք ունեն շատ ավելի խորագնին ուսումնասիրության: Մի քանի կարևոր հարցեր դեռևս մնում են տակավին անհայտ, մասնավորապես գավթի և Ս. Հովհաննես մատուռի որմնանկարների ստեղծման թվականները, գլխավոր եկեղեցու աղոթասրահի որոշ որմնանկարների պատկանելությունը 1593 կամ 1622 թվականների շերտերին և ավագ խորանի 1593 թ. որմնանկարների շերտի տակ մեկ այլ շերտի առկայություն հարցը: Դրանց մի մասի պատասխանը կարելի է ստանալ վանքում տևական հետազոտության ժամանակ, ինչը մեծ խնդիրների հետ է կապված, նաև Բիրմինգեմի Բարբերի գեղարվեստի ինստիտուտում պահվող Դևիդ Թալբոթ Ռայսի լուսանկարների հավաքածուի առձեռն ուսումնասիրման արդյունքում: Արդեն իսկ պարզ է, որ Ռայսի ոչ բոլոր տրապիզոնյան լուսանկարներն են թվայնացվել: Դրանց թվում է նաև Ս. Ամենափրկիչի գավթի հարավային պատի որմնանկարների լուսանկարը<sup>76</sup>, մինչդեռ բարձրորակ օրինակի առկայության դեպքում հնարավոր է մասնավորապես կարդալ Ս. Գրիգոր Լուսավորչի և Ս. Հակոբ Մծբնեցու պատկերների միջև եղած արձանագրության թվականը: Ռայսի ֆոնդում չեն բացառվում նաև այլ՝ երբևէ չհրապարակված լուսանկարների առկայությունը, որոնք հավելյալ տեղեկություններ կտային ոչնչացված որմնանկարների մասին:

Դեռևս անհայտ է նաև որմնանկարիչների ով լինելը: Հայկական այլ հուշարձաններում նշված ժամանակահատվածով թվագրվող որևէ այլ որմնանկարներ հայտնի չեն: Որմնանկարները, ինչպես տեսանք, ավելին, քան «բյուզանդամետ» են. պատկերագրական, իսկ որոշ դեպքերում՝ նաև թեմատիկ առումով դրանք գերազանցապես բյուզանդական կերպարվեստի նմուշներ են հիշեցնում (հայկականը այստեղ թերևս միայն արձանագրություններն են): Ուստի եթե մի կողմ թողնենք գավթի և Ս. Հովհաննես մատուռի որմնանկարները, գլխավոր եկեղեցու երկու շրջանի որմնանկարների մասին կարելի է ասել, որ դրանք ցույց են տալիս ոչ թե «XVIII և XIX դարերում որմնանկարչության բավականին որոշակի հայկական դպրոցի գոյության և շատ երկար ժամանակի ընթացքում իր ստեղծագործություններում իր յուրօրինակ ոճը պահպանելու փաստը»<sup>77</sup>, այլ XVI-XVII դարերում Տրապիզոնի հայկական մշակույթում ավանդականի հետ միասին, բյուզանդականի՝ առավել, քան ընդգծված ներկայության փաստը, ինչը պատմական իրողությունների հետևանքով անխուսափելի էր:

***Նկարները՝ էջ 361-365, Photos on pages 361-365.***

**Avetis Avetisyan**

PhD candidate, Institute of Arts NAS RA

## **THE MURAL PAINTING OF THE ALL-SAVIOUR ARMENIAN MONASTERY IN TREBIZOND**

### **Summary**

The All-Saviour Armenian monastery is located by the south-eastern boundary of Trebizond, on one of the hills south-east of Mount Minthron. Once the complex included the main church, the

<sup>76</sup> **Gabriel Millet, David Talbot Rice.** Byzantine Painting..., pl. XLIII, №2.

<sup>77</sup> Նույն տեղում, էջ 140:

narthex, the chapels of St. John, Mother of God and Holy Trinity, the three-storey bell tower, administrative buildings and living quarters. During the Great Genocide of 1915-1916 and the following decades the monastery was plundered and ruined. As a result, of the above mentioned buildings only the main church and St. John's chapel have survived (both built by Khoja Stepanos in 1424 and 1422 respectively) along with a few dilapidated buildings.

Murals were painted in the church at least in two periods. In 1593 at Archbishop Hakob's order the high altar and a few other parts were painted. In 1622 the western wall of the main church, the eastern and western parts of the north wall etc. were painted at the order of Bishop Avetis. There were also murals in the narthex (destroyed in the middle of the XX c.) and in St. John chapel.

So far only a few brief references have been made to the murals of All-Saviour in scientific circles. The present article is the first comprehensive scientific reference to them as unique samples of Armenian mural painting of the second half of the XVI and the first half of the XVII c.

The 1593 murals of the main church include the ones on the high altar, on the left and right sides of the eastern wall and by the south entrance.

The high altar was painted in three stripes, of which the lower and partially the middle one have survived. The scenes of "Dormition", "Entry into Jerusalem", supposedly the figures of St. John of Damascus and Cosmas of Maiuma and several small paintings are made in the lower stripe. The left and right parts of the eastern wall are painted in four parallel stripes depicting the figures of Christ and Mary, the scene of "Annunciation" (Archangel Gabriel is painted to the left of the altar and Mary to the right), "Paternitas" (New Testament Trinity), Mandylion (Image of Edessa) and two ornaments. One of the south wall murals adjoining the south entrance from the eastern side, the figure of St. Nicholas of Myra, also belongs to the 1593 group of murals.

The 1622 murals of the main church include the voluminous scene of "Last Judgment" on the western wall, the portraits of St. Eustathius, Theopistus and Agapius, the scene of "The stoning of St. Stephen", the figures of Michael the Archangel and Nicholas of Myra, the figures of the Prophet Jonah on the western part of the north wall and an unknown Stylite on the north-west engaged pillar, and perhaps the scenes of "Crucifixion" and "Resurrection" and the figure of St. Gregory the Illuminator on the east part of the north wall.

The time of creation of the narthex murals is still unknown. Here belong the scenes of "Crucifixion" and "Resurrection", the figures of St. George, Gregory the Illuminator, Jacob of Nisibis and other paintings, concerning which there is no information.

The time of the creation of St John's chapel murals is also uncertain. In the semi-dome of the high altar the scene of "Deesis" was depicted in Old Testament interpretation and there were icons in the lower part of the altar and the walls. We can have an idea of St. John's chapel and the frescoes in the ruined chapel due to the photos taken by David Talbot Rice, an expert in Byzantine studies, in 1929.

The murals of All-Saviour are works of great merit, however they were greatly influenced by Byzantine art, which is reflected not only in their subject and style, but the topic as well. For example, Theopistos, Eustathios, Agapios and the scene of "Paternitas" have never been painted in the history of Armenian mural art. However, this influence was unavoidable considering the political situation and artistic environment in which the Armenian community of Trebizond lived in XVI-XVII centuries.

**Տաթևիկ Սարգսյան**  
*պատմական գիտությունների թեկնածու,*  
*Ղրիմի հանրապետության մշակութային*  
*ժառանգության պահպանության պետական կոմիտե*

## ՂՐԻՄԻ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՈՐՄՆԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ղրիմի հայկական որմնանկարներից մեզ միայն պատառիկներ են հասել՝ կենտրոնացած բացառապես հոգևոր շինություններում: Բացը մասամբ լրացնում են թեմային առնչվող գրավոր աղբյուրները և աղբյուրագիտական նշանակություն ձեռք բերած ուսումնասիրությունները: Վերջիններիս հեղինակները տեսել և այս կամ այն կերպ պահպանել են որմնանկարչության այն հուշարձանների նկարագրությունները, որոնք 60-70 տարի առաջ դեռ կային կամ էլ ավելի բարվոք վիճակում էին, քան այժմ: Աղբյուրների թվում ամենից նշանակալին Խաչատուր Կաֆայեցու (Խաչգուզի) 1620 թ. վկայությունն է Կաֆայի (այժմ՝ Թեոդոսիա) Սուրբ Թորոս եկեղեցու նկարագրող մասին. «Սուրբ Թորոս եկեղեցուն ձեռք դրաք, Աստուած արինէ ժողովուրդն, քիրաճեցին սեկտենբերի ԻԳ (23) եւ գրեցին պատկեր ատենին Տիրամօր Աստուածածնին եւ Սուրբ Լուսաւորչին, եւ Սուրբ Սարգիս զաւրավարին եւ որդոյ նորայ Մարտիրոսին, եւ Մինասս (ս)քանչելագործին: Եւ միւս պատկեր սուրբ խորանին Տիրամօր Աստուածածնին եւ միածին Յիսուս գրգին»<sup>1</sup>: Ուսումնասիրությունների շարքում կարևոր է Անատոլի Յակոբսոնի ղրիմահայոց միջնադարյան ճարտարապետության մասին հոդվածը, որտեղ հեղինակն անդրադառնում է նաև Հին Ղրիմ (անցյալում՝ Սուրխաթ, նկ. 1) քաղաքի մոտ գտնվող Սուրբ Խաչ վանքի երկու որմնանկարներին՝ ներկայացնելով դրանցից մեկի լուսանկարը<sup>2</sup>: Օլեգ Դոմբրովսկին Ղրիմի որմնանկարչությանը նվիրված մենագրության մեջ ավելի մեծ ուշադրության է արժանացնում ղրիմահայերի այս շարքի հուշարձանները<sup>3</sup>: Սակայն, անշուշտ, վերջիններիս առավել մանրամասն նկարագրությանը և ընդարձակ վերլուծությանը հանդիպում ենք Էմմա Կորխմազյանի աշխատություններում<sup>4</sup>: Ղրիմահայոց մշակույթին վերաբերող վերջին շրջանի ուսումնասիրություններում ևս կան անդրադարձներ որմնանկարներին: Դրանք ներառում են ինչպես վերոնշյալ Սուրբ Խաչ վանքի երկու որմնապատկերները<sup>5</sup>, այնպես էլ Յալթայի Սուրբ Հռիփսիմե եկեղեցու նկարագրողումները<sup>6</sup>, որոնց հորինվածքային գաղափարը և մասնակի իրագործումը հայ մեծատաղանդ գեղանկարիչ Վարդգես Սուրենյանցին են<sup>7</sup>:

<sup>1</sup> [Խաչատուր Կաֆայեցի] Խաչատուր Կաֆայեցու տարեգրությունը (XVII դ.), Մանր ժամանակագրություններ XIII-XVIII դդ., հ. 1, կազմեց՝ Վ. Հակոբյան, Երևան, 1951, էջ 209:

<sup>2</sup> Якобсон А. Л., Армянская средневековая архитектура в Крыму, Византийский временник, т. VIII, Москва, 1956, с. 177-179; Якобсон А. Л., Таманян Ю. А., Армянская архитектура в Крыму, Ереван, 1992, с. 16-17.

<sup>3</sup> Домбровский О. И., Фрески средневекового Крыма, Киев, 1966.

<sup>4</sup> Корхмязян Э. М., О времени постройки армянской церкви Св. Стефана в Феодосии, Լրաբեր հասարակական գիտությունների, № 2, Երևան, 1975, էջ 90-97; Корхмязян Э. М., Армянская миниатюра Крыма, Ереван, 1978, с. 97-107; Корхмязян Э. М., Новые данные о фреске храма трех всадников в Эски-Кермене, ՀՀ ԳԱԱ Պատմա-բանասիրական հանդես, № 3, Երևան, 1998, էջ 143-147.

<sup>5</sup> Саргсян Т. Э., Петросян М. В.: Крым. Монастырь Сурб Хач, Симферополь, 2017, с. 234-240.

<sup>6</sup> Саргсян Т. Э., Храм Святой Рипсиме в Ялте, Симферополь, 2015, с. 14, 35-37, 39, 102-109.

<sup>7</sup> Բաղդասարյան Վ., Վարդգես Սուրենյանց (1860-1921). Գրաֆիկա, Երևան, 2010, էջ 34, 36:





**Նկ. 2 Սուրբ Խաչ վանք. Սուրբ Նշան եկեղեցու շքամուտքը (լսնկ. 2012):**



**Նկ. 3 Սուրբ Խաչ վանք. Սուրբ Նշան եկեղեցու ավագ խորանը (լսնկ.. 1960-ականներ):**

ցված են երկու հուշարձանով. մեկը՝ «Աստվածամայրը Մանկան հետ» պատկերը, գտնվում է եկեղեցու արևմտյան ճակատին և լրացնում զարդաքանդակ շքամուտքի հարդարանքը: Այն զետեղված է սլաքաձև վերնամասով խորշի մեջ՝ մուտքի ուղղանկյուն բացվածքի վերևում (նկ. 2): Գրեթե ամբողջությամբ կորսված մյուս հուշարձանը՝ «Դեիսիսը», պատկերված էր նույն եկեղեցու ավագ խորանի զմբեթարդում (նկ. 3):

Սուրբ Նշան եկեղեցին, որի կառուցումը սկսվել է 1358 թ., համադրում է կենտրոնագմբեթախաչաձև և եռանավ հորինվածքները (նկ. 4): Կառուցման նախաձեռնողը և պատվիրատուն եղել է կրոնավոր Հովհաննես Սեբաստացին՝ Հայոց եկեղեցու տեղապահ արքեպիսկոպոսի փոխանորդը, ով 1360-ականների վերջին ինքը ստանձնեց տեղապահի պաշտոնը՝ հորջորջվելով «առաջնորդ ամենայն հիսիսական կողմանց»<sup>9</sup>: Սակայն ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ որմնանկարները շատ ավելի ուշ են հայտնվել այստեղ:

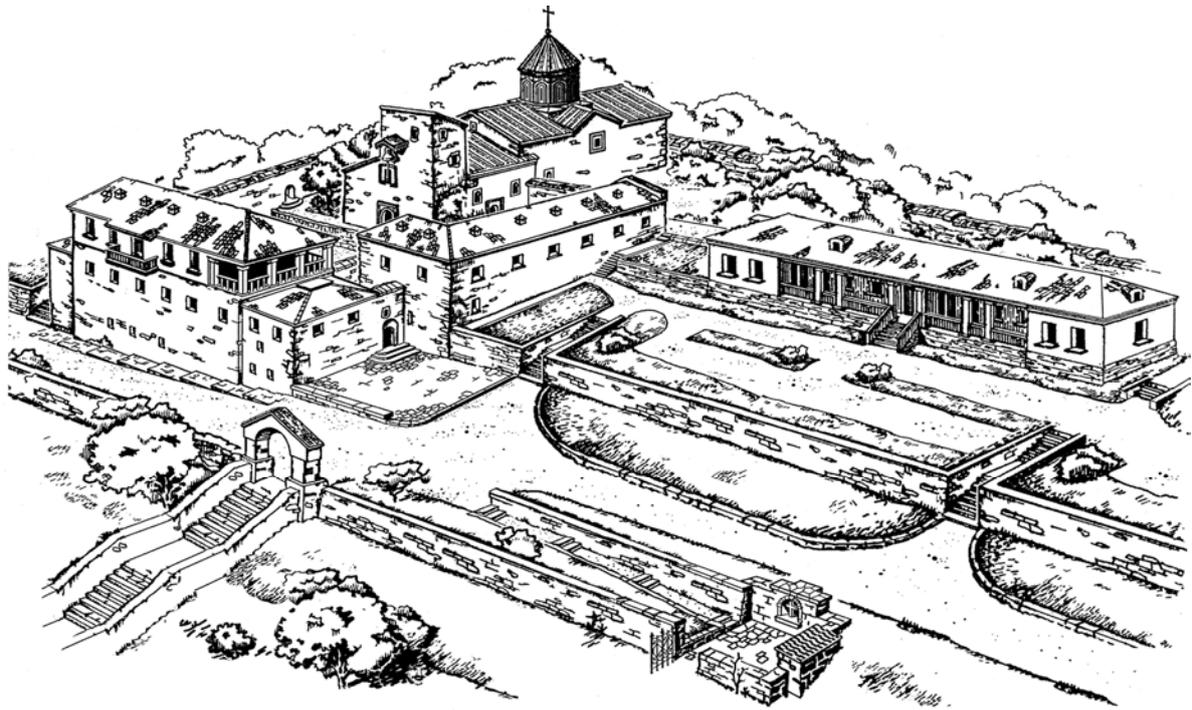
«Աստվածամայրը Մանկան հետ» որմնապատկերի վաղագույն հիշատակումներին հանդիպում ենք 19-րդ դարավերջի աղբյուրներում՝ առաջին հերթին վարդապետ Խորեն Ստեփաննի «Ղրիմի Սուրբ Խաչի վանք» գրքում, որտեղ այն բնութագրված է որպես «հնագույն նկար»<sup>10</sup>: Նույնիսկ կարծիք կա, որ որմնանկարը համաժամանակ է եկեղեցուն<sup>11</sup>: Այժմ այն եղծված է և իրենից սվաղի ու ներկաշերտի փխրված կարմրավուն խառնաշփոթ է ներկայացնում (նկ. 5), որտեղ դժվար է որևէ բան տարբերել: Համատարած կարմրավարդագույնը վկայում է որմնանկարում այս երանգների գերակայության, կամ ինչ-որ քիմիական ռեակցիայի մասին, որն ընթացել է ջրահոսքի և բարձր խոնավության պայմաններում: Ինչևէ, 20-րդ դ. 50-60-ական թթ. հրապարակումները պահպանել են այս հուշարձանի բավականին բարձրորակ սև-սպիտակ լուսանկարներ (նկ. 6, 7) և սակայն՝ ոչ մի համեմատաբար մանրամասն նկարագրություն<sup>12</sup>:

<sup>9</sup> **Սարգսյան Տ.**, Ղրիմի Սուրբ Խաչ վանքը և նրա նորահայտ վիմագրերը, էջ 312-314; **Саргсян Т. Э., Петросян М. В.**, Крым. Монастырь Сурб Хач, с. 47-57.

<sup>10</sup> **Խորեն ծայր. վրդպ. Ստեփաննե**, Ղրիմի Սուրբ Խաչի վանք, Ս. Պետերբուրգ, 1891, էջ 11:

<sup>11</sup> **Домбровский О., Сидоренко В.**, Солхат и Сурб Хач, Симферополь, 1978, с. 106.

<sup>12</sup> Փորձենք լրացնել այդ բացը: Հորինվածքի կենտրոնում Աստվածամայրն է՝ դիմահայաց նստած: Նրա երկար,



Նկ. 4 Սուրբ Խաչ վանք, վերակազմությունը՝ Մ. Պետրոսյանի և Յու. Վորոնինի:

Օ. Դոմբրովսկու դիտարկմամբ, այս որմնանկարը հատկանշական է կերպարների ընդգծված հայկականությամբ, դիմագծերի խիստ ազգային մեկնաբանությամբ<sup>13</sup>: Դրան հարկ է ավելացնել նաև Աստվածամոր կերպարի մեղմ ու լուսավոր արտահայտչականությունը (նկ. 8), ինչպես նաև այն, որ հեղինակին խորթ չի եղել ծավալի գեղարվեստական ընկալումը, ինչը նա իր աշխատանքում հնարավորինս փորձել է արտահայտել լուսաստվերի խաղով:

Ծնոտի տակ քուղակապված թիկնոցն ամբողջությամբ ծածկում է ուսերն ու ձեռքերը և ծալքերով իջնում ցած: Չի բացառվում, որ հագուստի այս բաղադրիչը ենթադրում է մաֆորիում, որը ծածկում է նաև կերպարի գլուխը: Հարցն այն է, որ վերջինս մի փոքր խոշոր է պատկերված, ինչը թույլ է տալիս ենթադրելու նաև գլխանոցի առկայություն: Ընդ որում, այնպիսի գլխանոցի, որպիսին որմնանկարի ստեղծման ժամանակ տարածված էր Ղրիմի, կանանց՝ մասնավորապես հայ կանանց շրջանում: Գլխանոցի մասին են ակնարկում նաև կերպարի այտերին հարող սպիտակ գլխաշորի հագիվ նկատելի նեղ շերտերը, ինչպես նաև ծոպերիզ հիշեցնող ճակտազարդը: Լուսապսակը հստակ երևում է: Աստվածամայրը՝ թիկնոցի տակից մեկնած ձախ ձեռքով պահում է ծնկներին դրված խոշոր երկարավուն բարձր, որի վրա նստած է մանուկ Քրիստոսը: Աջ ձեռքում նա ինչ-որ կլորավուն առարկա է պահում, որը նման է խնձորի: Արմունկից ծավալած և դեպի կուրծքն ուղղված այս ձեռքը մասամբ յ ցուց է դնում զգեստի լայնացող թևքը, որ ծալքերով իջնում է ցած: Ինչպես թևքը, այնպես էլ զգեստի կրծքավանդակի երևացող հատվածը ցույց են տալիս, որ այն գույնով ավելի մուգ է, քան թիկնոցը: Հստակ են ներկայացված Աստվածամոր խոշոր ձեռքերը՝ երկար սպիտակ մատներով:

Մանուկ Քրիստոսի պատկերը մոր համեմատ համաչափորեն փոքր է: Աջ ձեռքը նա մեկնել է առաջ, ըստ երևույթին՝ դեպի ենթադրյալ խնձորը, իսկ վեր մեկնած ձախ ձեռքում ինչ-որ առարկա է պահում, հավանորեն՝ գլանաթուղթ: Մուգ գանգուրների վրա պատկերված լուսապսակը հստակ տեսանելի է: Երևում է նաև երկար թևքերով և կլոր վզով մուգ գույնի հագուստը, որն ամուր գրկել է նրա մարմինը:

Հորինվածքի կենտրոնական դեմքերից աջ և ձախ երկու այլ դիմահայաց կերպարներ են՝ լուսապսակով: Նրանք չափերով շատ ավելի փոքր են, քան գլխավոր կերպարները և դեպի վերջիններս են ուղղված մի փոքր խոնարհված կեցվածքով՝ ձեռքերը դեպի նրանց մեկնած: Լուսապսակով երկու կերպար էլ՝ արդեն համաչափ կենտրոնական դեմքերին, պատկերված է խորշի կողային (կամարի) պատերին՝ աջից և ձախից: Նրանցից վեր մեկական վեցաթև քերովբե է նկարված՝ պարզ վեցանկյուն շրջանակի մեջ: Խորշի գագաթը խորհրդանշված է մանրաքանդակներով զարդարված փոքրիկ ծավալային կոնով:

<sup>13</sup> Домбровский О. И., Фрески средневекового Крыма, с. 77.



Նկ. 5 Սուրբ Խաչ վանք, «Աստվածամայրը Մանկան հետ» (2016):



Նկ. 6 (սնկ. Ա. Յակոբսոնի, 1950-ականներ):



Նկ. 7 (սնկ. Օ. Դոմբրովսկու, 1960-ականներ):

Շքամուտքին պատկերված «Աստվածամայրը Մանկան հետ» որմնանկարը չնայած ուղղված է դեպի գավթի ներսը<sup>14</sup>, փաստորեն, տաճարի արտաքին հարդարանքի մաս է կազմում: Հիմքեր կան ենթադրելու, որ այս սյուժեով որմնանկարների ներառումը եկեղեցական շքամուտքերի հարդարանքում՝ մուտքից վերև գտնվող խորշի մեջ, ավանդույթ է եղել դրիմահայոց շրջանում: Հարցն այն է, որ նման խորշերը առկա են թերակղզու նույնիսկ ամենահամեստ հայկական հոգևոր շինությունների շքամուտքերի կառուցվածքում՝ պսակված կիսաշրջանաձև, սլաքաձև կամ նշտարաձև կամարով: Ներսում, բարավորի փոխարեն, սվաղապատ շար է: Ներկայումս այդ խորշերը զուրկ են որմնանկարներից, ինչը մասամբ պայմանավորված է արտաքին միջավայրի քայքայիչ ազդեցությամբ, մասամբ նրանով, որ շքամուտքերը 19-20-րդ դդ. վերակառուցվել են: Այնուամենայնիվ, բացի Սուրբ Նշան եկեղեցու «Աստվածամայրը Մանկան հետ» որմնապատկերից, որը մեծապես պաշտպանված է եղել գավթի շնորհիվ, հայտնի է դրիմահայոց ևս մեկ եկեղեցական կառույց, որտեղ որմնանկար Օդիզիտիան ներառված է շքամուտքի հարդարանքում: Դա Բելոգորսկ քաղաքի (նախկինում՝ Կարասու-բազար) մոտ գտնվող Տոպոլովկա (նախկինում՝ Թոփոխի<sup>15</sup>) գյուղի Սուրբ Ուրբաթ<sup>16</sup> միանավ եկեղեցին է: Որմնանկարը վաղուց կորսված է, սակայն այն հայտնի է 19-րդ դ. գրավոր աղբյուրներից և գրաֆիկական պատկերներից (նկ. 9):

Ուշագրավ է, որ ներկերով գունավորված են եղել նաև նույն Սուրբ Նշան եկեղեցու շքամուտքի զարդափոր տարրերը: Մասնավորապես, վերնամասում՝ մեծ սլաքաձև կամարի ճակտոնին պատկերված վարդյակին, որը ներառում է Աստծո Գառան<sup>17</sup> քանդակը, դեռևս տեսանելի են ներկանյութի հետքերը: Ակնհայտ է, որ Գառան լուսապսակը գունավորված է եղել դեղին, մարմինը՝ սպիտակ, իսկ շրջակայքը՝ կապույտ ներկերով: Որմնանկարով զարդարված խորշի քանդակագարդ «հոնքը» ևս ներկված է եղել կապույտ ու սպիտակ գույներով:

<sup>14</sup> Գավիթը կցված է եկեղեցուն արևմուտքից և կանգնեցվել է վերջինիս կառուցումից անմիջապես հետո՝ 14-րդ դ. 70-80-ականներին:

<sup>15</sup> Հայերն իրենց գյուղն անվանել են «Թոփոխի», «Թոբոխի»: Տարալեզու աղբյուրներում առկա են դրա աղավաղումները՝ «Թոփիլի», «Թոփիլու», «Թաթիլի», «Տոպիլի», «Տոպլու», «Տաոլի» (տե՛ս **Саргсян Т. Э.**, Село Тополевка в Крыму и его армянские памятники, Բանբեր հայագիտության, № 2, Երևան, 2015, էջ 84-86; **Саргсян Т. Э.**, Село Тополевка в Крыму и его армянские памятники, Историческое наследие Крыма, Вып. 27, Симферополь, 1916, с. 48-51):

<sup>16</sup> Սուրբ կույս Ուրբաթ (Սուրբ Փարասկևա)՝ 3-րդ դ. քրիստոնյա նահատակ: Մարմնավորում է Ավագ Ուրբաթը՝ Քրիստոսի չարչարանքների օրը: Համաձայն վարքի, ծնողներն առանձնահատուկ ակնածանք են ունեցել այդ օրվա հանդեպ, ուստի նորածին դստերն անվանակոչել են «Ուրբաթ»: Սուրբ Ուրբաթի որմնանկար է պահպանվել Ֆամագուստայի (Կիպրոս) Ս. Աստվածածին հայկական եկեղեցում:

<sup>17</sup> Սուրբ Գառը, կամ Գառն Աստծո, խորհրդանշում է Հիսուս Քրիստոսին: Այս պատկերով հարթաքանդակներ հաճախ են հանդիպում դրիմահայոց եկեղեցիների և հուշաղբյուրների ձևավորման մեջ: Նույն Սուրբ Նշան եկեղեցում, վերոնշյալ վարդյակից բացի, հայտնի են ևս երկու նմանօրինակ հուշարձաններ՝ Գառան պատկերով: Դրանցից մեկը զետեղված է կենտրոնական խորանի գմբեթարդին, մյուսը՝ գմբեթի առաստաղի կենտրոնում:



**Նկ. 9 Թոփուի (այժմ՝ Տոպոլյովկա) գյուղի Մուրբ Ուրբաթ եկեղեցին արևմուտքից (գծնկ. 19-րդ դարի 70-80-ականներ):**



**Նկ. 10 «Դեխիսը» Մուրբ Նշան եկեղեցու ավագ խորանի գմբեթարդում (լսնկ. Օ. Դոմբրովսկու, 1960-ականներ):**

Մուրբ Նշան եկեղեցու «Դեխիսում», որը համեմատաբար մանրամասն է նկարագրված գրականության մեջ, արդեն գերակշռում էին շագանակագույն-կանաչ երանգները<sup>18</sup>: Կենտրոնում գահին նստած Քրիստոսն էր՝ մուգ կանաչ գույնի լայն հագուստով, որը պիրկ գրկում էր նրա թևերը (Նկ. 10)<sup>19</sup>: Քրիստոսի ոճավորված գահը, ինչպես նաև դրա վրա դրված երկու երկարուկ բարձերը, որոնց միայն սրածայր վերջույթներն էին տեսանելի աջից ու ձախից<sup>20</sup>, պատկերված էին ոսկե-շագանակագույն երանգներով՝ պարզունակ գծային եղանակով<sup>21</sup>: Գահի չորս կողմերում ավետարանիչների խորհրդանշական պատկերներն էին: Վերևում, ձախից, սևաթև հրեշտակն էր լուսապսակով՝ Մատթեոս ավետարանչի խորհրդանշանը<sup>22</sup>: Հովհան ավետարանչի խորհրդանշանը՝ լուսապսակով արծիվը, վերին աջ անկյունում էր<sup>23</sup>: Ներքևում, ձախից Մարկոս ավետարանչի խորհրդանշանն էր՝ պայմանականորեն պատկերված լուսապսակով առյուծը՝ խաչազարդ գիրքը առջևի ձախ թաթի մեջ: Եվ վերջապես, ներքևի աջ անկյունում ցուլի հագիվ տեսանելի պատկերն էր՝ Ղուկաս ավետարանչի խորհրդանշանը:

Քրիստոսից ձախ պատկերված էր Աստվածամայրը: Նա ներկայացված էր դիմահայաց՝ մեղմ ու մի փոքր հարցական հայացքն ուղղած դեպի աղոթասրահը<sup>24</sup>: Աջ կողմում՝ ձեռքերը կրծ-

<sup>18</sup> **Домбровский О. И.**, Фрески средневекового Крыма, с. 74-76; **Саргсян Т. Э., Петросян М. В.**, Крым. Монастырь Сурб Хач, с. 234-237.

<sup>19</sup> Երկարափեշ հագուստը ծածկում էր կերպարի ծնկները և ծալքերով իջնում ցած: Հագուստի վրայից զգված լայն ու երկար, մուգ շագանակագույն թիկնոցը մեկ ամրակով կոճկված էր կրծքին՝ աջ ուսի մոտ, և ազատ էր թողնում ձեռքերն ու նույն աջ ուսը: Թիկնոցի քղանցքի ծայրերը դարսված էին Քրիստոսի ազդրերին, մնացյալը ծալքերով իջնում էր ցած՝ աջից և ձախից: Ձախ ձեռքում, որը պահված էր կրծքի տակ, բացված գիրք կար: Աջ ձեռքը՝ օրհնության պատրաստ ժեստով էր (առաջին և չորրորդ մատները միացրած)՝ պահված կրծքի առջև: Նկատելի էին բեղերը, մորուքը, ինչպես նաև մուգ մազերը՝ լուսապսակի տակ: Մեղմախոսի ու ակնդետ հայացքն ուղղված էր դեպի աղոթասրահը:

<sup>20</sup> **Корхмазян Э. М.**, Армянская миниатюра Крыма, с. 107 (сноска 2).

<sup>21</sup> Գահը հաստատված էր չորս զույգ ոտքերի վրա, որոնք ներքևում տրամատված էին: Դրանց շարքում էին պատկերված նաև Քրիստոսի ոտքերը՝ մեկ լեզվակով կոճկվող փակ կոշիկների մեջ:

<sup>22</sup> Հրեշտակը դեպի դիտողն էր շրջված երեք-քառորդով: Գուլսը դիմահայաց էր: Նա մուգ գույնի երկարաթև երկարափեշ քիթոն էր կրում ու առաջ պարզած ձեռքերում գիրք էր բռնել:

<sup>23</sup> Արծիվը պատկերված էր կիսադեմով՝ մագիլներում խաչազարդ գիրք պահած:

<sup>24</sup> Աստվածամոր ձեռքերը ծալված էին կրծքին, ընդ որում, աջ ձեռքում ինչ-որ առարկա (գիրք) ուներ՝ կրծքին սեղմած: Այսուհանդերձ պետք է նշել, որ ձախ ձեռքի դիրքը հստակ չէր: Կերպարի հագին մուգ կանաչ երկա-

քին խաչած, լուսապսակով տարեց մի մարդ էր կանգնած, ում Օ. Դոմբրովսկին նույնացրել ոչ թե Հովհաննես Մկրտչի հետ, ինչն ընդունված է սյուժեի պատկերագրության մեջ, այլ՝ Պետրոս առաքյալի<sup>25</sup>: Պերսոնաժի դիրքը դիմահայաց էր, գնահատող ու սպասողական հայացքն ուղղված դեպի աղոթասրահը<sup>26</sup>:

Վերլուծելով Սուրբ Խաչի «Դեխիսը», Օ. Դոմբրովսկին նշում է, որ կերպարները հանդես են գալիս առանձին-առանձին, չեն «շփվում» միմյանց հետ, զծապատկերային են և տափակ: Ֆիգուրները և նրանց հագուստները կոպտորեն եզրագծված են շագանակագույնով: Գունավորումն աղքատիկ է և միատեսակ<sup>27</sup>: Միևնույն ժամանակ նա որմնանկարում տեսնում է 11-14-րդ դդ. բյուզանդական և ռուսական ստեղծագործությունների գեղարվեստական ու ռճական ազդեցությունը, ինչի հիման վրա էլ 1966 թ. հրատարակած իր «Լրիմի միջնադարյան որմնանկարչությունը» մենագրության մեջ այն թվագրում է 14-15-րդ դարերով<sup>28</sup>: Սակայն 1978 թ. Վալերի Սիդորենկոյի համահեղինակությամբ հրատարակած իր հաջորդ աշխատության մեջ Օ. Դոմբրովսկին արդեն վերանայում է այս տեսակետը: Դրա համար հիմք են ծառայում հուշարձանի կատարման տեխնոլոգիական հատկանիշները, որոնք բնորոշ չէին միջնադարյան որմնանկարչությանը, ինչպես նաև Աստծո Գառան հարթաքանդակով վարդյակի հայտնաբերումը կենտրոնական խորանի գմբեթարդին՝ որմնանկարի տակ: Ակնհայտ է դառնում, որ եկեղեցու պատվիրատուները և շինարարները գմբեթարդը որմնանկարով զարդարելու մտադրություն չեն ունեցել<sup>29</sup>: Պարզ է դառնում նաև, որ «Դեխիսը» գմբեթարդին է հայտնվել եկեղեցու կառուցումից շատ ավելի ուշ:

Սուրբ Խաչ վանքի «Դեխիսի» թվագրման հետ կապված է. Կորխմազյանը գրել է. «Գույների մեղմ երանգները և գեղանկարի կերպարները հիշեցնում են Գրիգոր Սուքիասանցի<sup>30</sup> մանրանկարները: Սակայն որմնանկարը հեղինակած նկարչի ոճը այդ աստիճան գեղատեսիլ չէ, հերոսների շարժումներն էլ կաշկանդված են: Այնուամենայնիվ, հիմա դժվար է դատել այս որմնանկարների մասին, քանի որ այն հետագայում թարմացվել է: Որոշ հատվածներում երկրորդական շերտը առատորեն թափվել է, ի հայտ բերելով հին նկարչության պատառիկները՝ անկասկած առավել վեհագեղ գունապնակով և գծանկարով»<sup>31</sup>:

Սուրբ Նշան եկեղեցու որմնանկարները մեծապես տուժեցին 20-րդ դ. 80-ականներին՝ կառույցի տանիքի քայքայման հետևանքով: Իրավիճակը կարգավորվեց 1993-ին՝ գմբեթը կղմինդրե վեղարով ծածկելու, ինչպես նաև եկեղեցու և գավթի տանիքները ամրացնելու արդյունքում<sup>32</sup>:

---

րաթև զգեստ էր, որի փեշը ծալքերով իջնում էր մինչև ոտքերը՝ տեսանելի թողնելով միայն մուգ գույնի փակ սրածայր կոշիկները: Հագուստի թևքերը դաստակներին մոտ ավարտվում էին մուգ երիզով: Նման երիզով էր բոլորված նաև հագուստի վզի քառանկյուն բացվածքը՝ ընդգծելով կերպարի ճերմակ բարեկազմ պարանոցը: Հագուստի վրայից Աստվածամայրը մուգ շագանակագույն թիկնոց էր կրում, որը աջից և ձախից իջնում էր մինչև ոտքերը, սակայն աջ քղանցքը աջ ուսի վրայով առաջ էր բերված և նետված ձախ ուսին: Մուգ մազերը (կենտրոնական բաժանքով կիսված) հետ էին սանրված՝ ազատ թողնելով բարձր ճակատը:

<sup>25</sup> **Домбровский О. И.**, Фрески средневекового Крыма, с. 74.

<sup>26</sup> Մեջքին գոտևորված մուգ կանաչ երկարաթև պարեգոտը ծալքերով իջնում էր մինչև գետին: Ոսկեգույն-շագանակագույն թիկնոցը, որ մեկ ճարմանդով կոճկված էր կրծքին, ծածկելով մեջքն ու ուտերը, նույնպես ծալքերով իջնում էր գետին: Մորուքն ու բեղերը ալեխառն էին: Մինչև ուտերը հասնող ալեխառն մազերը բաժանված էին ձախ բաժանքով՝ ազատ թողնելով բարձր ճակատը:

<sup>27</sup> **Домбровский О. И.**, Фрески средневекового Крыма, с. 74.

<sup>28</sup> Նույն տեղում, էջ 75-76:

<sup>29</sup> **Домбровский О., Сидоренко В.**, Солхат и Сурб Хач, с. 107-108.

<sup>30</sup> Նշանավոր դրիմահայ գրիչ և մանրանկարիչ, ապրել և ստեղծագործել է 14-րդ դարի առաջին կեսին (**Корхмазян Э. М.**, Армянская миниатюра Крыма, с. 51-54):

<sup>31</sup> **Корхмазян Э. М.**, Армянская миниатюра Крыма, с. 107.

<sup>32</sup> **Саргсян Т. Э., Петросян М. В.**, Крым. Монастырь Сурб Хач, с. 214.

Տասնմեկ-տասներկու տարի առաջ «Դեիսուսը» դեռևս մասամբ տեսանելի էր (նկ. 11), սակայն 2008-ին, եկեղեցու հիմնադրման 650-ամյակի տոնակատարությանն ընդառաջ տանիքը հապշտապ փոխվեց, իսկ բուն կառույցն էլ հեքով «վերականգնվեց», ինչի հետևանքով որմնանկարը գրեթե ամբողջովին կորսվեց (նկ. 12)<sup>33</sup>: Ինչ վերաբերում է դրա տակ գտնվող ենթադրյալ հին՝ առաջնային շերտին, ապա այն այդպես էլ չհայտնաբերվեց: «Դեիսուսի» քայքայմանը նպաստեց նաև կատարման սխալ տեխնոլոգիան: Այդ կապակցությամբ Օ. Դոմբրովսկին գրել է. «Խորանի գմբեթարդին, մարմարի պես փայլուն հարթ սվադի վրա, ոչ այն է տեմպերայով, ոչ այն է յուղաներկով պատկերվել է որմնանկար, որը լավ չի կապվում հարթ հիմնասվադի հետ, հեշտությամբ է շերտագատվում: Նման տեխնիկական առանձնահատկությունն արդեն բավական է, որպեսզի որմնանկարը վերագրվի ավելի ուշ ժամանակի, գուցե՝ 18-րդ դարին: Այսուհանդերձ, և՛ սյուժեն, և՛ կատարման ոճն արխաիկ են»<sup>34</sup>:



**Նկ. 12 Սուրբ Նշան եկեղեցու ավագ խորանը ներկայումս:**

Հիմնվելով գրավոր աղբյուրների վրա կարելի է պնդել, որ «Դեիսիսը» Սուրբ Նշան եկեղեցու գմբեթարդին է հայտնվել 18-րդ դարից էլ ավելի ուշ՝ 20-րդ դ. սկզբին: Խնդիրն այն է, որ Սուրբ Խաչ վանքի տարալեզու նկարագրություններում՝ նույնիսկ 19-րդ դարով թվագրվող աղբյուրներում, այս որմնանկարի գոյության մասին որևէ տեղեկություն չենք գտնում: Հատկանշական է, որ վարդապետ Խորեն Ստեփանեն, ով 19-րդ դարի վերջին վանքի վանահայրն էր, իր «Ղրիմի Սուրբ Խաչի վանք» գրքում ոչինչ չի հաղորդում դրա մասին, թեև մանրակրկիտ նկարագրում է վանքի բոլոր կառույցները, ողջ ունեցվածքը, ինչպես նաև՝ մանրամասնորեն ներկայացնում եկեղեցու անոթների վրա եղած արձանագրությունները:

Սուրբ Խաչ վանքի «Դեիսիսը» ամբողջական տեսքով պահպանվել է 20-րդ դ. 50-60-ականների մի քանի սև-սպիտակ լուսանկարներում: Կան նաև գունավոր լուսանկարներ, որոնք ֆիքսել են հուշարձանի կիսաքայքայված վիճակը: Բարեբախտաբար, թեկուզ այդ վիճակում Հայաստանից մեկնած մասնագետների ձեռքով կատարվել է որմնանկարի՝ բնօրինակ չափերով պատճենում, որն այժմ ցուցադրվում է Երևանում՝ Հայաստանի Ազգային պատկերասրահում (կից նշված թվագրումը՝ 14-րդ դ., հարկ է վերանայել):

Չնայած «Դեիսիսի» գեղարվեստական և պատմական արժեքի վիճահարույց լինելուն, դրա հեղինակի ոչ այնքան հմուտ նկարիչ լինելու մասին դատողություններին, չի կարելի հերքել, որ Սուրբ Խաչ վանքի այս որմնանկարն ունեցել է նաև ակնհայտ արժանիքներ, որոնց թվին կարելի է դասել դիմապատկերները: Դրանք աչքի էին ընկնում պարզությամբ, անկեղծությամբ և խորը արտահայտչականությամբ, չնայած այն բանին, որ նկարչի ոճը զուսպ էր, իսկ տեխնիկան՝ սահմանափակ:

<sup>33</sup> Նույն տեղում, էջ 232-233:

<sup>34</sup> Домбровский О., Сидоренко В., Солхат и Сурб Хач, с. 107-108.

Այս երկու հուշարձաններից բացի, Սուրբ Խաչ վանքի Սուրբ Նշան եկեղեցում եղել են նաև այլ պատկերներ: Խորեն Ստեփանեն իր «Ղրիմի Սուրբ Խաչի վանք» գրքում, «Աստվածածինը Մանկան հետ» որմնանկարը հիշատակելուց զատ, նկարագրում է «Հաղորդության» մի պատկեր, առանց ճշգրտելու՝ դա որմնանկար էր, թե այլ աշխատանք. «Հետաքրքրաշարժ է տաճարի մէջ Հաղորդութեան պատկերը՝ իր արհեստագիտական կերտութեան կողմից, որովհետև սեղանի ա-նօթների մէջ երևում են պատառաքաղներ և դանակներ, նոյնպէս և նպարեղէնի կողմից (երկար ու ձիգ կանաչեղէնի նման բաներ)»<sup>35</sup>: Պատկերը, որի ճակատագիրն անհայտ է, հայերեն գրու-թյուն է ունեցել. «Պատկերս ի յիշատակ մահտեսի Անանի: Թ. 1843», սակայն նշված թվից ավելի հին է երևացել<sup>36</sup>: Ավելի վաղ գրեթե նույնական տեղեկություններով այս պատկերին է անդրա-դարձել Վ. Սմիրնովը, սակայն գրության թվականը նրա մոտ 1833 է<sup>37</sup>: Անշուշտ, դրա հայերեն տեքստը՝ հրատարակված Խորեն Ստեփանեի կողմից, ավելի համոզիչ է, սակայն, միևնույն է, հնարավոր չէ հաստատապես ասել, թե բերված երկու տարբերակներից որն է ճիշտ:

Ըստ Գ. Սպասսկու, գեղանկարչությամբ զարդարված են եղել նաև գլխավոր խորանից դե-պի հարակից երկու ավանդատները տանող դռները: «Ձախակողմյան» դռան վրա պատկերված է եղել Սուրբ Գրիգոր Լուսավորիչը, իսկ «աջակողմյանի»<sup>38</sup> վրա՝ «Սուրբ Նիկողայոսը՝ մի փոքր այլ կերպ, քան նա ներկայացվում է Ուղղափառ եկեղեցու կողմից, և ոչ այդքան ծեր»<sup>39</sup>: Ավելի ուշ այդ պատկերների մնացորդները տեսել է Խորեն Ստեփանեն, սակայն դռներն արդեն հանված են եղել իրենց տեղերից<sup>40</sup>:

Տեղեկություն կա, որ նկարագրված է եղել նաև խորանի վրա բարձրացող թաղակիր կամարը: Հազիվ նշմարվել են վեց անհասկանալի պատկերներ, որոնցից մեկն աղավնին էր<sup>41</sup>: 2008 թ. եկեղեցու «վերանորոգման» ընթացքում այդ պատկերների ուրվագծերը մասամբ բացվե-ցին ուշ շրջանի սվաղի տակից: Ավելի վաղ՝ 1995 թ., երբ եկեղեցու պատերը մաքրվում էին կեղտից

<sup>35</sup> **Խորեն Ստեփանե**, Ղրիմի Սուրբ Խաչի վանք, էջ 17-18:

<sup>36</sup> Նույն տեղում, էջ 18:

<sup>37</sup> «Իր գեղարվեստական հորինվածքով ուշագրավ է նաև «Խորհրդավոր ընթրիք» նկարը, քանզի սեղանի սպասքի շարքում երևում են պատառաքաղներ ու դանակներ, ինչպես նաև՝ բուն ուտեստների առումով, որպի-սիք են բանջարեղեն հիշեցնող ձիգ ու երկարավուն առարկաները: Պատկերի վրա գրություն կա, ըստ որի, այն «հիշատակ է (նվիրաբերված է, հավանորեն) հանգուցյալ Անան Մատեսին»: Կա նաև թվական՝ 1833, բայց պատկերը շատ ավելի հին է թվում, չնայած հնություն չէ» (**Смирнов В. Д.**, Археологическая экскурсия в Крым летом 1886 года, Записки Восточного отдела Императорского русского археологического общества (ЗВОИРАО), т. I, вып. IV, СПб., 1887, с. 28):

<sup>38</sup> Ամենայն հավանականությամբ, ձախ և աջ կողմերը ենթադրում են համապատասխանաբար հյուսիսային և հարավային ուղղությունները, քանի որ Գ. Սպասսկին, աշխարհիկ անձնավորություն լինելով, բեմին նայում էր աղոթասրահից: Իսկ, օրինակ, վարդապետ Խորեն Ստեփանեն հակառակը՝ հոգևոր կառույցը դիտարկում էր դեմքով դեպի աղոթասրահը կանգնած: Նույն առանձնահատկությունը բնորոշ է նաև Մխիթարյան միաբան Մինաս Բժշկյանի նկարագրություններին, որոնց կանդրադառնանք Կաֆա (Թեոդոսիա) քաղաքի և Թոփտի (Տոպոլովկա) գյուղի եկեղեցիների որմնանկարները դիտարկելիս:

<sup>39</sup> **Спасский Г.**, Старый Крым, Записки Одесского общества истории и древностей (ЗООИД), т. IV, Одесса, 1877, с. 102.

<sup>40</sup> «Տաճարի գավթի վերնատանը, որտեղից այժմ զանգակներ են խփվում, դրված են երկու դռներ. սեղանի հնա-գոյն դռներ պիտի լինին: Թէպէտ ներկը ջնջվել է, սակայն կան նշաններ, որով իմացվում է, թե դռների վերա պատկերներ են եղել նկարած: Դռները շատ հին պիտի լինին» (**Խորեն Ստեփանե**, Ղրիմի Սուրբ Խաչի վանք, էջ 17):

<sup>41</sup> Նույն տեղում:

ու վերջին շրջանի այցելուների «հիշատակագրերից», կենտրոնական խորանի հյուսիսային հատվածում բացվեց ծաղկեթփի (նկ. 13) մի գեղեցիկ պատկեր (30 x 35 սմ): Նույն ժամանակ, գմբեթը կրող հյուսիսարևմտյան մույթի հարավային նիստին բացվեցին «Խաչելության» հազիվ նկատելի ուրվագծերը (50 x 30 սմ): Թվարկված հուշարձանները նույնպես կորսվեցին 2008 թ. «վերանորոգմամբ»<sup>42</sup>:



Նկ. 13 Ծաղկեթփի պատկերը կենտրոնական խորանի հյուսիսային կորին (յսնկ. 1995):

### **Թեոդոսիայի Սուրբ Սարգիս Եկեղեցու որմնանկարները**

Կաֆայի կամ Թեոդոսիայի Սուրբ Սարգիս Եկեղեցին ներկայումս հայտնի ամենահին պատմություն ունեցող հայկական կառույցն է Ղրիմում: Այն հիմնադրվել է մինչև ջենովական առևտրական գաղութի ձևավորումը, այսինքն՝ շատ ավելի վաղ, քան տեղի ունեցավ հայերի ամենազանգվածային ներգաղթը թերակղզի՝ 14-րդ դ. առաջին կեսին<sup>43</sup>: Դարեր շարունակ լինելով քաղաքի բազմահագարանոց հայ բնակչության գլխավոր եկեղեցին, Սուրբ Սարգիսը բազմիցս է վերակառուցվել և ընդարձակվել<sup>44</sup>: Այն ոչ մեծ միանավ դահլիճ է, որին արևմուտքից և հյուսիսից մի քանի կցակառույցներ են հարում (նկ. 14): Արևելյան կողմում երեք խորան ունի, որոնք արտաքուստ արտա-հայտված են՝ դուրս են գալիս կառույցի ուղղանկյուն ծավալից: Եկեղեցին հայտնի է պատերի մեջ ներսից ու դրսից ագուցված մոտ հարյուր խաչքարերով<sup>45</sup>:

Որմնանկարների ամենաստորին կամ առաջին շերտն այստեղ նկատվել է խորանի գմբեթարդին<sup>46</sup>: Նկատի ունենալով Ղրիմում քաղաքական իրավիճակը (մասնավորապես թուր-

<sup>42</sup> Саргсян Т. Э., Петросян М.В., Крым. Монастырь Сурб Хач, с. 238.

<sup>43</sup> Այս կապակցությամբ տե՛ս **Քուչներեան Քր.**, Պատմութիւն գաղթականութեան Խրիմո հայոց, Վենետիկ, 1895, էջ 124; **Միքայելյան Վ. Ա.**, Ղրիմի հայկական գաղութի պատմություն, Երևան, 1964, էջ 64-65, 324; **Միքայելյան Վ. Ա.**, Ղրիմահայոց պատմություն, Երևան, 1989, էջ 16-17, 186-189:

<sup>44</sup> Տե՛ս **Лапушинская Е.И.**, Армянская церковь св. Саргиса (Сергия) в Феодосии, Լրաբեր հասարակական գիտությունների, № 5, Երևան, 1984, էջ 58-62: Իրականում հողվածի հեղինակի ազգանունը գրվում է «Լոպուշինսկայա» – Лопушинская:

<sup>45</sup> Տե՛ս Դիվան հայ վիճագրության, պրակ VII (Ուկրաինա, Մոլդովա), կազմեց՝ Գ. Մ. Գրիգորյան. Երևան, 1996, էջ 35-73:

<sup>46</sup> Եկեղեցու մասին է. Կորխմազյանը գրում է. «Ներքուստ այն պատված է մուգ կանաչ ներկով, իսկ առաստաղը զարդարված է նաև վեցաթև ոսկեգույն ուռուցիկ աստղիկներով: Կիևի վերականգնողական արվեստանոցի աշխատակիցների կողմից մի քանի տարի առաջ սկսվել են եկեղեցու վերականգնողական աշխատանքները, որոնց ընթացքում տեղ-տեղ բացվել է տարբեր ժամանակներում արված որմնանկարների երկու շերտ: Անմիջապես կանաչ ներկի տակ հայտնաբերվել են զարդանախշ վարդյակների պատկերներ, որոնք հիշեցնում են Էջմիածնի տաճարի որմնանկարներում առկա վարդյակները: Ցավոք, վերականգնողների կողմից բացված որմնանկարների վիճակն անբավարար է, ուստի զարդանախշերի մանրամասն համեմատությունն անհնարին է: Սակայն դրանց ակնհայտ նմանությունը Էջմիածնի դեկորատիվ վարդյակներին թույլ է տալիս այս միջին շերտը թվագրելու մոտավորապես 17-րդ դարով՝ այն ժամանակաշրջանով, երբ իրականացվել է Էջմիածնի որմնանկարների առաջին շերտը՝ հատկանշական հայ արվեստի մեջ պարսկական զարդանախշերի որոշակի ներթափանցմամբ: Նմանատիպ զարդանախշեր առկա են նաև այս միջին շերտի վարդյակներում, որոնք հիմ-



**Նկ. 14 Թեոդոսիայի Ս. Սարգիս եկեղեցին հյուսիս-արևմուտքից:**

քերի կողմից թերակղզու գրավումը 1475 թ., տնտեսության հետագա անկումը՝ ուսումնասիրողն անհնարին է համարում շերտի թվագրումը 16-րդ դարով և գրում է, թե «որմանակարների ստորին շերտը գրեթե լիարժեք վստահությամբ կարելի է թվագրվել 14-15-րդ դարերով»<sup>47</sup>: Ինչ վերաբերում է գմբեթադրի որմնանկարի սյուժեին, ապա այս կապակցությամբ նա նշում է. «Եկեղեցու կենտրոնական խորանի

գմբեթադրին դժվարությամբ, սակայն այնուամենայնիվ նկատվում է «Դեիսիս» հորինվածքը. կենտրոնում պատկերված է Քրիստոսը, իսկ նրա երկու կողմերում՝ Աստվածամայրը և Հովհան Մկրտիչը՝ մարդկության փրկության համար աղոթքի պահին: Յավոք, որմնանկարի ներկայիս վիճակը թույլ չի տալիս դատելու ոչ միայն դրա երբեմնի գունավորման, այլև նույնիսկ գծապատկերի մասին: Փաստորեն, այստեղ տարբերակվում են միայն ներկայացված կերպարների մութ ու անհասկանալի ուրվագծերը»<sup>48</sup>: Այնուհետև՝ «Ստորին շերտի որմնանկարի 14-15-րդ դարերով թվագրմանը չի հակասում նաև սյուժետների դասավորության համակարգը: Թաղի վրա նկատվում են կանաչ ներկի տակ մնացած հինգ զարդավարոյակների ուրվագծերը (մեկը կենտրոնում, չորսը՝ դրա շուրջը): Դրանցից մեկը մասամբ մաքրվել է վերականգնողների կողմից, ինչի արդյունքում ի հայտ է եկել ավետարանչի վատ պահպանված մի պատկեր՝ լուսապսակով, ձեռքին գիրք բռնած՝ ներկայացված մինչև գոտկատեղը: Հետևաբար, մյուս երեք վարդյակներում ևս ավետարանիչների պատկերներ են, իսկ կենտրոնականում կարող է լինել խաչը կամ Քրիստոսը»<sup>49</sup>:

1965-1966 թթ. վերականգնողական աշխատանքների ընթացքում հայտնաբերված որմնանկարների մասին տեղեկություններ ունի նաև ճարտարապետ Ե. Լոպուշինսկայան, ով գրում է. «Թաղը և պատերը ուսումնասիրելով, վերականգնողները յուղաներկի տակ հայտնաբերեցին որմնանկարների երեք շերտ՝ համապատասխան թվով սվաղաշերտերի վրա (բացահայտումը՝ նկարիչ Ռ. Ի. Բաբիյուկի): Սվաղի առաջին, շատ բարակ շերտը պահպանել է որմնանկարներ՝ ներկայացված վարդյակների մեջ ներառված սրբապատկերներով: Այս շերտին պատկանող դրվագը բացվել է փոքր մակերեսով, քանի որ դրա վրա բաց մոխրագույն ֆոնին պատկերված է շատ գեղեցիկ գունապնակի (սև, կանաչ, կարմրա-դեղնավուն) զարդանախշային որմնանկար: Վերջինիս մանր ու խիտ նախշերը գոտևորել են խորանի կորը, թաղակիր կամարները և, հավանաբար, պատուհանների շրջագծերը: Այս շերտը ևս բացվել է փոքր դրվագով՝ պահպանելու համար որմնանկարների երրորդ շերտը: Վերջինիս բուսական զարդանախշերը իրականացված են

նականում բացվել են կենտրոնական խորանին հարող թաղի վրա» (Корхмазян Э. М., Армянская миниатюра Крыма, с. 97-98).

<sup>47</sup> Նույն տեղում, էջ 98:

<sup>48</sup> Նույն տեղում:

<sup>49</sup> Նույն տեղում:

նսկեգույն-երկնագույն երանգներով և ծածկում են թաղակիր կամարների, բարավորների և թաղի մակերեսները»<sup>50</sup>: Ըստ Ե. Լոպուշինսկայայի. «Երեք շերտերը, կարծես, համապատասխանում են հուշարձանի երեք հիմնական շինարարական շրջաններին: Առաջին շերտի որմնանկարները և գորշ ֆոնի նախշերը կարող են համահունչ լինել 14-րդ և 16-րդ դարերի ոճին: Երրորդ շերտի ճոխ բարոկկոն հավանաբար վերաբերում է 18-րդ դարին»<sup>51</sup>:

Սուրբ Սարգիս եկեղեցու որմնանկարների և առաջին հերթին վարդյակներում ներփակված պատկերների մասին հստակ գաղափար հնարավոր եղավ կազմել միայն 2016-2017 թթ. դրանց մաքրումից և ամրակայումից հետո: Այս աշխատանքներն իրականացվեցին հայաստանցի մի խումբ վերականգնողների կողմից՝ Արժանիկ Հովհաննիսյանի գլխավորությամբ: Կատարված միջոցառումների վերաբերյալ ներկայացված հաշվետվության համաձայն, ինչպես և ենթադրվում էր, եկեղեցում հայտնաբերվել են որմնանկարների մի քանի շերտերի հետքեր. արտաքին կանաչ ներկաշերտից ազատվել, իսկ այնուհետև ամրակայվել են դրա տակ գտնվող երկրորդ շերտի համեմատաբար լավ պահպանված որմնանկարները՝ ավետարանիչների պատկերներով վարդյակները: Դրանց կատարման ժամանակը վերանայվել և տեղաշարժվել է մեկ հարյուրամյակով ավելի ուշ, քան կարծում էր Է. Կորխմազյանը: Հստակեցվել է, որ 18-րդ դ. վերաբերող այս գործը պատկերված է եկեղեցու թաղին՝ ավագ խորանի գմբեթարդին հարող հատվածում, խորանի կամարի և առաջին թաղակիր կամարի միջև (նկ. 15): Բացահայտվել է նաև, որ չորս վարդյակներով շրջապատված հինգերորդ պատկերը ութաթև զարդապատկեր է՝ Բեթղեհեմի աստղը: Ինչ վերաբերում է առավել վաղ շրջանի որմնանկարներին, ապա, ըստ հաշվետվության, դրանց ներկանյութի աննշան հետքերն, իրոք, հայտնաբերվել են կենտրոնական խորանի գմբեթարդին և դրա շրջակայքում: Բուն գմբեթարդի կենտրոնում, ժամանակին հրդեհից վնասված շերտի վրա, հայտնաբերվել և ամրացվել է զծանկարված կարմիր խաչի հազիվ նկատելի պատկերը: Ենթադրյալ «Դեիսիսն» այստեղ չի հայտնաբերվել: Գմբեթարդի ստորին սահմանը եզրագծող պարզ քիվի ելուստներին բացվել և ամրակայվել են ժապավենազարդի հետքեր: Հարավային պատի պատուհաններից վեր, որոնք եկեղեցու կառուցումից շատ ավելի ուշ են բացվել, նույնպես նկատվել են ժապավենազարդի դրվագներ: Ակնհայտ է, որ հենց այս վերջին երկու ժապավենազարդերի մասին է խոսում Ե. Լոպուշինսկայան:

Կլոր վարդյակներից յուրաքանչյուրն երիզված է երկու օղակով: Ներքին, զարդանախշերից զուրկ օղակները գունավորված են ոսկեգույն-շագանակագույն երանգով, իսկ արտաքին օղակները զարդանախշված են: Վարդյակների ներսում ավետարանիչների պատկերներն են՝ իրենց խորհրդանշաններով: Խորանին մոտ Մատթեոսի ու Հովհաննեսի պատկերներն են, այնուհետև՝



**Նկ .15 Թեոդոսիայի Սուրբ Սարգիս եկեղեցու որմնանկարները՝ բացված և ամրակայված 2016-2017 թթ.:**

<sup>50</sup> Лапушинская Е. И., Армянская церковь св. Саркиса (Сергия) в Феодосии, с. 61:

<sup>51</sup> Նույն տեղում:



**Նկ. 16 ա-բ Որմնանկար վարդյակների դասավորությունը Թեոդոսիայի Սուրբ Սարգիս եկեղեցու թաղին:**

համապատասխանաբար Ղուկասինը և Մարկոսինը: Ավետարանիչների գլուխներն ուղղված են դեպի թաղի գագաթը, մարմինները՝ դեպի եկեղեցու հյուսիսային և հարավային պատերը (նկ. 16 ա-բ): Որմնանկարներն արված են բավականին անճարտար, գծային եղանակով, կերպարների և պարագաների կոպիտ շագանակագույն եզրագծումով: Այնուամենայնիվ, դրանք հետաքրքրություն են ներկայացնում պատմական տեսանկյունից՝ կերպարների հագուստի և շրջապատի կազմակերպման առումով:

Մատթեոս ավետարանչի պատկերը վարդյակի կենտրոնից մի փոքր ձախ է շեղված (նկ. 17): Նա ներկայացված է նստած՝ Ավետարանի վրա աշխատելիս, սպիտակ հագուստով և կարմիր թիկնոցով<sup>52</sup>: Աջ կողմում զետեղված է ավետարանչի խորհրդանշանը՝ սպիտակաթև հրեշտակը՝ երկար սպիտակ հագուստով, ծիրանագույն լուսապսակով: Հրեշտակը երեք-քառորդով շրջվել է դեպի ավետարանիչը և ձեռքերը մեկնել դեպի նա: Ավետարանչի հետևում, հորինվածքի ողջ լայնությամբ, մի տեսակ երկար հարթակ է ձգվում՝ մոխրագույն հորիզոնական և կարմիր ուղղահայաց մակերեսներով: Այն պայմանականորեն բաժանում է ներքին տարածությունն արտաքինից: Հարթակի վրա, դիտողից աջ, մի քանի գրքեր կան դրված և երկու քառակուսի սև-մոխրագույն անորոշ առարկաներ (գրված թղթեր): Հարթակի հետևում՝ ավետարանչի ձախ կողմում, ինչ-որ սև-մոխրագույն առարկա է պատկերված, որը նման է բրգածև ժայռի:

Հաջորդ վարդյակում, հորինվածքի կենտրոնում, Հովհաննես ավետարանչի ծնկաչոք պատկերն է (նկ. 18): Նա ներկայացված է գրեթե դիմահայաց՝ դիտողից մի փոքր դեպի ձախ շրջված՝ Ավետարանը գրելու պահին<sup>53</sup>: Ստորին ձախ կողմում խորհրդանշան արծիվն է: Թռչնի ամբողջական պատկերը ներկայացված է կիսադեմով՝ վառ դեղին գունավորմամբ, սխեմատիկ: Հետևում, աջ կողմում, բարձրանում է եկեղեցու խոշոր երկհարկանի շենքը՝ նեղ կամարակապ պատուհաններով, գմբեթով և աշտարակով:

Ղուկաս ավետարանիչը պատկերված է վարդյակի կենտրոնում՝ Ավետարանի վրա աշխատելիս (նկ. 19): Նա նստած է երկար կարմիր հարթակին՝ երեք-քառորդով դեպի աջ շրջված: Հորիզոնական կարմիր և ուղղահայաց մոխրագույն մակերեսներով հարթակը, որ ձգվում է հորինվածքի ողջ լայնությամբ, ինչպես Մատթեոս ավետարանչի պարագայում, պայմանականորեն

<sup>52</sup> Մատթեոս ավետարանիչը դիտողին է նայում գրեթե դիմահայաց՝ մի փոքր դեպի աջ շրջված: Թիկնոցի ծալքավոր ծայրը կախված է ձախ ուսից: Մյուս ծայրը՝ շրջանցելով թիկունքը, «հանգրվանել» է աջ ձեռքին: Մատյանի վրա մեկնված այս ձեռքում ավետարանիչը գրիչ է պահում: Ինչ վերաբերում է մատյանին, ապա այն դրված է գրակալին (երևում են դրա փոքրիկ ելուստ-ոտքերը), որն էլ իր հերթին դրված է սպիտակ սեղանին: Ավետարանչի խոշորաչափ դաստակով ձախ ձեռքը ծալված է և կախված օդում, չափազանց մուգ մորուքավոր դեմքը դիտողից փոքր-ինչ աջ է շրջված: Գլխավերևում ծիրանագույն-շագանակագույն լուսապսակն է: Մուգ մագերը սանրված են հետ, ճակատը բաց է:

<sup>53</sup> Սպիտակ-մոխրագույն հագուստի վրայից ավետարանիչը կարմիր թիկնոց է կրում, որը մեկ ամրացումով կոճկված է կրծքի վրա: Կերպարի աջ ձեռքում գրիչն է, ձախ ձեռքը ծալված ու բարձրացված է կրծքի մակարդակին, դաստակները խոշոր են և մուգ: Մորուքը և ուսերին հասնող ետ սանրված մագերը բաց շագանակագույն են, դիմագծերը՝ խոշոր:

անջատում է ներքին միջավայրն արտաքինից:

Ըստ ամենայնի, պերսոնաժը ձախ ձեռքով անշարժ է պահում բացված մատյանը, իսկ արմունկում ծավալած աջ ձեռքում, որը «հանգչում» է մատյանի վրա, բռնել է փետրագրիչը: Ղուկասի ոտքերի տակ, աջ կողմում, նրա խորհրդանշանն է՝ ցուլը: Այն բարձրացրել է բավականին վարպետորեն պատկերված գլուխը և նայում է ավետարանչին: Պայմանական «հարթակի» հետևում սրբատաշ քարից կառուցված մոխրագույն շինություններ են պատկերված: Ձախակողմյան շինությունները, որոնց վրա մոխրագույն ամպերի քուլաներ կան, վանդակաճաղով պատված քառակուսի պատուհաններ ունեն: Ուշագրավ են Ղուկասի հագուստը և մագերի սանրվածքը, որոնք բնորոշ են առևտրական դասին, առաջին հերթին՝ Մուկովիայի կամ դրա հետ կապ ունեցող վաճառականությանը<sup>54</sup>:

Մարկոս ավետարանչի ծնկաչոք, երեք-քառորդով դեպի դիտողը շրջված պատկերը զբաղեցնում է վարդյակի կենտրոնական հատվածը (նկ. 20)<sup>55</sup>: Առջևում, ստորին ձախ կողմում, նրա խորհրդանշանն է՝ առյուծը: Այն պատկերված է շատ պայմանականորեն և զուրկ է գունավորումից: Ուշագրավ է հորինվածքի ետին պլանը՝ ներկայացված կարմիր տանիքով երկու միհարկանի շենքերով: Աջակողմյան շինությունը քառանկյուն ճաղապատ պատուհաններ ունի, կամարակապ դուռ և ծխնելույզ:

Որմնանկարով զարդարված է նաև խորանի կամարին հաջորդող առաջին թաղակիր կամարը (նկ. 21): Այն ժապավենազարդ է՝ կազմված չորս խոշոր երկարավուն վարդյակներից՝ երկուական կամարի յուրաքանչյուր կողմում: Վարդյակների մանրազարդերը համադրում են դեղին-ոսկեգույն և բաց մանուշակագույն երանգները: Ինչպես արդեն նշվել է, երկրորդ շերտի (աստղալից երկնքի շերտի տակ) այս որմնանկարում է. Կորիսմազյանը տեսել է էջմիածնի որմնանկարների ազդեցությունը՝ հագեցած պարսկական մոտիվներով<sup>56</sup>:

Հատկանշական է, որ 1820-1840-ական թթ. Ղրիմի հայ կաթոլիկների հոգևոր առաջնորդ Մինաս Բժշկյանն<sup>57</sup> իր «Ճանապարհորդություն ի Լեհաստան» մենագրության մեջ բավականին



**Նկ. 21 Թեոդոսիայի Սուրբ Սարգիս եկեղեցի, Թաղակիր կամարի նկարազարդումը:**

<sup>54</sup> Ավետարանչի՝ մինչև ազդերն իջնող վառ դեղին կապայի տակից երևում է կարմրա-շագանակագույն շապիկը, որն առջևում նախշազարդ շերտ ունի: Գոտկատեղն ընդգծված է նեղ կարմիր գոտիով, որից ներքև միմյանց հաջորդում են զգեստի լայն սպիտակ և էլ ավելի լայն շագանակագույն շերտերը: Զգեստից ներքև երևում է մինչև կոշիկները հասնող մոխրագույն շապիկի փեշը: Մուգ շագանակագույն փակ կոշիկները կրկնակոշիկներ են հիշեցնում: Ավետարանչի գլուխը դիտողից դեպի աջ է շրջված: Բեղերն ու մորուքը ծիրանագույն-շագանակագույն երանգ ունեն: Նույն երանգն ունեն նաև մագերը, որոնք կտրված են կլոր՝ մասամբ ազատ թողնելով ճակատն ու ծոծրակը: Լուսապսակը գունավորված է ծիրանագույն-ոսկեգույն երանգով:

<sup>55</sup> Ավետարանչի գլուխը դիտողից դեպի ձախ է թեքված: Հագին երկար կարմրավուն պարեգոտ է՝ երկար թևքերով, սպիտակ գոտիով: Պարեգոտի վրայից պերսոնաժը սպիտակավուն թիկնոց է կրում, որը կոճկված է կրծքի վրա՝ մեկ ամրակով: Աջ ձեռքում գրիչն է, որի տակ՝ սպիտակ սեղանի վրա, ցածր գրակալին դրված է բացված Ավետարանը: Ձախ ձեռքը, որ երևում է թևքի ծայքերի միջից, ծավալած է և բարձրացված կրծքի մակարդակին: Բեղերը, մորուքը և մինչև ուսերը հասնող երկար մագերը երանգավորված են ծիրանագույն-շագանակագույնով, իսկ լուսապսակը ծիրանագույն է:

<sup>56</sup> **Корхмазян Э. М.**, Армянская миниатюра Крыма, с. 97-98.

<sup>57</sup> Գրականության մեջ առավելապես հանդիպում են «Բժշկեանց» և «Բժշկյանց» ձևերը, սակայն ինքը հայր Մինասն իր ազգանունը ուղղական հոլովում ներկայացնում է որպես «Բժշկեան» (տե՛ս նրա Ճանապարհորդու-

մանրակրկիտ նկարագրում է Սուրբ Սարգիս եկեղեցին, բայց ոչինչ չի ասում դրա ներքին հարդարանքի մասին: Միևնույն ժամանակ նրա նկարագրությունից կարելի է եզրակացնել, որ եկեղեցին, ինչպես և դարեր առաջ, շարունակել է մնալ Թեոդոսիայի հայերի գլխավոր հոգևոր կենտրոնը<sup>58</sup>: Խալիբյան ուսումնարանի տպարանի տպագրիչ Հովհաննես Տեր-Աբրահամյանը, որի տեղեկությունները վերաբերում են 1860-ական թթ., նույնպես ոչինչ չի հաղորդում Սուրբ Սարգիս եկեղեցու որմնանկարների մասին, սակայն գրում է, թե այդ հոգևոր կենտրոնը «վերջերս» դադարեցրել է գործունեությունը՝ վթարային տանիքի պատճառով<sup>59</sup>: Սուրբ Սարգսի որմնանկարների կապակցությամբ հետաքրքրական տեղեկություն է հաղորդում Մ. Պոգոդինը. 1871 թ.՝ «Շատ ավելի որմնանկարներ են պահպանվել հայկական Սուրբ Սարգիս եկեղեցում, որն ի ամոթս հայերի ծայրահեղ բարձիթողի վիճակում է, թեև դա նրանց ամենահին եկեղեցին է Թեոդոսիայում»<sup>60</sup>: «Շատ ավելի որմնանկարներ» արտահայտությունը թույլ է տալիս ենթադրելու, որ 19-րդ դ. 70-ականներին առնվազն նկարագրված բոլոր որմնանկարները տեսանելի են եղել:

Սուրբ Սարգիս եկեղեցին և հարակից կառույցները վերականգնվեցին միայն 1888 թ.: Այդ մասին վկայում է հայերեն շինարարական արձանագրությունը, որը փորագրված է եկեղեցու հարավային պատին ներքուստ ազուցված մարմարե սալին<sup>61</sup>: Ժամանակաշրջանի հայկական պարբերականներն էլ լուսաբանում են այդ վերականգնման մանրամասները<sup>62</sup>:

Ակնհայտ է, որ Սուրբ Սարգիս եկեղեցու որմնանկարները, որոնք առանձնապես աչքի չէին ընկնում գեղարվեստական արժեքով, հենց 1888 թ. նորոգության ժամանակ են ծածկվել «աստղալից երկնքով». ինքն՝ Այվազովսկին էր 7 մեծադիր աշխատանք նկարել եկեղեցու համար<sup>63</sup>, իսկ նման մրցակցությանը վարոյակների մեջ առնված պատկերները չէին կարող դիմանալ: Նկատի ունենալով վերջիններիս ճշգրտված թվագրումը 18-րդ դարով, նշենք որ Է. Կորխմազյանի կողմից այս շրջանի հուշարձանները գեղարվեստական մտքի մակարդակի տեսանկյունից բնորոշվում են որպես միատեսակ, հիմնականում ոչ պրոֆեսիոնալների կողմից իրականացված արհեստավորական աշխատանքներ: Կարևոր է նաև այն, որ 17-18-րդ դդ. զրհմահայերը պահպանում էին առևտրական և մշակութային կապերը Մոսկովյան պետության հետ, ինչն իր արձագանքն էր գտնում ինչպես հայկական, այնպես էլ ռուսական արվեստում<sup>64</sup>:

---

թին ի Լեհաստան և յայլ կողմանս բնակեալս ի Հայկազանց, սերելոց ի նախնեաց Անի քաղաքին, Վենետիկ, 1830, էջ 222):

<sup>58</sup> **Բժշկեան Մ.**, Ճանապարհորդութիւն ի Լեհաստան, էջ 349-350:

<sup>59</sup> **Տէր-Աբրահամեան Հ.**, Պատմութիւն Խրիմու (երկու մասով), Թեոդոսիա, 1865, մաս 2, էջ 70:

<sup>60</sup> **Погодин М.**, Феодосия и Судак, 300ИД, т. VIII, Одесса, 1872, с. 305.

<sup>61</sup> «ՏԱՃԱՐՍ Ս. ՍԱՐԳՍԻ ՎԵՐԱՆՈՐՈԳԵՑՄԱԻ ՅԱԻԵՐԱԿԱՑ ՇՆՈՐՀՕՔՆ ԱՍՏՈՒԾՈՅ Ի 1888 ԱՄԻ, ՅՈՐԴՈՐԱՆՕՔ ԵՒ ԶԱՆԻԻՔ ԽՈՐԷՆ ԾԱՅՐԱԳՈՅՆ ՎԱՐԴԱՊԵՏԻ ՍՏԵՓԱՆԷԻ, ԱՌ ՈՐ ՆՊԱՍՏԵՑԻՆ ՀԱՅԱԶՆ ՆԿԱՐՉԱՊԵՏ ՅՈՎՀԱՆՆԷՍ ԱՅՎԱԶՈՎՍԿԻ՝ ԸՆԾԱՅՈՂՆ ՀՈՅԱԿԵՐՏ ՊԱՏԿԵՐԱՑ, ԵՒ ԲԱՐԵՊԱՇՏ ԺՈՂՈՎՈՒՐԴՆ ՀԱՅՈՑ ԹԷՂՈՂՈՍԻՈՅ» (Դիվան հայ վիմագրության, պրակ VII, էջ 47):

<sup>62</sup> «Մշակ» թերթը գրում է, թե Սուրբ Սարգիս եկեղեցին վերջին անգամ նորոգվել է 356 տարի առաջ (նկատի ունի եկեղեցու ժամատան նորոգությունը 1532 թ.), և հայր Խորեն Ստեփաննես նախածեռնել է քաղաքի կենտրոնում գտնվող այս հոգևոր կառույցի նորոգությունը («Մշակ», № 94, 1888, էջ 1): «Նոր դար» լրագիրն ավելացնում է, թե Թեոդոսիայի հայերի մայր եկեղեցու՝ Սուրբ Սարգսի նորոգությանը, որը ձեռնարկել էր Խորեն վարդապետ Ստեփաննես, օժանդակել են Հովհաննես Այվազովսկին (նվիրել է 1 նկար, գորգ և 300 ռուբլի), տիկին Մարիամ Շաուրը (նվիրել է 1000 ռուբլի) և տիկին Նուրիկ Խոջայանը (նվիրել է եկեղեցուն կից իր հողամասը), («Նոր դար», № 139, 1888, էջ 3): Իսկ 1891 թ. նույն լրագիրը նշում է, որ շինարարական աշխատանքների ծախսերը իր վրա է վերցրել պարոն Ղ. Բերբերյանցը, եկեղեցական զարդերը գնել է պարոն Սերբերյակյանցը, իսկ նկարչապետ Հովհաննես Այվազովսկին եկեղեցու համար նկարել է 7 մեծադիր պատկեր («Նոր դար», № 167, 1891, էջ 1):

<sup>63</sup> Այժմ դրանք ցուցադրվում են Այվազովսկու պատկերասրահում՝ Թեոդոսիայում:

<sup>64</sup> **Корхмазян Э. М.**, Армянская миниатюра Крыма, с. 88-89, 111.

## **Սալա (այժմ՝ Գրուշևկա) գյուղի Սուրբ Աստվածածին եկեղեցու որմնանկարները**

Ա. Վ. Սուվորովի հավաստմամբ 1778 թ., Ղրիմի քրիստոնյաներին մերձագույն տարածքներ վերաբնակեցնելու ժամանակ Սալա, այժմ՝ Գրուշևկա գյուղից 224 հայ է դուրս եկել<sup>65</sup>: 18-րդ դ. վերջին երբեմնի հայկական այս գյուղում բնակություն են հաստատել թոշակի անցած ռուս զինվորականները, որոնց էլ փոխանցվել է հայերից մնացած միջնադարյան եկեղեցին: 1792 թ. նրանք նորոգել են այն՝ օծելով Աստվածամոր Սուրբ Նշանի պատկերի պատվին: Շինարարական աշխատանքները՝ միտված կառույցի ընդլայնմանը, շարունակվել են ողջ 19-րդ դարի ընթացքում<sup>66</sup>: Նախկին հայկական եկեղեցուց պահպանվել է միայն արևելյան հատվածը. կենտրոնական խորանը՝ տարբեր հատակագծեր ունեցող երկու կողային ավանդատներով հանդերձ (նկ. 22):

Սոցիալիստական հեղափոխության հաղթանակից հետո եկեղեցին լուծարվել է և վերածվել պահեստի: 1994-ին այն վերադարձվեց ռուս-ուղղափառ համայնքին, որն էլ այստեղ վերսկսեց ժամասացությունը: 2004-2010 թթ. ձեռնարկվեց շինության հերթական նորոգությունը՝ առանց հնագիտական և նախապատրաստական աշխատանքների իրականացման<sup>67</sup>: Այսուհանդերձ, 2008-ին եկեղեցու քահանան լրատվամիջոցների օգնությամբ հրապարակավ ի ցույց դրեց հայկական ժամանակաշրջանին վերաբերող բավականին հետաքրքրական նորահայտ նյութը: Այն ներկայացված էր ինչպես խաչաքանդակներով, այնպես էլ որմնանկարներով (նկ. 23):



**Նկ. 23 Սալա (այժմ՝ Գրուշևկա) գյուղի Սուրբ  
Աստվածածին եկեղեցու խորանը (2008):**



**Նկ. 22 Սալա (այժմ՝ Գրուշևկա) գյուղի  
Սուրբ Աստվածածին եկեղեցու  
չպահպանված հատվածը:**

Կենտրոնական խորանին, սվաղի հեռացված շերտի տակ հայտնաբերվել էին որմնանկարներ, ներկով գրված հայերեն եռատող արձանագրության մնացորդներ (նկ. 24): Տարբերվում էին երկու առանձին, միմյանցից անկախ թեմատիկ դրվագներ, որոնք սակայն նույնական էին իրենց կատարման ոճով: Առաջինը՝ առաքյալների շարքը, զարդարում էր խորանի քիվատակը: Երկրորդը գտնվում էր դրա կենտրոնական պատուհանից աջ: Այն պատկերում էր երկու վեցաթև քերովբեների, որոնք բարձրացնում էին խաչը: Հիշատակված արձանագրությունը զետեղված էր քերովբեների ստորին թևերի միջև:

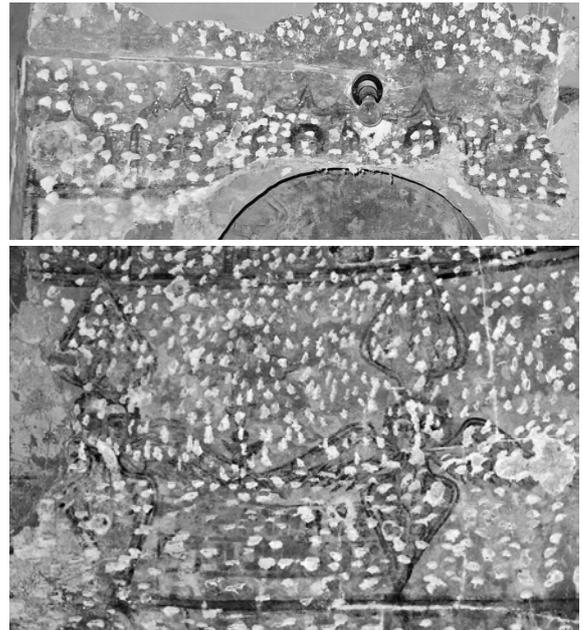
<sup>65</sup> Дубровин Н., Присоединение Крыма к России. Рескрипты, письма, репортажи и донесения, т. II, СПб., 1885, с. 713.

<sup>66</sup> [Гермоген], Таврическая епархия. Гермогена, епископа Пскова и Порховского, бывшего Таврического и Симферопольского, Псков, 1887, с. 396-397. Եպիսկոպոս Հերմոգենը նշում է, թե Սալա գյուղում հայ-կաթոլիկներ են ապրել, ինչը ճիշտ չէ: Ճիշտ չէ նաև այն, թե գյուղի եկեղեցին հայ-կաթոլիկ դավանանքի է եղել:

<sup>67</sup> Եկեղեցին մշակութային ժառանգության անշարժ հուշարձանների ցուցակում ընդգրկվեց միայն 2010 թվին:



**Նկ. 24 Սալա (Գրուշևկա) գյուղի Սուրբ Աստվածածին եկեղեցու որմնանկարները (2008):**



**Նկ. 25 ա-բ (2008):**

Առաքյալները բաժանված էին երկու խմբի՝ վեցական խորանի աջ և ձախ կողմերում: Ներկայացված շատ փոքրիկ դիմահայաց պատկերներով, նրանցից յուրաքանչյուրն առնված էր առանձին նշտարածն վերնամասով շրջանակի մեջ: Որմնանկարներն արված էին պարզունակ ուրվագծային եղանակով՝ առանց ֆոնի և գունավորման: Նկարչի ներկապնակում գերակշռում էին սև և կարմիր գույները: Հատկանշական էին պերսոնաժների հայկական դեմքերը և արտահայտիչ հայացքները: Առաքյալները պատկերված էին սև աչք-ունքով, երկար, ականջներից էլ ցած իջնող սև մազերով և բաց ճակատներով: Նրանց բոլորող շրջանակները երիզված էին կարմիր գույնով: Նույն հատկանիշներն էին բնորոշ նաև քերովբեների պատկերներին: Ինչ վերաբերում է դրանց ստորին թևերի միջև զետեղված արձանագրությանը, ապա այն նվիրատվական բովանդակություն ուներ: Ընթերցվում էր. «...ՆԱ Յ[Ի]Շ[ԱՏԱԿ] Է / ԽԱՉԵՐԵՍԻՆ»: Երրորդ տողն անընթեռնելի էր (նկ. 25 ա-բ):

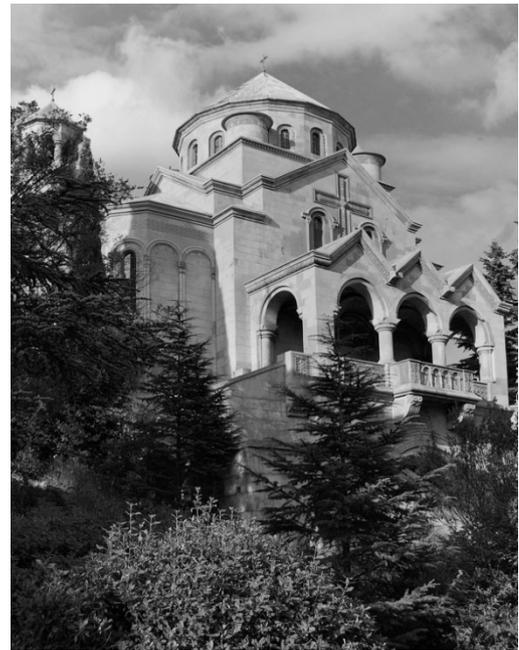
Եկեղեցու ներքին հարդարանքի նորահայտ քանդակազարդ տարրերը ևս կենտրոնացած են խորանի շրջակայքում<sup>68</sup>: Նորոգության ընթացքում ընդհանուր առմամբ հաշվի առնվեց հարդարանքի քանդակազարդ տարրերը պահպանելու անհրաժեշտությունը, սակայն որմնանկարները ծածկվեցին սվաղի նոր շերտով:

<sup>68</sup> Քանդակների թվին են պատկանում խորանի կորի հյուսիսային հատվածում հայտնաբերված փոքրիկ բոլորակ սալիկը՝ հավասարաթև խաչի պատկերով, ինչպես նաև ինտերիերի հյուսիսարևելյան կողմում ագուցված երկու քառանկյուն սալերը՝ անպաճույճ խաչաքանդակներով: Դրանց վրա պատկերված կենտրոնական մեծ խաչի լայնացող թևերն ավարտվում են պարզ բուսազարդերով: Խաչաթևերի միջանկյալ չորս սեկտորները մի դեպքում զբաղեցված են մեկական փոքր խաչով, մյուս դեպքում վերին խաչերը փոխարինված են վոյուտաներով: Խորանի երկու կողմապատերի դեպի աղոթասրահ ուղղված մակերեսներին ևս քանդակազարդ էր կան: Դրանք զբաղեցնում են այդ մակերեսների ստորին հատվածները՝ հեռացված բեմի մակարդակին հավասար: Հարավայինի վրա պատկերված են երեք նախշազարդ խաչեր՝ կողք կողքի: Հյուսիսայինի վրա ունենք երկու դրվագ: Ձախից հավասարաթև խաչն է շրջանակի մեջ: Դրա տակ ևս երկու խաչ է պատկերված՝ առանձին շրջանակների մեջ: Աջ դրվագում փորագծով երիզված մեծ խաչն է: Դրա ստորին թևի երկու կողմում պատկերված է մեկական շրջանակ՝ ներսում վեցաթերթ ծաղկազարդ:

### **Յալթայի Սուրբ Հռիփսիմե եկեղեցու որմնանկարները**

20-րդ դ. առաջին տասնամյակներին կառուցված Յալթայի հայկական եկեղեցին ու դրան հարակից կառույցները առանձնանում են վեհաշուք ճարտարապետությամբ, զարդաքանդակների առատությամբ, ինչպես նաև թեք տեղանքի վրա բարդ ու բարձրանիստ տեղադրությամբ (նկ. 26): Համալիրի պատվիրատուն հայտնի նավթարդյունաբերող, բանկիր և քաղաքական գործիչ Պողոս Ղուկասյանն էր՝ Պավել Ղուկասովը<sup>69</sup>: Ինչ վերաբերում է հեղինակային խմբին, որը կերտեց վեհաշուք այս կառույցը, ապա այն բաղկացած էր ժամանակի անվանի ու առաջադեմ արվեստագետներից: Հորինվածքային մտահղացումը Բաքվի և Թբիլիսիի «թիվ առաջին ճարտարապետ» Գաբրիել Տեր-Միքելյանին էր՝ Տեր-Միքելովինը: Զարդաքանդակների և մասնավորապես իկոնոստասի ձևով ոճավորված սպիտակ մարմարե սուրբ սեղանի հեղինակը տաղանդավոր քանդակագործ Սերգեյ Մերկուրովն էր: Եկեղեցու ինտերիերը զարդարող որմնանկարների համակարգը մշակել էր ականավոր գեղանկարիչ, հայ գեղանկարչության պատմական ժանրի հիմնադիր Վարդգես Սուրենյանցը: Եվ եթե Գ. Տեր-Միքելյանին ու Ս. Մերկուրովին ընդհանուր առմամբ հաջողվեց մինչև վերջ հասցնել Յալթայի եկեղեցական համալիրի հետ կապված իրենց մտահղացումները, ապա արդեն հիվանդ ու հյուծված Վ. Սուրենյանցը կարողացավ ավարտել միայն եկեղեցու գմբեթի նկարազարդումը, այն էլ հայտնի նկարիչ և ճարտարապետ Տարագրոս Տեր-Վարդանյանի օգնությամբ:

Ըստ արխիվային փաստաթղթերի Ղուկասովը դեռ 1898 թ. մտադիր էր կառուցել ընտանեկան դամբարան-տապանատուն՝ վրան եկեղեցի և այդ նպատակով նույնիսկ հող էր գնել ու նախագիծ պատվիրել<sup>70</sup>: Շուտով նա ստիպված էր ավելի գործուն քայլեր ձեռնարկել իր ծրագիրն իրագործելու ուղղությամբ: Խնդիրը միայն այն չէր, որ պատվիրատուն ուզում էր հոգևոր օջախով ապահովել Յալթայի հայությանը, այլ նաև այն, որ շտապում էր Հայոց եկեղեցու հովանուն հանձնել վաղամեռիկ դստեր՝ Հռիփսիմեի (Վալենտինայի) աճյունը: Վերջինս մահացել էր 1901 թվին՝ 17 տարեկանում և թաղվել Յալթայի ուղղափառների գերեզմանատանը: Սակայն հայրը պատրաստվում էր վերահուղարկավորել աղջկա աճյունը ընտանեկան տապանատանը, որը նախատեսվում էր ապագա եկեղեցական համալիրի կազմում<sup>71</sup>:



**Նկ. 26 Յալթայի Սուրբ Հռիփսիմե եկեղեցին  
հարավ-արևմուտքից:**

<sup>69</sup> Գրականության մեջ հանդիպում են պատվիրատուի ազգանվան «Տեր-Ղուկասյան» կամ «Տեր-Ղուկասով» ձևերը, որոնք ճիշտ չեն (տե՛ս **Բաղայան Վ.**, Վարդգես Սուրենյանց (1860-1921), Գրաֆիկա, էջ 38; **Саргсян Т. Э.**, Храм Святой Рипсиме в Ялте, с. 15):

<sup>70</sup> Հայաստանի Ազգային արխիվ, Ֆոնդ 56, Ցուցակ 1, Գործ 9492, թերթ 1-1բ, 31-37; **Саргсян Т. Э.**, Храм Святой Рипсиме в Ялте, с. 15-30.

<sup>71</sup> Ղրիմի հանրապետության Պետական արխիվ, Ֆոնդ 27, Ցուցակ 3, Գործ 203, թերթ 16: Ճակատագրի կամոք այդ տապանատունը դարձավ ոչ միայն Հռիփսիմեի, այլև Ղուկասովի մյուս երկու զավակների վերջին հանգրվանը՝ որդու՝ Ալեքսանդրի, ով ինքնասպան եղավ 1909-ին, և կրտսեր դստեր՝ Մարգարիտայի, ով մահացավ 1913-ին (**Саргсян Т. Э.**, Храм Святой Рипсиме в Ялте, с. 20-21, 141):

Համալիրի շինարարությունը սկսվեց 1904 թվին՝ կայսր Նիկոլայ II-ի գրավոր թույլտվությամբ, և ավարտվեց 1917-ին՝ ճիշտ հեղափոխության նախօրյակին<sup>72</sup>: Որմնանկարների պատվերը Վարդգես Սուրենյանցը ստացավ դեռևս 1906 թ. և պատրաստեց էսքիզների մի քանի տարբերակ<sup>73</sup>: Սակայն բուն աշխատանքները սկսվեցին ավելի քան տասը տարի անց: 1917-ին նկարիչը բնակություն հաստատեց Յալթայում և ձեռնամուխ եղավ եկեղեցու գմբեթի նկարազարդմանը: Ցավոք, ցնցումներով լի ծանր տարիները, ծայրահեղ և շարունակական նյութական կարիքը, երկարամյա վեճերը պատվիրատուի հետ, ով մի պահ նույնիսկ հրաժարվեց եկեղեցին նկարազարդելու մտքից<sup>74</sup>, իսկ այնուհետև ընդմիջտ լքեց հեղափոխական Ռուսաստանը<sup>75</sup>, խորապես խաթարեցին վարպետի առողջությունը, և 1918-ին նա ստիպված ընդհատեց աշխատանքը: Օգնության հասավ նկարիչ Տարագրոսը՝ ավարտին հասցնելով գմբեթի նկարազարդումը: Սուրենյանցը կյանքից հեռացավ 1921 թվի ապրիլին և հուղարկավորվեց Ղուկասյանների ընտանեկան տապանատան առջև՝ մուտքից ձախ:

Սուրենյանցի մահից հետո Տարագրոսը չչարունակեց նկարազարդման աշխատանքները: Յալթայի հնաբնակների խոսքերով, եկեղեցու պատերին դեռ երկար տարիներ նկատելի էին որմնանկարների ուրվագծերը, որոնք նկարիչները չէին հասցրել գունավորել: 1931 թ. Սիմֆերոպոլի բանաստեղծ և թարգմանիչ Սեմյոն Բաբիյանը (Բաբիև) ՀԽՍՀ Պետական թանգարանին (ներկայումս՝ Հայաստանի Ազգային պատկերասրահ) հանձնեց Յալթայի եկեղեցու որմնանկարների Սուրենյանցի հեղինակած էսքիզները<sup>76</sup>, որոնցով էլ հենց 2010-2013 թթ. շարունակվեցին նկարազարդման աշխատանքներն այստեղ: Դրանք միջին չափի ինը սովորաթղթե թերթերի վրա արված գունավոր պատկերներ են, որոնք առաջարկում են ինչպես զարդանախշերի, այնպես էլ թեմատիկ հորինվածքների մի քանի տարբերակ<sup>77</sup>:

<sup>72</sup> Եկեղեցին տեղադրված է միմյանց հաջորդող երկու հարթակների վրա, դեպի ուր տանում է լայն վեհաշուք քարե սանդուղքը: Վերին հարթակի վրա են եկեղեցին, եկեղեցապատկան տունը, մատաղատունը և այլն: Ղուկասյանների տոհմական տապանատունը գտնվում է ստորին հարթակի վրա՝ ուղիղ եկեղեցու տակ: Գլխավոր կառույցը՝ եկեղեցին ի սկզբանե կրում էր Սուրբ Սարգսի անունը (Ղրիմի հանրապետության Պետական արխիվ, Ֆոնդ P-663, Ցուցակ 10, Գործ 1587, թերթ 192-193), որը սակայն վերահաս քաղաքացիական պատերազմի պատճառով չհասցրեց հաստատվել: Ժողովրդի շրջանում տարածում գտավ ինքնաբերական մի անվանում՝ «Սուրբ Հռիփսիմե», որի ի հայտ գալը պայմանավորված էր ինչպես պատվիրատուի ավագ դստեր՝ Հռիփսիմեի անվամբ, այնպես էլ եկեղեցու արտաքին նմանությամբ էջմիածնի Սուրբ Հռիփսիմեի տաճարին (618 թ.): Ժամանակի ընթացքում այս երկրորդ անվանումն այնպես հաստատվեց և տարածվեց, որ ամրագրվեց եկեղեցու երկրորդ օձման ժամանակ՝ 1994 թվին՝ Հայոց եկեղեցուն վերադարձվելուց հետո (**Саргсян Т. Э.**, Храм Святой Рипсиме в Ялте, с. 39):

<sup>73</sup> **Пилипосян А.**, Вардгес Суренянц, «Литературная Армения», № 10, Ереван, 1985, с. 95.

<sup>74</sup> Նույն տեղում:

<sup>75</sup> **Боханов А. Н.**, Деловая элита России. 1914, Москва, 1994, с. 127; **Բախչինյան Ա.**, Հայագի գործիչներ. հնագույն ժամանակներից մինչև մեր օրերը (կենսագրական հանրագիտակ), Երևան, 2002, էջ 310:

<sup>76</sup> **Բաղալյան Վ.**, Վարդգես Սուրենյանց (1860-1921), Գրաֆիկա, էջ 77-78:

<sup>77</sup> Տե՛ս Հայաստանի Ազգային պատկերասրահ, Գրաֆիկայի ֆոնդ, P 410-418: Առավել մանրամասն են մշակված ավետարանիչների պատկերները՝ իրենց խորհրդանշաններով հանդերձ, որոնք զարդարում են գմբեթատակի չորս առագաստները: Չորս տարբեր սովորաթղթերի վրա արված այս էսքիզները որմնանկարը համադրում են խճանկարային դրվագների հետ՝ հիմնականում ոսկեգույն երանգավորման: Հատկապես ուշագրավ են ավետարանիչների կերպարային առանձնահատկությունները, դիմագծերի և հայացքների լարվածությունը, ինչպես նաև դաստակների մշակումը, որոնցում գլանաթղթին հանձնված ավետարաններն են: Հաջորդ երկու էսքիզներն առաջարկում են արևելյան խորանի գմբեթարդի որմնանկարը: Դրանցից մեկում ներկայացված է

Յալթայի եկեղեցու որմնանկարների շարքում առաջնահերթ տեղ է գրավում գմբեթի առաստաղի նկարազարդումը՝ հագեցած հարուստ արևելյան կոլորիտով (նկ. 27): Իր գծանկարով՝ հորինվածքային կազմությամբ այն հիշեցնում է Էջմիածնի Մայր տաճարի գմբեթի առաստաղի որմնանկարները<sup>78</sup>: Վերջինիս պես, համադրում է երկրաչափական և հյուսկեն նախշերի, դրախտահավերի և ֆանտաստիկ բուսազարդերի անսահման բազմազանություն, միահյուսում մոտիվներ, որոնք լայնորեն կիրառված են հայ միջնադարյան մանրանկարչության մեջ: Սակայն գունային կոնցեպցիայի առումով Յալթայի եկեղեցու նկարազարդումները բոլորովին այլ են՝ ինքնուրույն:



**Նկ. 27 Յալթայի Սուրբ Հովսիսիմե եկեղեցու գմբեթի նկարազարդումը:**

Ողողված թմբուկի 12 կամարակապ պատուհաններից հորդող լույսով՝ գմբեթի որմնանկարները դիտողին դյուրեմ են օդի առատությամբ և վեհաշուք ճաճանչափառ գեղեցկությամբ: Բաց դեղնա-կանաչավուն ֆոնի վրա «շուրջ-պար են բռնել» կապույտ-սպիտակ գույնի 16 խոշոր նախշազարդ սեգմենտներ՝ պարագծված ոսկեգույն երիզով: Կազմված մանրագույն զարդատարրերի բազմությունից, դրանք ձևավորում են խոշոր հեքիաթային բուսազարդեր, որոնք իրենց նոճու պես սրաթև տերև-վերջույթներով ձգտում են դեպի առաստաղի կենտրոնում պատկերված ոսկեգույն ճառագայթավոր արեգակը կամ Բեթղեհեմի աստղը: Թմբուկը բոլորող լուսամուտների գոտին հարդարված է կապույտ-սպիտակ դրախտահավերով, բուսազարդերով և հյուսկեն նախշերով, որոնք ի վերջո զարգանում և վեր են ածվում տերևների ու ականթների:

«Դեխիսը»՝ ծանր, մռայլ գույներով. գահին բազմած Քրիստոսի ձախ կողմում Աստվածամայրն է կանգնած, իսկ աջ կողմում՝ Հովհաննես Մկրտիչը: Երկրորդ տարբերակը, որ պատկերում է Քրիստոսին՝ երկու հրեշտակների միջև, նկատի ունի շատ ավելի թեթև, եթերային մթնոլորտ: Հրեշտակները կանգնած են ողջ հասակով մեկ և փառաբանում են երկնային գահին բազմած Քրիստոսին: Այստեղ ևս որմնանկարը համադրված է ոսկեգույն խճանկարե դրվագների հետ: Վերջին երեք աշխատանքները ներկայացնում են գմբեթի, գմբեթակիր կամարների և կեղծ խոյակների նկարազարդումներն ու ձևավորումները: Դրանցից երկուսն ունեն Պ. Ղուկասովի կարճ մակագրությունն ու ստորագրությունը՝ «Հաստատված է, 1917 թիվ, հունիսի 24»: Էսքիզներից մի քանիսում պարզորոշ նկատվում է Էջմիածնի Մայր տաճարի ծանր, թանձր գույներով իրականացված որմնանկարների ազդեցությունը: Սակայն Սուրենյանցը, որ ժամանակին մանրամասնորեն ուսումնասիրել էր դրանք, իր վերջին ստեղծագործության համար, այնուամենայնիվ, ընտրեց լուսավոր, թեթև ու եթերային գունաշարը, ինչի մասին վկայում է իրեն իսկ ձեռքով նկարազարդված գմբեթը: Ինչպես ընդգծում է արվեստաբան Վ. Բադալյանը, Յալթայի հայկական եկեղեցու որմնանկարներին ընդհանուր առմամբ բնորոշ են թարմ և թափանցիկ գունային լուծումները, և, ըստ երևույթին, հենց այս աննախադեպ մոտեցումն էր պատճառը նկարչի և պատվիրատուի միջև ծագած անհամաձայնության: Ինչ վերաբերում է անտրոպոմորֆ պատկերներին, ապա այստեղ ևս Սուրենյանցը նախատեսել է ոչ թե վերացական կամ ընդհանրական կերպարներ, այլ շատ որոշակի մարդկային տիպաժներ՝ ներդաշնակորեն համադրելով ավանդականն ու ժամանակակիցը (**Բադալյան Վ.**, Վարդգես Սուրենյանց (1860–1921), Գրաֆիկա, էջ 34, 36):

<sup>78</sup> **Халпахчян О. Х.**, Церковь св. Рипсиме в Ялте, Вопросы истории архитектуры. Сборник научных трудов под общ. редакцией А. А. Воронова, Москва, 1990, с. 150.

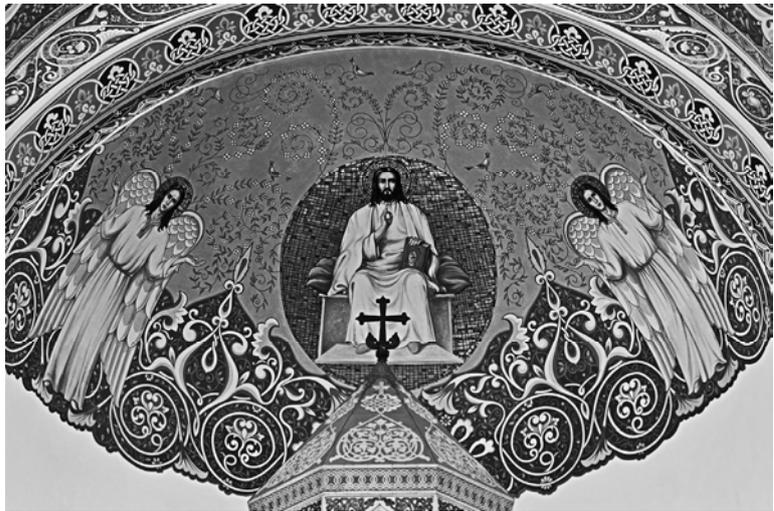
Ինչպես արդեն ասվեց, գմբեթը եկեղեցու այն միակ հատվածն է, որը հաջողեց նկարագարել Սուրենյանցը: Յալթայի հայ համայնքի նախաձեռնությամբ, 2010 թվականից վերսկսվեցին եկեղեցու նկարագարումները՝ ըստ Հայաստանի Ազգային պատկերասրահում պահվող Վ. Սուրենյանցի էսքիզների: Աշխատանքները, որ իրականացնում էր նկարիչ Աշոտ Ներսիսյանը, ավարտվեցին 2013 թ.: Դրանց ընթացքում գմբեթին արված միակ հավելումը գմբեթատակ օղը բոլորող հայերեն երկտող արձանագրությունն է: Կապույտ ֆոնի վրա ոսկե տառերով գրված աստվածաշնչյան մեջբերումը նախատեսված էր Սուրենյանցի էսքիզներով, բայց իրագործված չէր<sup>79</sup>:

Գմբեթից զատ մնացյալ որմնանկարները ներառում են ինչպես հեղինակային էսքիզներով նախատեսված նկարագարումներ, այնպես էլ նորամուծություններ, որոնք ծանրացնում և խաթարում են ներքին մթնոլորտը: Հեղինակային էսքիզներով արված նկարագարումները ևս անթերի չեն: Խոսքը առաջին հերթին անտրոպոմորֆ կերպարներ պարունակող թեմատիկ պատկերների մասին է: Դրանք ընդհանուր առմամբ պահպանել են Սուրենյանցի առաջարկած հորինվածքները և գունային համակարգերը, բայց ոչ նրա ոգին: Ինչևէ, աշխատանքն արվել է, արվել է արհեստավարժ և առնվազն արժանի է նկարագրված լինելու<sup>80</sup>: Ուշագրավ է խճանկար դրվագ-

<sup>79</sup> «Ինձ է տրուած ամէն իշխանութիւն երկնքում եւ երկրի վրայ. ինչպէս Հայրը ինձ ուղարկեց, ես էլ ձեզ եմ ուղարկում: Գնացէ՛ք ուրեմն աշակերտ դարձրէ՛ք բոլոր ազգերին, նրանց մկրտեցէ՛ք Հօր եւ Որդու եւ Սուրբ Հոգու անունով: Ուսուցանեցէ՛ք նրանց պահել այն բոլորը, ինչ որ ձեզ պատուիրեցի: Եւ ահա ես ձեզ հետ եմ բոլոր օրերում՝ մինչեւ աշխարհի վախճանը» (Մատթ. 28:18-20):

<sup>80</sup> Արևելյան խորանի գմբեթարդի կենտրոնում պատկերված է Քրիստոսը՝ երկու հրեշտակների միջև (նկ. 28): Նա ներկայացված է դիմահայաց, մանդորլայի մեջ՝ բարձերով ծածկված պարզ նստարանին բազմած: Հագին սպիտակ պարեգոտ է՝ երկար, լայնացող թևքերով և դեղին երիզով պարագծված կլոր կիպ օձիքով: Պարեգոտի երկար փեշերն իջնում են մինչև գետին՝ բաց թողնելով բաց շագանակագույն փակ կոշիկների քթերը: Զգեստի վրայից Քրիստոսը սպիտակ թիկնոց է կրում, որը ծածկում է նրա ուսերը և ծալքերով իջնում նստարանին: Զախ ձեռքը ծալել է և դրել ձախ ազդրին հենած Ավետարանին, աջ ձեռքը նույնպես ծալված է ու օրհնության ժեստով՝ առաջին և չորրորդ մատները միմյանց միացրած, բարձրացված կրծքի մակարդակին: Հայացքը լուսավոր է, մեղմ ու անխռով: Երկար մուգ շագանակագույն մազերը բացված են կենտրոնից և իջնում են մինչև ուսերը՝ բաց թողնելով լայն ճակատը: Մուգ կարճ մորուքը ներդաշնակ է պերսոնաժի արևելային, իսկ ավելի ճշգրիտ՝ հայկական դիմագծերին: Քրիստոսից աջ և ձախ կանգնած նույնական հրեշտակները ներկայացված են դիմահայաց՝ ողջ հասակով մեկ: Նրանք ծալել են ձեռքերը և ուսերի մակարդակին բարձրացված ափերը շրջել դեպի երկինք՝ ի փառաբանումն Տիրոջ: Նրանց երկար, սպիտակ, գոտևորված քիթոնները ծալքերով իջնում են գետին՝ տեսանելի թողնելով բաց շագանակագույն փակ նրբագեղ կոշիկները: Քիթոնների թևքերը երկար են՝ լայնացող: Վզի կիպ կլոր բացվածքները պարագծված են դեղին երիզով: Նման երիզ ունեն նաև կոճակները թաքցնող կենտրոնական կարճ շերտիկները: Մուգ շագանակագույն մազերը, որ բաժանված են կենտրոնից, իջնում են ուսերին: Հրեշտակների երիտասարդ դեմքերը խիստ արտահայտություն ունեն: Բացված ու վար իջեցված մեծ թևերը կազմված են ստորին խոշոր և վերին ավելի փոքր դեղնա-սպիտակավուն փետուրներից, որոնք եզրագծված են կապույտով: Գմբեթարդի վերին կեսը գունավորված է դեղնա-կանաչավունով և առատորեն զարդարված կապտա-սպիտակ մանր ծաղիկներով: Ստորին կեսը գունավորված է կապույտ ֆոնով, որի վրա տարածվում են սպիտակ-շագանակագույն խոշոր բուսազարդերը: Վերջիններիս գալարուն ու փաթույթավոր ցողունները ավարտվում են երեքնուկներով ու ականթներով: Գմբեթակիր կամարները հարդարված են նույն սկզբունքով: Կապույտ ֆոնի վրա ձգվում են զարդաժապավեններ, որոնք համարում են հյուսկեն նախշերը և սպիտակ-շագանակագույն բուսազարդերը: Ավետարանիչների պատկերները զետեղված են դեպի գմբեթ տանող առագաստային անցումների վրա՝ դեղնա-երկնագույն «խճանկար» ֆոնին: Նրանք ներկայացված են մինչև ազդրերը՝ տարբեր գույնի պարեգոտներով ու թիկնոցներով: Բոլորը պատկերված են դինամիկ՝ շարժման մեջ և ձեռքերին զլանաթղթեր ունեն, որոնք ակնարկում են նրանց հեղինակած Ավետարանները: Կերպարները տարբերվում են իրենց տարիքով, մազերի և մորուքի գույնով, ինչպես նաև դեմ-

ների (մանդորլաներ, լուսապսակներ և այլն) լուծումը: Դրանք իրական խճից չեն, այլ նկարված են այնպիսի տեխնիկայով, կարծես ոսկեգույն խճանկար դրվագներ լինեն:



**Նկ. 28 Յալթայի Սուրբ Հոհիսիմե եկեղեցու ավագ խորանի գմբեթարդի նկարազարդումը:**

Ներմուծված որմնանկարների թվին է պատկանում արևմտյան գմբեթարդի պատկերը, որն իր ոճով և գունային համակարգով ենթարկված է եկեղեցու նորագույն շրջանի նկարազարդման ընդհանուր սկզբունքներին: Այն ներկայացնում է հոգևոր այս

կենտրոնի հովանավորի՝ Սուրբ Հոհիսիմեի խաչակիր պատկերը՝ ոսկեգույն «խճանկար» մանդորլայի մեջ: Բնականաբար, այս սյուժեն չէր կարող որևէ առնչություն ունենալ Սուրենյանցի հետ, քանի որ եկեղեցին, ինչպես վերը նշվեց, ի սկզբանե կապ չի ունեցել Սուրբ Հոհիսիմեի անվան հետ, այլ օծված է եղել Սուրբ Սարգսի անունով: Սակայն մտահոգիչը ոչ թե պատկերի ներմուծումն է կամ դրա կատարման որակը, այլ ընտրված պատկերատիպը: Ուղղորդվելով 19-րդ դ. մի գավառական ոճի կտավով, Սուրբ Հոհիսիմեին այստեղ պատկերել են գետնված Տրդատի թիկունքին կանգնած: Կարծում ենք, թագով ու գայիստնով հատկանշված Հայոց արքայի կերպարի նման մեկնաբանությունը, ընդ որում, այն արքայի, որը քրիստոնեությունն իր երկրում պետական կրոն հռչակեց, անընդունելի է, մանավանդ՝ մեր օրերում:

Ներմուծված են նաև գմբեթակիր որմնամույթերի նկարազարդումները՝ Սուրենյանցի գունաշարի հետ որևէ կապ չունեցող կարմրավուն ֆոնով և դեղին-սպիտակ խոշոր ծաղիկներով: Եկեղեցու ինտերիերի գունային աններդաշնակությունն ավելի սրվեց, երբ կառույցի սկզբնական պատուհանները փոխարինվեցին նորերով՝ ոճավորված որպես գունավոր վիտրաժներ:

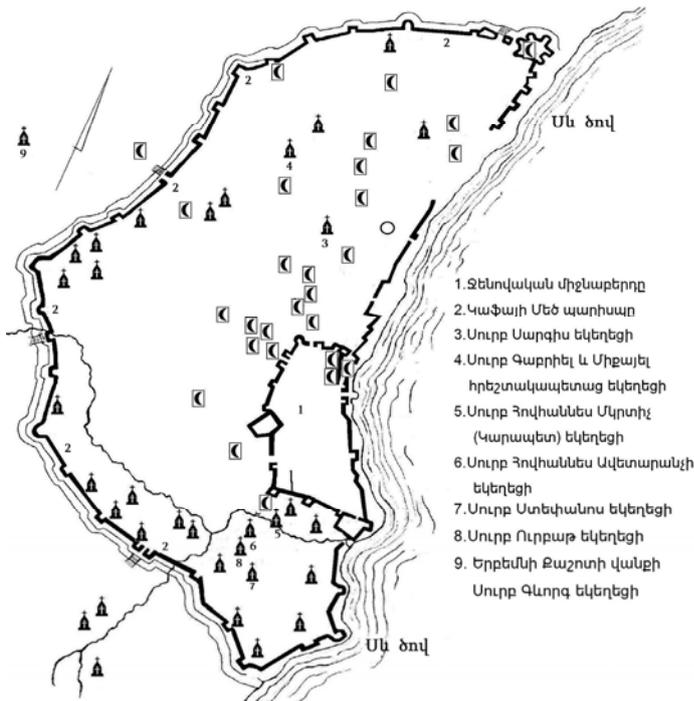
### **Չպահպանված որմնանկարներ**

Ղրիմի հայկական որմնանկարների երկրորդ խմբի մեջ են մտնում այն հուշարձանները, որոնց մասին սուսկ հիշատակություններ են պահպանվել՝ առանց որևէ պատկերային փաստագրման: Դրանցից են **Թեոդոսիայի (նախկին Կաֆայի) Սուրբ Թորոս, Սուրբ Հրեշտակապետաց, Հովհաննես Մկրտչի, Հովհաննես Ավետարանչի** եկեղեցիների որմնանկարները, **Սիմֆերոպոլի Սուրբ Աստվածածնի և Սուրբ Փրկչի** եկեղեցիների նկարազարդումները, **Տոպոլովկա (նախկին Թոփտի) գյուղի Սուրբ Ուրբաթ և Սուրբ Սարգիս** եկեղեցիները զարդարող պատկերները, **Բոգատոյե (նախկին Բախչի-էլի) գյուղի Սուրբ Փրկչի և Բելոգորսկ (նախկին Կարասու-բազար) քաղաքի Սուրբ Լուսավորչի** եկեղեցիների որմնանկարները:

Սուրբ Թորոս եկեղեցում 1620 թ. իրականացված նկարազարդումների մասին հայտնում է Խաչատուր Կաֆայեցին: Ըստ նրա, «Ժողովրդի» հանգանակած միջոցներով եկեղեցում «գրեցին պատկեր առենին տիրամօր Աստուածածնին եւ Սուրբ Լուսաւորչին, եւ Սուրբ Սարգիս զաւրավա-

քի արտահայտությամբ: Ընդհանուրը սպիտակ ոչ մեծ թևերն են, որ բացվում են թիկունքներին: Դրանց ետևից նկատելի են ավետարանիչների խորհրդանշանները:

Կաֆայի եկեղեցիների (հայկական, հունական և կաթոլիկ) և մզկիթների տեղադրությունը ըստ 1784 թվի պլան-սխեմայի



Նկ. 29 Կաֆան (այժմ՝ Թեոդոսիա) ըստ 1784 թվի պլան-սխեմայի:

Թեոդոսիայի «Կարանտին» կամ «Հայոց բերդ» կոչվող արգելոցային գոտում ներկայումս չորս հայկական եկեղեցի կա: Դրանցից ճարտարապետությամբ ամենից նշանակալին Սուրբ Հովհաննես Մկրտիչ եկեղեցին է, որը ժամանակին զարդարված է եղել որմնանկարներով: 20-րդ դարի 30-ականներին Ի. Գրաբարն իր արշավախմբով Ղրիմում փնտրում էր մեծանուն նկարիչ Թեոֆան Գրեկի աշխատանքները՝ առաջին հերթին հույս ունենալով դրանք գտնել Հովհաննես Մկրտչի եկեղեցում: Անշուշտ, սա պատմականորեն հիմնավորված որոնում չէր և հաջողությամբ չպսակվեց: Սակայն դրա արդյունքում եկեղեցում բացվեց ոչ մեծ մի դրվագ, որտեղ երևում էին երեք կանգնած կերպարների զգեստների ծալքերը<sup>84</sup>: Հայոց բերդի ամենահայտնի հոգևոր այս կառույցը՝ Հովհաննես Կարապետ կամ Հովհաննես Մկրտիչ եկեղեցին ներկայումս օգտագործվում է ռուս-ուղղափառների կողմից:

<sup>81</sup> [Խաչատուր Կաֆայեցի] Խաչատուր Կաֆայեցու տարեգրությունը (XVII դ.), էջ 209:

<sup>82</sup> Նույն տեղում:

<sup>83</sup> «Վերին, համեմատաբար ուշ շերտը, ըստ երևույթին, վերաբերում էր 17-րդ դարից ոչ վաղ ժամանակաշրջանին, ինչի մասին էին վկայում խորանների գմբեթարդյունքին պատկերված թևավոր գլխիկներով հրեշտակները, ինչպես նաև ժապավեններով պարուրված ծաղկաշղթաները: Ստորին շերտը շատ վատ էր պահպանված և նկատելի էր միայն կենտրոնական խորանի ելուստներին, որտեղ դժվարությամբ տարբերակվում էին երկու օվալաձև վարդյակներ՝ հրեշտակապետների պատկերներով, որոնց էլ նվիրված է եկեղեցին: Դժվար էր դատել այս պատկերների գեղարվեստական և ռեալական առանձնահատկությունների մասին, քանի որ ներկը շատ մթնած էր և՛ ժամանակից, և՛ կեղտից, և՛ մրից: Հիմնականում ուրվագծվում էին հրեշտակապետների կազմվածքները՝ բավականին հաջող գծանկարի: Աջակողմյան կերպարի վրա նկատելի էին նարնջագույն ներկի հետքեր, որով գունավորված էր եղել նրա պարեգոտը: Հրեշտակապետների պատկերները, ամենայն հավանականությամբ, համաժամանակ էին կառույցի շինությանը (1408 թիվ)» (Корхмазян Э. М., Армянская миниатюра Крыма, с. 99):

<sup>84</sup> Նույն տեղում, էջ 101:

րին եւ որդոյ նորայ Մարտիրոսին, եւ Մինասա (ս)քանչելագործին»<sup>81</sup>: Մյուս պատկերը, որ զարդարեց խորանը, ներկայացնում էր Աստվածամորը Մանկան հետ<sup>82</sup>: Ցավոք, ոչ եկեղեցին, ոչ էլ որմնանկարները մեզ չեն հասել:

Է. Կորխմազյանի կարծիքով, Թեոդոսիայում պահպանված բոլոր յոթ հայկական եկեղեցիներն էլ ժամանակին որմնանկարներ են ունեցել (քաղաքի հատակագիծը տե՛ս նկ. 29): Գաբրիել և Միքայել հրեշտակապետաց եկեղեցու որմնանկարների առնչությամբ նա գրում է, թե դրանց մնացորդները 20-րդ դ. 70-ականներին շինարար-նորոգողների կողմից սպիտակ ներկով են պատվել: Սակայն, բարեբախտաբար, մինչև սպիտակեցնելը հեղինակին հաջողվել է տեսնել այդ հուշարձանները և նկարագրել<sup>83</sup>:

Է. Կորխմազյանը նշում է նաև այն հանգամանքը, որ Թեոդոսիայի 1784 թ. պլանի վրա նույն Հայոց բերդում գտնվող Հովհաննես Ավետարանչի եկեղեցին ներկայացված է որպես «Հայկական եկեղեցի որմնանկարներով»<sup>85</sup>, սակայն սա ևս վաղուց սպիտակեցվել է<sup>86</sup>:

Նկարագրողված է եղել նաև Սիմֆերոպոլ քաղաքի (նախկին Աք-միջեթ) հայկական եկեղեցին: Այս հոգևոր կառույցը, որ կանգնեցվել էր 19-րդ դ. սկզբին՝ հայոց հին եկեղեցու կողքին<sup>87</sup>, 19-րդ դ. 60-ականներին վերակառուցվեց և վերանորոգվեց է, իսկ 1864 թվի նոյեմբերի 21-ին Նախիջևան-Բեսարաբիայի թեմի առաջնորդ Գաբրիել Այվազովսկու կողմից օծվեց նախկին անունով՝ հանուն Սուրբ Աստվածածնի<sup>88</sup>: Վերակառուցված եկեղեցու նկարագրության մեջ ասվում է, թե ներքուստ գմբեթին պատկերված է եղել Հայր Աստվածը, որ ծիածանի վրայից օրհնելիս է եղել հայերին և Հայաստանը: Եկեղեցու որմնանկարային համակարգն ընդգրկել է նաև ավետարանիչների և սերովբեների կերպարներ<sup>89</sup>:

Հայտնի է նաև մի որմնանկար, որը զետեղված է եղել Սիմֆերոպոլի հայ-կաթոլիկներին պատկանող Սուրբ Փրկչի եկեղեցու ճակտոնին: Տրամատված հնգանկյան ներսում, ամենայն հավանականությամբ, պատկերված էր Հիսուս Քրիստոսը: Եկեղեցին կառուցվել էր 1863 թ.՝ Գյումուշխանից Սիմֆերոպոլ տեղափոխված Սարգիս Նալբանդյանի միջոցներով<sup>90</sup>: Սովետական կարգերի հաստատումից հետո քաղաքի վերոհիշյալ երկու եկեղեցիներն էլ քանդվեցին: Առաջինը գտնվում էր ներկայիս Կերչի նրբանցք 6 հասցեում, իսկ երկրորդը՝ Գորկու փողոց (նախկինում՝ Դվորյանսկայա), 3 հասցեում՝ Պետկրկեսի տեղում:

Ունենք մեկ տեղեկություն Փրկչի վանքի նույնանուն եկեղեցում եղած որմնանկարների մասին: Բելոգորսկ (նախկին՝ Կարասու-բազար) քաղաքից 14 կմ արևելք գտնվող Բոգատոյե (նախկին Բախչի-էլի) գյուղի ծայրին կանգնած այս կառույցը<sup>91</sup> հազվագյուտ է ինչպես իր ճարտարապետությամբ, այնպես էլ թեմատիկ ու զարդանախշային քանդակների առատությամբ<sup>92</sup>: Սակայն, ինչպես պարզվում է վիմագրագետ Գր. Գրիգորյանի կազմած նկարագրությունից, այն ունեցել է նաև որմնանկարներ, որոնք այժմ, ցավոք, կորսված են. «Բեմի առաստաղին և շուրջը առ այսօր պահպանվել են որմնանկարներ՝ Քրիստոսի խաչելության, համբարձման, աստղալից երկնքի և հրեշտակների տեսարաններով»<sup>93</sup>:

Բախչի-էլիից ոչ հեռու գտնվող մյուս հայկական գյուղում՝ Թոպտիում (այժմ՝ Տոպոլովկա)

<sup>85</sup> Պլանը կցված է Մ. Պոգոդինի վերը հղված հոդվածին (տե՛ս Погоядин М., Феодосия и Судак, ЗООИД, т. VIII, с. 305-307) և զետեղված հատորի վերջում՝ հավելվածների մեջ:

<sup>86</sup> Корхмазян Э. М., Армянская миниатюра Крыма, с.104.

<sup>87</sup> Տե՛ս Բժշկեան Մ., Ճանապարհորդութիւն ի Լեհաստան, էջ 266-267:

<sup>88</sup> «Մասեաց աղավնի եւ ծիածան Հայաստանեայց», 1864, էջ 321:

<sup>89</sup> «Մասեաց աղավնի եւ ւտարբեր Հայաստանեայց», 1865, էջ 26:

<sup>90</sup> «Նոր դար», № 93, 1887, էջ 2-3:

<sup>91</sup> Այս կառույցը թվագրվում է 14-15-րդ դարերով: Ուկրաինայի Մշակութային ժառանգության հուշարձանների ցուցակում այն ներկայացված է որպես ազգային նշանակության կառույց, իսկ Ռուսաստանի Դաշնության մշակութային ժառանգության օբյեկտների ռեեստրում՝ որպես դաշնային (ֆեդերալ) կարևորության օբյեկտ: Ամենաբարձր ստատուսով օժտված այս հուշարձանը, որքան էլ որ անհավանական է, տեր չունի՝ որևէ կառույցի հաշվեկշռի վրա դրված չի, ինչն էլ մինչ օրս անհնարին է դարձնում դրա վերականգնման ֆինանսավորումը: Բյուրոկրատական քաջքուկների հետևանքով խոնարհված հուշարձանը վերջնականապես կործանվում է:

<sup>92</sup> Саргсян Т.Э., Храм Спасителя в Крыму и его сюжетные рельефы, Անտառ ծննդոց. Հոդվածների ժողովածու նվիրված Ֆելիքս Տեր-Մարտիրոսովի հիշատակին / ԵՊՀ պատմության ֆակուլտետ, ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ, Երևան, 2015, էջ 407-427:

<sup>93</sup> Դիվան հայ վիմագրության, պրակ VII, էջ 115:

պահպանվել են երկու միջնադարյան եկեղեցիների մնացորդներ<sup>94</sup>: Խոսելով գյուղամիջում գտնվող Սուրբ Սարգիս եկեղեցու մասին, Մ. Բժշկյանը նշում է. «Տեղի խորանին է կիսաբլուր իբր 10 ոտնաչափ. երկուսին կողմանս պատուհանք. Ի տեղիս տեղիս յորմն են խաչքարինք եւ մնացորդք հին նկարուց»<sup>95</sup>: Որմնանկարների մնացորդներ են եղել նաև եկեղեցուն կից կիսավեր մատուռ-դամբարանի ներսում. «Արտաքոյ դրան տեսաք փոքրիկ եւ խոնարի մատուռն իբր պահարան ամուր կամարածն. յառաստաղն երևին մնացորդք հին նկարուց եւ ձևոց»<sup>96</sup>: Նույն գյուղի մյուս եկեղեցու՝ Սուրբ Ուրբաթի կապակցությամբ Մ. Բժշկյանը գրում է. «Իսկ դուռն է յարևմտեան կողմն՝ քանդակեալ ի վերուստ կամարածն, ուր նկարեալ կայ տիրամայրն՝ հանդերձ աստուածորդուովն»<sup>97</sup>: Արքեպիսկոպոս Գավրիիլի տեղեկությունները թույլ են տալիս ենթադրելու, որ որմնանկարներ են եղել նաև այս եկեղեցու ներսում: Նա գրում է. «Մուտքից վերև Սուրբ Աստվածածնի պատկերն է: Ներսում, խորանի կողից աջ, նույնպես Աստվածածնի պատկերն է, իսկ ձախ՝ հրեշտակի, սակայն հստակ հնարավոր չէ պարզել, թե՛ որ»<sup>98</sup>: Ելնելով այն բանից, որ Ղրիմի հայկական եկեղեցիների խորանային հատվածը հաճախ է զարդարվել «Ավետման» տեսարանով, կարելի է ենթադրել, որ այս որմնանկարի հորինվածքում Աստվածածնի հետ միասին պատկերված է եղել Գաբրիել հրեշտակապետը:

Մ. Բժշկյանը հայտնում է նաև, որ որմնանկարներով զարդարված է եղել Կարասու-բազար քաղաքի Սուրբ Լուսավորչի հայ-կաթոլիկ եկեղեցին, որը 1815 թ. հանդիսավոր օծվել էր Ռուսաստանի հայ-կաթոլիկների մեծանուն եպիսկոպոս Հովսեփ Քրիստոֆորովիչի կողմից. «Այս հաստահիմն եկեղեցի է կամարակապ՝ կանգնեալ ի վերայ 6 մեծամեծ սեանց <...> ունի միակարգ զերիս խորանս՝ սինազարդս եւ քանդակագործս, զոր յամի 1829 տուաք ոսկեգօծ գեղազարդել եւ չքնաղ նկարել ըստ ամենայն հանգամանացն»<sup>99</sup>: Չեն պահպանվել ոչ որմնանկարները, ոչ էլ վեհաշուք եկեղեցին:

### ***Ազգային-դավանաբանական անորոշ պատկանելությանը որմնանկարներ***

Հուշարձանների հաջորդ խումբն ընդգրկում է որմնանկարներ, որոնց ազգային-դավանաբանական վերագրումը (ատրիբուցիան) վիճահարույց է: Այստեղ կխոսվի դրանցից երեքի մասին: Դեռևս 1886 թ.՝ անդրադառնալով Սուդակ քաղաքի Աստագուերի միջնադարյան աշտարակի մոտ գտնվող միանավ եկեղեցուն, Վ. Սմիրնովը գրում էր. «Որմնանկարների մնացորդները եկեղեցում ուշ շրջանի են և այն էլ, կարծես թե, հունական գեղարվեստի գործ: Սակայն բուն շինության ճարտարապետական ոճը և պատերի քանդակազարդ նախշերը հայկական են»<sup>100</sup>: Ճշգրտենք, տասներկու առաքյալներին ներկայացնող այդ պատկերը, որի հետ կապված հոգևոր

<sup>94</sup> 14-րդ դարով թվագրվող այս կառույցները Ուկրաինայի Մշակութային ժառանգության հուշարձանների ցուցակում ներկայացված են որպես ազգային նշանակության շինություններ, իսկ Ռուսաստանի Դաշնության մշակութային ժառանգության օբյեկտների ռեեստրում՝ որպես դաշնային (ֆեդերալ) կարևորության օբյեկտներ: Հուշարձանները, որևէ կառույցի հաշվեկշռի վրա դրված չեն, ինչն անհնարին է դարձնում դրանց վերականգնման ֆինանսավորումը: Խոնարիված կառույցները վերջնականապես կործանվում են:

<sup>95</sup> **Բժշկեան Մ.**, Ճանապարհորդութիւն ի Լեհաստան, էջ 262:

<sup>96</sup> Նույն տեղում:

<sup>97</sup> Նույն տեղում, էջ 263:

<sup>98</sup> **Гавриил, архиепископ Херсонский и Таврический**, Остатки христианских древностей в Крыму. Уезд феодосийский, ЗООИД, т. I., Одесса, 1844, с. 325.

<sup>99</sup> **Բժշկեան Մ.**, Ճանապարհորդութիւն ի Լեհաստան, էջ 249:

<sup>100</sup> **Смирнов В. Д.**, Археологическая экскурсия в Крым летом 1886 года, с. 277.

կենտրոնը ստացել է «Տասներկու առաքյալների եկեղեցի» անվանումը<sup>101</sup>, չի պահպանվել, իսկ բուն շինությունն էլ բավականին անհաջող նորոգվելուց հետո օգտագործվում է ռուս-ուղղափառների կողմից:

Հաջորդ որմնանկարը գտնվում է հարավարևմտյան Ղրիմում՝ Բախչիսարայ քաղաքի մերձակայքում՝ **Էսկի-քերմեն** կոչված վայրում: Այն երեք, միմյանց հաջորդող սուրբ հեծյալների պատկեր է, որը զարդարում է «Երեք հեծյալների եկեղեցի» կոչվող ժայռափոր մատուռի հյուսիսային պատը (նկ. 30): Հուշարձանը դեռևս 19-րդ դ. գրավել է ռուսումնասիրողների ուշադրությունը, սակայն դրա առաջին առավել մանրամասն հետազոտությունը հրատարակել է Օ. Դոմբրովսկին 1966-ին<sup>102</sup>: Հղելով Վ. Լատիշևին և Ն. Ռեպինկովին, նա նշում է, թե որմնանկարին կցված է 13-րդ դ. հունարեն թվակիր մի գրություն և հավելում, որ, ըստ էության, 13-րդ դարին համահունչ են նաև որմնանկարի ոճական առանձնահատկությունները<sup>103</sup>:

Մատուռը, որմնանկարը, ինչպես նաև գրությունը ընդհանուր առմամբ պահպանվել են և շարունակում են մնալ ռուսումնասիրության առարկա: Մասամբ քայքայված գրությունը նվիրատվական բովանդակություն ունի և հայտնում է, որ ժայռափոր եկեղեցին և որմնանկարը կերտված են հանուն հոգու փրկության և մեղքերի թողության ոմն մեկի, ում անունը ներկայացնող դրվագը եղծված է և չի ընթերցվում: Չի երևում նաև տարեթիվը<sup>104</sup>, որի մասին հայտնում են վերոհիշյալ հեղինակները: Ինչ վերաբերում է որմնանկարին, ապա այն ներկայումս անմխիթար վիճակում է (նկ. 31), և



**Նկ. 31.** «Երեք հեծյալների» որմնանկարն ըստ Ն. Դնեպրովսկու լուսանկարի (Ն. Դնեպրովսկու հողվածից):



**Նկ. 30** «Երեք հեծյալների» ժայռափոր մատուռը ըստ Օ. Դոմբրովսկու գծանկարի:

մանրամասներ պարզելու համար ստիպված ենք անդրադառնալ 19-րդ դ. (կոմս Ուվարովի այբում) և 20-րդ դ. 60-ականներին (Օ. Դոմբրովսկու մենագրություն, սուպերկազմ) արված գունավոր ընդօրինակումներին (նկ. 32, 33):

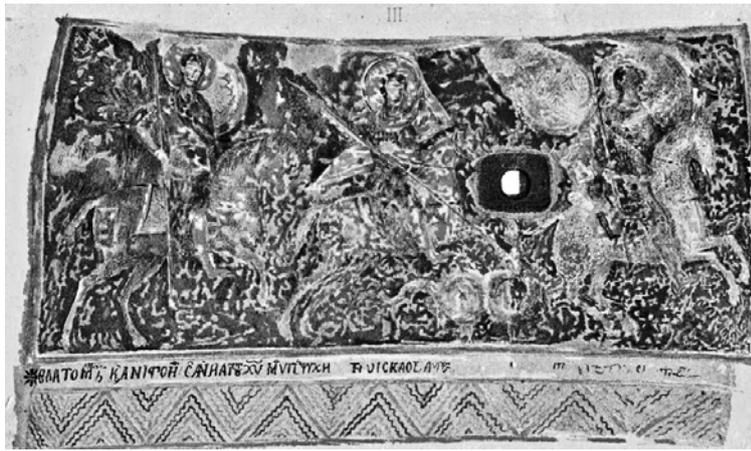
13-րդ դ. մինչև 15-րդ դ. վերջին քառորդը Էսկի-քերմենը և դրան հարակից տարածքները մտնում էին Թեոդորոյի, կամ Մանգուպի, իշխանության մեջ: Վերջինս, որ սկզբնա-

<sup>101</sup> Воронин Ю. С., Сычев В. В., Армянские памятники Крыма. Архитектура. Каталог-справочник, Симферополь, 1998, с. 15.

<sup>102</sup> Домбровский О. И., Фрески средневекового Крыма, с. 34-42.

<sup>103</sup> Նույն տեղում, էջ 36:

<sup>104</sup> St'u Днепровский Н. В., К вопросу о каноническом смысле росписи пещерного храма «Трёх всадников», Материалы по археологии и истории античного и средневекового Крыма, Вып. V, Севастополь–Тюмень, 2013, с. 115.



Նկ. 32 «Երեք հեծյալների» որմնանկարն ըստ կոմս Ուվարովի (Ն. Դնեպրովսկու հողվածից):

Թեոդորոյի իշխանական տոհմի ներկայացուցիչների մեջ նույնիսկ տեսնում էին ծագումով հայ տրապիզոնցի ազնվականներ Գավրաս-Տարոնացիների հետնորդներին<sup>106</sup>:

Որմնանկարի երեք հեծյալները, որ հաջորդում են միմյանց, շարժվում են միևնույն ուղղությամբ՝ ձախից դեպի աջ, դեպի ժայռափոր խորանը: Վերջինիս երկու կողմից ելուստներ են թողնված՝ որպես կողապատեր, կամ միջնորմներ: Դրանցից ձախակողմյանը, կամ հյուսիսայինը, ավելի լավ է արտահայտված (նկ. 34): Կողապատերին արտաքուստ, այսինքն՝ նաուսի կողմից, մեկական խորշ է հարում՝ սլաքածն վերնամասով: Որմնանկարը, փաստորեն, կցված է հյուսիսային խորշին, որը հարավայինից ավելի մեծ է, պատկանելի և, կարելի է ասել, «մխրճված է» նաուսի մեջ<sup>107</sup>: Մատուռի ներսում, ըստ Օ. Դոմբրովսկու, գետնի մեջ փորված երկու թաղում կա՝ մեծ և փոքր չափերի: Առաջինը հենց որմնանկարի տակ է, իսկ երկրորդը՝ մուտքի մոտ: Տարբեր տիպի թաղումներ կան նաև շրջակայքում<sup>108</sup>:



Նկ. 33 «Երեք հեծյալների» որմնանկարն ըստ Օ. Դոմբրովսկու:

<sup>105</sup> Мыц В. Л., Каффа и Феодоро в XV веке. Контакты и конфликты, Симферополь, 2009, с. 136-137.

<sup>106</sup> Васильев А., Готы в Крыму, Известия Государственной академии истории материальной культуры, том V, 1927, с. 276-281; Бартикян Р. М., О византийской аристократической семье Гаврас, Պատմա-բանասիրական հանդես, № 4, Երևան, 1987, էջ 183; Корхмазян Э. М., Новые данные о фреске храма трех всадников в Эски-Кермене, с. 145-146.

<sup>107</sup> Днепровский Н. В., К вопросу о каноническом смысле росписи пещерного храма «Трёх всадников», с. 125.

<sup>108</sup> Домбровский О. И., Фрески средневекового Крыма, с. 34, 36.

Պատկերի երեք հեծյալներն էլ լուսապսակ ունեն, զինվորական են՝ թանկարժեք զրահապատ հագուստով, թիկնոցները քամուն տված, նիզակով ու վահանով զինված: Ընդ որում, նրանց հագուստները, թիկնոցները, վահանները, ինչպես նաև երիվարները, տարբերվում են գույնով, ձևով և հարդարանքով: Որմնանկարի ուղղանկյունաձև պարագիծը երիզված է բարակ կարմիր գոտիով: Ներքևում, գոտու տակ, վերոհիշյալ հունարեն գրությունն է՝ մեկ տողով: Դրանից ներքև ձգվում է լայն ժապավենազարդը, որի վրա կապույտ ու կարմիր գծապատկեր զիգ-զագները հաջորդում են միմյանց:

Երրորդ հեծյալը, որ ամենից մոտն է ձախակողմյան խորշին, հետևաբար նաև՝ եկեղեցու խորանին, կլոր վահան ու կարմրանարնջագույն թիկնոց է կրում: Նրա դեմքը ներկայացնող հատվածը վաղուց եղծված է և գրականության մեջ, որքանով որ մեզ հայտնի է, երբեք էլ հստակ նկարագրված չի եղել: Սակայն երևում է, որ մագերը մուգ են: Աջ ձեռքում նիզակն է՝ ծայրը դեպի վեր, ձախ ձեռքում՝ սանձը: Հեծյալի վարգող սպիտակ նժույգի գավակին նստած մի պերսոնաժ կա, որն, ի տարբերություն երեք հեծյալների, գլխավերևում լուսապսակ չունի: Կոնաձև գլխարկով և թիկնոցի մեջ փաթաթված այս կերպարը փոքրամարմին է ու կարծես երեխա լինի: Վերջին դրվագի հորինվածքը է. Կորխմազյանին թույլ է տվել երրորդ հեծյալի և նրա ուղեկցի կերպարներում տեսնել Սուրբ Սարգսին և նրա որդի Մարտիրոսին: Եվ քանի որ վերջիններիս պաշտամունքը բնորոշ է Հայոց եկեղեցու ավանդույթին, հեղինակը պատկերը կապել է դրիմահայերի, ավելի ճիշտ՝ Դրիմի ծաթերի՝ հունադավան հայերի հետ<sup>109</sup>: Այս կապակցությամբ նա ընդգծում է դրվագի պատկերագրական նմանությունը հայ արվեստում հայտնի Սուրբ Սարգսի և նրա որդի Մարտիրոսի մեկնաբանություններին<sup>110</sup>: Եվ չնայած հեղինակը պարզաբանումներ չի բերում, նշենք, որ այդ նմանությունը ներառում է նաև լուսապսակի բացակայությունը Մարտիրոսի գլխին: Ինչպես ասվեց, «Երեք հեծյալների» որմնանկարի ենթադրյալ Մարտիրոսի գլխին այն չկա, բայց այն չկա նաև միջնադարյան հայ արվեստի մի շարք պատկերներում, որտեղ հաստատապես գործ ունենք Մարտիրոսի կերպարի հետ: Դրանցից ամենից նշանակալիցը Մատենադարանում պահվող և 14-15-րդ դարերով թվագրվող 6305 ձեռագրի Սուրբ Սարգսին է՝ իրեն որդի Մարտիրոսի հետ<sup>111</sup>: Ավելացնենք, որ Սուրբ Սարգսի և Մարտիրոսի կերպարները խորթ չէին դրիմահայոց որմնանկարչությանը, ինչի մասին վկայում է Խաչատուր Կաֆայեցու 1620 թ. տեղեկությունը<sup>112</sup>:

Երկրորդ հեծյալի կերպարում է. Կորխմազյանը տեսել է վիշապի հետ մենամարտող Սուրբ Գևորգին, իսկ վերջին հեծյալին նույնացրել իշխան Թեոդորոս Տարոնացու կամ Թեոդորոս Տրապիզոնցու հետ, ով 1098 թ. սպանվել էր թուրքերի կողմից և դասվել սրբերի շարքը: Հղում կատարելով Ա. Վասիլևին, հեղինակը կրկնում է վերջինիս այն միտքը, թե հենց այս ազնվականի ա-

<sup>109</sup> **Корхмазян Э. М.**, Новые данные о фреске храма трех всадников в Эски-Кермене, с. 143-145.

<sup>110</sup> Նույն տեղում, էջ 144:

<sup>111</sup> Մատյանը վերագրվում է Տաթևի ձեռագրական դպրոցին և իր նկարագրումների շարքում, Սուրբ Սարգսից բացի, ունի ևս երեք հեծյալ զինվորականի մեծադիր պատկեր՝ զետեղված, ինչպես և առաջինը, առանձին էջերի վրա. Սուրբ Սարգսին (թերթ 281 ք) հաջորդում են Սուրբ Թեոդորոսը (282 ա), Սուրբ Մերկուրիոսը (283 ք) և Սուրբ Գևորգը (284 ա): Բոլոր չորս մանրանկարներն էլ կից մակագրություններ ունեն, որոնք հեծյալների ինքնությունը որոշելու հարցում կասկածի տեղ չեն թողնում (Տե՛ս **Միրզոյան Ա. Ս.**, Մատենադարանի № 6305 ձեռագրի «սուրբ զորավորների» պատկերագրությունն ու անունների վերականգնումը, Լրաբեր հասարակական գիտությունների, № 5, Երևան, 1970, էջ 77-83): Ընդ որում, ակնհայտ է, որ ձեռագրում հեծյալների հաջորդականությունը պատահական չէ, այլ համակարգված. նրանք դասավորված են ըստ տարիքային առաջնայնության՝ մեծից փոքր: Չի բացառվում նաև, եթե կարելի է ասել, պաշտամունքային առաջնայնությունը:

<sup>112</sup> **[Խաչատուր Կաֆայեցի]** Խաչատուր Կաֆայեցու տարեգրությունը (XVII դ.), էջ 209:

նունն է տրվել Ղրիմում ձևավորված իշխանությանը<sup>113</sup>:

«Երեք հեծյալների» եկեղեցում Սուրբ Սարգսի և Մարտիրոսի կերպարների առկայությանը դեմ արտահայտվող ուսումնասիրողները առաջ են քաշում այն կռվանը, թե այս սրբերի պաշտամունքը, ընդունված չլինելով Օրթոդոքս եկեղեցու ավանդույթում, չէր կարող ընդունված լինել նաև քաղկեդոնական հայերի մոտ<sup>114</sup>: Սա, անշուշտ, մոլորություն է, քանի որ այս հայերը հեռանալով Հայոց եկեղեցու դավանանքից, դեռ երկար ժամանակ որոշակիորեն պահպանում էին դրա ավանդույթները և մի տեսակ միջանկյալ դիրք զբաղեցնում երկու եկեղեցիների միջև: Ըստ Վ. Հարությունովա-Ֆիդանյանի՝ խնդրի վաստակաշատ գիտակի՝ հայ-քաղկեդոնականները տիրապետում էին և՛ իրենց մայրենի լեզվին, և՛ դավանանքին համապատասխանող լեզվին՝ հունարենին կամ վրացերենին, չէին ժխտում (գոնե սկզբնական շրջանում) ոչ ազգային եկեղեցու և ոչ էլ դավանանքին համապատասխանող եկեղեցու ավանդույթները, մնալով բաց մշակութային փոխազդեցության համար: Հայ քաղկեդոնականների դավանաբանական հանդուրժողականությունը պայմանավորված էր նրանց հասարակական գիտակցության հիմնարար գաղափարով՝ միտված երկու եկեղեցիների մերձեցմանը, և այս գործում նրանք իրենց վերապահում էին միջնորդի դերը<sup>115</sup>: Հատկանշական է, որ Ղրիմում Հայոց եկեղեցու հետևորդները մշակութային կապեր են ունեցել տեղի հունադավան հայերի հետ, ընդհուպ մինչև ձեռագրերի փոխանակումը<sup>116</sup>:

Դիտարկենք դրիմյան որմնանկարի երեք հեծյալների ով լինելու վերաբերյալ մյուս հետազոտողների տեսակետները: Դրանք բազմաթիվ են և, ցավոք, դեռևս՝ անարդյունք: Այսպես, լուսապսակի բացակայությունը սպիտականժույգ հեծյալի փոքրամարմին ուղեկցի գլխին հեղինակների մի մասին թույլ է տվել այս դրվագում տեսնել Սուրբ Գևորգի վարքի այն սյուժեն, որտեղ նա

<sup>113</sup> Корхмазян Э. М., Новые данные о фреске храма трех всадников в Эски-Кермене, с. 145-146.

<sup>114</sup> Днепровский Н.В., К вопросу о каноническом смысле росписи пещерного храма «Трех всадников», с. 113-114.

<sup>115</sup> Տե՛ս Արутյան-Ֆիդանյան В. А., Армяно-византийская контактная зона, Москва, 1994, с. 66, 78, 92.

<sup>116</sup> Այդ կապակցությամբ մենք առիթ ունեցել ենք անդրադառնալու 1430 թվի մի հիշատակարանի, որը գրվել է Կաֆայի մոտ գտնվող Սուրբ Անտոնի վանքում: Հեղինակը՝ մեծատաղանդ գրիչ Թադեոս Ավրամենցը, դրանով եզրափակել է իր կազմած «Հարանց վարքը»: Ի թիվս այլ կարևորագույն տեղեկությունների նա մանրամասնորեն նկարագրում է ձեռագիրը ստեղծելիս իր կատարած բեղուն խմբագրական աշխատանքը, ինչը նկատի ուներ բազում ձեռագրերի ուսումնասիրություն և ընդօրինակման համար դրանցից լավագույնների ընտրություն: Սակայն հասնելով կամավոր աղքատ Ալեքսիանոսի՝ Աստծո մարդու վարքին, գրիչը կանգ է առնում, քանի որ իրեն ծանոթ բոլոր ձեռագրերի տեղեկությունները տարբեր էին: Եվ հարկ է լինում «ի յունաց բերել օրինակ՝ ի ձեռն բարեկամաց, եւ ոչ շատանալ միով, այլ մինչ վկայեսցեն եւ նոքա միմեանց» (Նորայր եպս. Պողոթան. Մայր ցուցակ ձեռագրաց Սրբոց Յակոբեանց, հ. 2, Երուսաղէմ, 1967, էջ 109-110): Պետք է նկատել, որ Ղրիմի հայերն ու հույները եկեղեցական օրացույցի և ծեսի անհամապատասխանության պատճառով մշտական հակամարտության մեջ էին և դավանաբանական վեճերի հետևանքով երբեմն նույնիսկ զինված ընդհարումների էին ելնում միմյանց դեմ: Թերակղզում նրանց քաղաքային թաղամասերը՝ եկեղեցիներով հանդերձ, իրարից զատ էին անգամ թուրքական տիրապետության շրջանում (1475-1774 թվեր): Նման իրավիճակում հույներից ձեռագիր փոխառելու փաստը ինքնին հետաքրքրական է: Երկրորդ, գրիչը՝ մանրակրկիտ նկարագրելով իր կատարած համեմատական և խմբագրական աշխատանքը, ոչ մի կերպ չի անդրադառնում հունարենից հայերեն արված թարգմանությանը: Կարծում ենք, այն չի էլ եղել՝ ձեռագրերը գրված են եղել հայերենով և բերվել են տեղի հունադավան հայերից՝ «ի ձեռն բարեկամաց» (Տե՛ս Могаричев Ю. М., Сазанов А. В., Саргсян Т. Э., Сорочан С. Б., Шапошников А. К., Жития епископов Херсонских в контексте истории Херсонеса Таврического, т. 1, Нартекс, Byzantina Ucrainensis, Харьков, 2012, с. 113, Սարգսյան Ս., Կաֆայի Սուրբ Անտոնի վանքը, Բանբեր Մատենադարանի, № 24, Երևան, 2017, էջ 92): Իսկ Ղրիմում և հենց Կաֆայում վերջիններիս բնակության մասին 1410 թվին տեղեկություն է տալիս Մխիթար Ապարանեցին (Տե՛ս Бартикан Р. М., Овизантийской аристократической семье Гаврас, ՊԲՀ, № 4, 1987, էջ 186):

փախցնում է գերեվարված պատանի ազնվականին (ով իր տիրոջ համար մատուցակություն էր անում) և վարկենապես վերադարձնում ապշահար ծնողներին<sup>117</sup>: Սակայն այս սյուժեի պատկերագրության համաձայն Սուրբ Գևորգի ձիու գավակին նստած պատանին ձեռքում դեռևս պիտի պահած ունենար գինով լի անոթը, որը սակայն, Ն. Դենպրովսկու պնդմամբ, այս դեպքում բացակայում է<sup>118</sup>: Ուշագրավ է, որ Մատենադարանի վերոհիշյալ ձեռագրի մանրանկարում Մարտիրոսն է ձեռքին փոքրիկ մի անոթ է պահում, որը Ա. Միրզոյանը մեկնաբանում է որպես եկեղեցական ծառայությունների համար նախատեսված անուշահոտությունների սրվակ<sup>119</sup>:

Այնուամենայնիվ, եթե աջից առաջին հեծյալին, ում ձիու գավակին նստած է փոքրամարմին պերսոնաժը, նույնացնենք Սուրբ Գևորգի հետ, ապա խնդրահարույց է դառնում կենտրոնական՝ վիշապի հետ մենամարտող հեծյալի ով լինելը: Ենթադրվել է, թե նա ներկայացնում է Սուրբ Թեոդորոսին<sup>120</sup>, սակայն այս նույնականացումը չի ընդունվել, քանի որ վերջինս սովորաբար պատկերվում է մորուքավոր, մինչդեռ դիտարկվող որմնանկարի հեծյալը, կարծես թե, անմորուս է: Եղել են նաև կարծիքներ, իբր Սուրբ Գևորգի հետ միասին պատկերված են տեղական ինչ-որ ճակատամարտում զոհված և սրբացված հերոսներ<sup>121</sup>: Կա նույնիսկ տեսակետ, թե երեք հեծյալներն էլ պատկերում են Սուրբ Գևորգին տարբեր սյուժետային դրվագներում: Այս տեսակետը սկսել է ձևավորվել դեռևս 20-րդ դարի սկզբին, վերջնական տեսքի բերվել է. Օվչիննիկովայի կողմից<sup>122</sup> և ունեցել բազմաթիվ հետևորդներ: Սակայն մի շարք հեղինակների իրավացի դիտարկմամբ, նման դեպքերում հերոսը պատկերվում է նույնական՝ նույն հագուստով ու նույն մանրամասներով<sup>123</sup>, մինչդեռ դիտարկվող որմնանկարի երեք հեծյալները խիստ տարբեր են: Եվ դա պատահական չէ: Նկարիչը նրանց օժտել է գունային, գծապատկերային և հորինվածքային առանձնահատկություններով՝ հստակ նպատակ ունենալով զանազանել կերպարները միմյանցից:

Ինքնատիպ տեսակետ է հայտնել Ն. Դենպրովսկին: Ի մի բերելով և մանրամասնորեն վերլուծելով հուշարձանին առնչվող ողջ նյութը, նա դիտարկել է որմնանկարը դրա նվիրատվական առաքելության և եկեղեցու կառուցվածքա-գաղափարաբանական ամբողջականության մեջ, գալով այն եզրակացության, որ երեք սուրբ հեծյալները, որոնք շարժվում են խորանի ուղղությամբ, դեպի երկնային արքայություն են տանում հոգին նրա, ում հիշատակին նվիրված են ինչպես եկեղեցին, այնպես էլ որմնապատկերը: Ընդ որում, եթե խորանին ամենից մոտ գտնվող աջից առաջին հեծյալը նրան առել է իր ձիու գավակին, ապա երկրորդը ճանապարհից հեռացնում է նրա մեղքերը՝ պատկերված վիշապի տեսքով<sup>124</sup>:

Անշուշտ, սուրբ հեծյալները «կանչված են» բարեխոսելու այն անձի (կամ անձանց) հոգու

<sup>117</sup> Мальгин А.В., Мальгина М.Р., К вопросу об интерпретации фрески «Храма трех всадников» в Эски Кермене, Известия Крымского республиканского краеведческого музея, № 2, Симферополь, 1993, с. 5-6.

<sup>118</sup> Днепровский Н. В., К вопросу о каноническом смысле росписи пещерного храма «Трех всадников», с. 114.

<sup>119</sup> Միրզոյան Ա. Ս., Մատենադարանի № 6305 ձեռագրի «սուրբ զորավորների» պատկերագրությունն ու անունների վերականգնումը, էջ 78:

<sup>120</sup> Мальгин А. В., Мальгина М. Р., К вопросу об интерпретации фрески «Храма трех всадников» в Эски Кермене, с. 6.

<sup>121</sup> Домбровский О. И., Фрески средневекового Крыма, с. 40-41.

<sup>122</sup> Овчинникова Е. Г., Вновь открытый памятник станковой живописи из собрания Государственного исторического музея, Византийский временник, вып. 37, 1976, с. 230-232.

<sup>123</sup> Домбровский О. И., Фрески средневекового Крыма, с. 38-39; Днепровский Н. В. К вопросу о каноническом смысле росписи пещерного храма «Трех всадников», с. 109-110.

<sup>124</sup> Днепровский Н. В., К вопросу о каноническом смысле росписи пещерного храма «Трех всадников», с. 123-128.



**Նկ. 34 «Երեք հեծյալների եկեղեցու» ինտերիերն ըստ Ն. Դնեպրովսկու լուսանկարի (Ն. Դնեպրովսկու հողվածից): Գծանշել ենք ենթադրյալ մկրտարանի խորշը (Տ. Ս.):**

փրկության համար, ում անունը (անունները) մի ժամանակ հիշատակում էր հունարեն գրությունը: Դակարող էր լինել պատվիրատուն, վարպետը, եկեղեցում հուղարկավորվածը... Բայց սա չի նշանակում, թե նրանք վերացական սուրբ զինվորներ են: Կարծում ենք, ամեն ինչ շատ ավելի պարզ է և իմաստ ունի զարգացնել է. Կորխմազյանի տեսակետը, քանի որ հուշարձանը, իրոք, հայկական ավանդույթի տարրեր ունի և առանց դրանց անդրադառնալու հնարավոր չի լինի ճիշտ եզրահանգում անել:

Առաջին հերթին նկատի ունենք խորանին հարող հյուսիսային խորշը (նկ. 34): Այն ավելի մեծ ու բարձր է, քան հարավայինը և ակնհայտորեն գտնվում է այնտեղ, որտեղ Հայոց եկեղեցին տեղադրում է մկրտարանը: Ուղղափառ եկեղեցին այդպիսի մկրտարան չունի: Նմանօրինակ երևույթի ականատեսն ենք նաև Կուդրինո գյուղի միջնադարյան եկեղեցում՝ նույն Բախչիսարայի մերձակայքում, նախկին Թեոդորոյի իշխանության տարածքում: Խոնարիված, կիսակործան եկեղեցին մինչև օրս պահպանում է հայկական շունչը, ինչպես նաև՝ պատերին ներքուստ առատորեն սփռված հունարեն արձանագրությունները: Հստակ արտահայտված մկրտարանի խորշը հյուսիսային պատի մեջ է՝ խորանի մոտ: Եվ այնուամենայնիվ, երկու մկրտարաններն էլ դասական չեն իրենց հայկականության մեջ: Դրանց հատակները հարթ են և ներսում ազուցված ավազան չկա: Վերջիններս, հավանորեն, մետաղից պատրաստված շարժական անոթ են եղել, որոնց մեջ, որպես կանոն, մկրտություն են կատարում Ուղղափառ եկեղեցում: Կարծում ենք, մկրտության ծեսի նման համադրումը լիովին համապատասխանում էր հունադավան հայերի «միջանկյալի» և «երկու եկեղեցիների մերձեցման» մասին սկզբունքին:

Վերադառնանք որմնանկարին, որը, փաստորեն, կից է մկրտարանին, և իր մնացյալ գործառույթներից բացի, կոչված է բարեխոսելու մկրտվողի համար: Կարծում ենք, կերպարների գործողություններից զատ, որոնք աննշան փոփոխություններով կարող են վերագրվել միանգամից մի քանի սրբերի, առնչվել դրանց վարքագրությանն ու պատկերատիպին, հարկ է ուշադրություն դարձնել նաև հեծյալների հաջորդականությանը և մի շատ կարևոր հանգամանքի, որպիսին է երիվարների գույնը և կեցվածքը: «Երեք հեծյալների» որմնանկարում խորանին, իսկ ավելի ճիշտ՝ մկրտարանին ամենից մոտ գտնվող սուրբ զինվորը նստած է սպիտակ վարգող նժույգի վրա, հաջորդը հեծել է կարմիր մուգահեռ երիվարը: Առաջինի ձիու գավակին փոքրամարմին պերսոնաժն է, իսկ երկրորդը նիզակով սպառնում է վիշապին: Երրորդ հեծյալի գործողություններում առանձնահատուկ որևէ բան չկա: Նրա միակ առանձնահատկությունը կայտառ քայլքով «ընթացող» երկնագույն կամ կապույտ նժույգն է: Հայ միջնադարյան գեղարվեստը այս գույնով պատկերում է Սուրբ Գևորգի ձին: Ի թիվս այլ օրինակների, նրան կապույտ երիվարի վրա ենք տեսնում նաև Մատենադարանի վերոհիշյալ 6305 ձեռագրի մանրանկարում, որտեղ ներկայացված է վի-

շապի հետ մենամարտի տեսարանը<sup>125</sup>: Ըստ այդմ՝ կավակադայի վերջին հեծյալը Սուրբ Գևորգն է՝ ամենից երիտասարդը: Հետևաբար, ըստ արևելյան մտածողության, նրա առջևից գնացողները պիտի լինեն ավելի տարիքով և, եթե կարելի է ասել, ավելի մեծ ակնածանքի արժանացած: Եվ այդպես էլ կա՝ երկրորդ հեծյալը Սուրբ Թեոդորոսն է: Հատկանշականն այստեղ ոչ միայն վիշապի հետ նրա մենամարտի գործողությունն է, այլ նաև ծառս լինելու պատրաստ նժույգի կարմիր գույնը: Սուրբ Թեոդորոսը կարմիր երիվարի վրա է պատկերվում թե՛ հայկական և թե՛ վրացական միջնադարյան արվեստում: Ընդ որում, հայկական արվեստում՝ հիմնականում, իսկ վրացականում՝ մշտապես: Կարմիր է նրա նժույգը նաև Մատենադարանի 6305 ձեռագրի մանրանկարում, որը ներկայացնում է «Աղջկան վիշապից փրկելու տեսարանը»<sup>126</sup>: Խնդրահարույցը դրիմյան որմնանկարում թերևս միայն Թեոդորոսի բեղ-մորուքի բացակայությունն է:

Եվ վերջապես առաջին հեծյալը՝ ամենից տարիքով և ամենից պատկառելին: Կասկած չկա, որ դա Սուրբ Սարգիսն է՝ հայկական ավանդույթի ամենասիրված և պաշտված սուրբ զինվորականը: Էական չէ, նրա ձիու գավակին նստած Մարտիրոսը գլխին լուսապսակ կամ ձեռքին անոթ ունի՞, թե ոչ: Բոլոր չորս տարբերակներով էլ նա ներկայանում է հայ միջնադարյան արվեստում: Շատ ավելի կարևոր են Մարտիրոսի հոր՝ Սուրբ Սարգսի առաջնային դիրքը հեծյալների շարքում և վարգով ընթացող նժույգի սպիտակ գույնը:

Հաջորդը **Թեոդոսիայի Սուրբ Ստեփանոս** հայկական եկեղեցու որմնանկարներն են: Դրանք ներկայացված են երեք տարբեր հորինվածքներով, որոնցից երկուսին հունարեն գրություններ են կցված: «Կարանտին» կոչվող արգելոցում կազնած այս եկեղեցին 18-րդ դարում վարձակալության էր տրված հույներին<sup>127</sup>: Դժվար է ասել՝ էթնիկ հույներին, թե՛ հունադավան հայերին: Կաֆայում վերջիններիս բնակության մասին, ինչպես արդեն ասվեց, 1410 թ. տեղեկություն է տալիս Մխիթար Ապարանեցին<sup>128</sup>: Բայց արդյո՞ք հունադավան հայերի այդ համայնքը գոյատևել է մինչև 18-րդ դարը: Ինչ վերաբերում է գրություններին, ապա դրանք իրենցից անուններ են ներկայացնում՝ կցված որմնանկարների կերպարներին: Խնդիրը պարզաբանելու համար ծանոթանանք եկեղեցու անցյալին:

Երբեմնի Հայոց բերդի այս տարածքը բնակեցվեց 14-րդ դ. սկզբին, երբ մեծաթիվ հայ քաղաքային բնակչությունը սկսեց հաստատվել Կաֆայում: Նորեկներն իրենց համար առանձին հողակտոր վարձակալեցին և չխառնվեցին քաղաքի հնաբնակ հայերի հետ, որոնք կենում էին ավելի հյուսիս՝ հին հայկական թաղամասում: Վերջինս այդ ժամանակ արդեն մի քանի եկեղեցի ուներ, որոնց թվում էր և Սուրբ Սարգիսը: Կաֆան այդ օրերին դեռ լիարժեք պաշտպանական համակարգ չունեց, մինչդեռ նորեկ հայերը շուտափույթ ամրացրեցին քաղաքի իրենց հատվածը, որն էլ ստացավ «Հայոց բերդ» անվանումը: Գրեթե միևնույն ժամանակ էր կառուցվում Ֆռանկիսարը՝ Ջենովական միջնաբերդը: 15-րդ դ. 70-ականներին, երբ ավարտվեց քաղաքի արտաքին պարսպի շինարարությունը, միջնաբերդը հայտնվեց պարսպված տարածքի կենտրոնում, իսկ Հայոց բերդը՝ հարավում (նկ. 29): Նշենք նաև, որ 15-րդ դ. կեսերին արդեն Կաֆայի արտաքին պարսպից դուրս մնացած թաղամասերն իրենց տարածքով մի քանի անգամ գերազանցում էին պարսպապատ տարածքին:

<sup>125</sup> Միրզոյան Ա. Ա., Մատենադարանի № 6305 ձեռագրի «սուրբ զորավորների» պատկերագրությունն ու անունների վերականգնումը, էջ 82:

<sup>126</sup> Նույն տեղում:

<sup>127</sup> Տե՛ս **Саргсян Т. Э.**, О численности армянских духовных центров Кафы–Феодосии, Историческое наследие Крыма, № 21, Симферополь, 2008, с. 37–41.

<sup>128</sup> Տե՛ս **Бартикан Р. М.**, О византийской аристократической семье Гаврас, ՊԲՀ, N 4, 1987, էջ 186:



**Նկ .35 Թեոդոսիայի Սուրբ Ստեփանոս եկեղեցին և աղբյուրը (2002):**

Ղրիմի քրիստոնյաներին Ազովի նահանգ տարաբնակեցնելուց հետո (1778-1779 թթ.) Հայոց բերդի տարածքը, որ դեռ թուրքական տիրապետության (1475-1774 թթ.) վերջին սակավաբնակ էր դարձել, գրեթե լիովին դատարկվեց: Քաղաքում մնացած փոքրաթիվ հայերը կենտրոնացան հին հայկական թաղամասում, որտեղ իրենց մայր եկեղեցին էր՝ Սուրբ Սարգիսը: Քիչ ավելի ուշ թերակղզին Ռուսաստանի կազմի մեջ մտնելուց (1783 թ.) հետո, երբեմնի

Հայոց բերդի տարածքը հայտարարվեց կարանտինային գոտի, ուր նավերն իրենց անձնակազմով կարանտինի էին կանգնում: Տեղի կայազորի տրամադրությանն անցան նաև տեղի հայկական եկեղեցիները, որոնցից ներկայումս պահպանվել են միայն չորսը՝ այդ թվում և Սուրբ Ստեփանոսը:

Եկեղեցին պարզ միանավ թաղակապ կառույց է՝ առնված երկթեք տանիքի տակ (նկ. 35): Դեպի արևելք ուղղված միակ խորանն արտաքուստ արտահայտված է: Մուտքն արևմտյան կողմից է՝ հարդարված պարզ շքամուտքով: Կաֆայի 24 եկեղեցիներին նվիրված բանաստեղծության մեջ դիտարկվող հոգևոր կառույցը նկարագրված է հետևյալ կերպ.

Սբ. Ստեփանոս վկայ նախ է,

Սա մեկ փոքր մատուռ է<sup>166</sup>:

Եկեղեցին կանգնած է ոչ մեծ բարձունքի վրա, որի ստորոտին, մոտ 7-8 մ հեռավորությամբ, մասամբ դեռ պահպանվում է հուշաղբյուրի ուղղանկյուն շինությունը: Համաձայն վիմագրերի, վերջինս կառուցվել է 1491 թ. և նորոգվել 1643-ին: Արձանագրությունները չեն պահպանվել, սակայն, բարեբախտաբար, դրանք հրատարակված են ականատեսների՝ մասնավորապես Մ. Բժշկյանի կողմից. «Յիշատակ է աղբիւրս Վարդերեսին եւ կողակցին Նուր Մէլիքին. Թվին ՋԻՄ (1491)»<sup>129</sup>: Հաջորդը. «Վերստին նորոգեաց օտօբիլ մահտեսի Յակոբն թվին ՌՃՂԲ-ին (1643)»<sup>130</sup>: Երկրորդ՝ նորոգության մասին արձանագրությունը փաստում է, որ 1643 թ. ինչպես եկեղեցին, այնպես էլ աղբյուրը դեռևս օգտագործվել են քաղաքի հայերի կողմից, հակառակ դեպքում նորոգությունը զուրկ կլիներ իմաստից: Նույն բանի մասին է խոսում նաև 1648 թ. Կաֆայում գրված մի հիշատակարան, որի հեղինակը պաշտպանություն է խնդրում այս թաղամասի Սուրբ Աստվածածին, Հովհաննես Կարապետ և Սուրբ Ստեփանոս եկեղեցիներից<sup>163</sup>: Այս ժամանակաշրջանում տարածքում դեռևս առկա հայ բնակչության մասին է վկայում նաև նույն Հովհաննես

<sup>166</sup> **Քուչներեան Քր.**, Պատմութիւն գաղթականութեան Խրիմու հայոց, էջ 141:

<sup>129</sup> **Բժշկեան Մ.**, Ճանապարհորդութիւն ի Լեհաստան, էջ 355:

<sup>130</sup> Նույն տեղում:

<sup>163</sup> Հայերեն ձեռագրերի ԺԷ դարի հիշատակարաններ. հ. Գ (1641-1660 թթ.), կազմեց՝ Վ. Հակոբյան, Երևան, 1984, էջ 288-291:

Կարապետ (Մկրտիչ) եկեղեցու նորոգությունը 1661 թվին<sup>131</sup>:

Սուրբ Ստեփանոս եկեղեցում մի քանի որմնանկար է պահպանվել: Դրանց, ինպես նաև բուն եկեղեցուն, անդրադարձել է Է. Կորխմազյանը, իրավագիտորեն թվագրելով վերջինիս կառուցումը 15-րդ դ. առաջին կեսով<sup>132</sup>: Այս իրողությունը փաստող ուղղակի և կողմնակի աղբյուրներ կան<sup>133</sup>: Եկեղեցու որմնապատկերների մանրամասն նկարագրությունը կազմել են նաև Օ. Դոմբրովսկին և Ն. Սալկոն<sup>134</sup>: Խորանի գմբեթարդին պատկերված է «Դեիսիսը», որից ներքև՝ «Հաղորդությունը»: Ըստ Ն. Սալկոյի և Է. Կորխմազյանի, այս որմնանկարները իրականացված են երկու տարբեր հեղինակների կողմից, հավանորեն՝ տարբեր ժամանակներում: «Դեիսիսի» նկարիչն աշխատել է այսպես կոչված հունական ոճով, որը բնորոշ է 14-րդ դ. արևելաքրիստոնեական և սլավոնական հուշարձաններին: Նրա ստեղծած կերպարները՝ Քրիստոսը, Աստվածամայրը և Հովհաննես Մկրտիչը ձիգ են ու բարեկազմ: Նրանց հագուստները թեթև են ու ազատ: Չնայած դեմքերը եղծված են, բայց գլուխների պահվածքը, ձեռքերի և դաստակների սահուն ու նրբագեղ գծանկարը խոսում են նկարչի վարպետության մասին: Է. Կորխմազյանը զուգահեռ է անցկացնում այս որմնապատկերի և դրիմահայ մանրանկարիչ Առաքելի աշխատանքների միջև<sup>135</sup>:

Նույն հուշարձանը դիտարկելիս Օ. Դոմբրովսկին նշում է հորինվածքի հագեցվածությունը, կերպարների խոշոր չափերը, որոնք միայն տեղ-տեղ են նկատելի թողնում մուգ երկնագույն, լազուրին մոտ, ֆոնը: Նրա ուշադրությունն են գրավել նաև Քրիստոսի «մարգարտագարդ» լուսապսակը, կապույտ կոշիկները և ոտքերի տակ դրված աթոռակը: Հագուստը գունավորված է ավան-

<sup>131</sup> Տե՛ս **Բժշկեան Մ.**, Ճանապարհորդութիւն ի Լեհաստան, էջ 355:

<sup>132</sup> **Корхмазян Э. М.**, О времени постройки армянской церкви Св. Стефана в Феодосии, с. 90-97; **Корхмазян Э. М.**, Армянская миниатюра Крыма, с. 104-107.

<sup>133</sup> Սուրբ Ստեփանոս եկեղեցու առաջին հիշատակությանը հանդիպում ենք 1438 թ. Կաֆայում կազմված «Գիր հրամանի դեսպանաց հայոց» փաստաթղթում: Սա կաթողիկոսին հասցեագրված մի ցուցակ է, որում թվարկվում են քաղաքի այն հայ հոգևորականների անունները, ովքեր կողմ էին Հայոց եկեղեցու ներկայացուցիչների անդամակցությանը Ֆլորենցիայում կայանալիք տիեզերաժողովին: Ինչպես հայտնի է, 1438-1439 թթ. այս տիեզերաժողովին մասնակցեցին նաև հայ և հույն բարձրաստիճան եկեղեցականներ Կաֆայից ու Բերայից (**Միքայելյան Վ. Ա.**, Ղրիմի հայկական գաղութի պատմություն, էջ 231-235; **Միքայելյան Վ. Ա.**, Ղրիմահայոց պատմություն, էջ 35, 73-74): Ցուցակում հոգևորականների անուններին կից նշված են նրանց ծառայությանը տրված եկեղեցիների ու վանքերի անունները: Այստեղ ի թիվս այլոց հանդիպում ենք Սուրբ Ստեփանոս եկեղեցու սպասավոր ոմն «Սիմոն երեցի» անվանը (Հայ-իտալական առնչություններ. Ջենովական փաստաթղթերը դրիմահայերի մասին, կազմեց, առաջաբանը գրեց և ծանոթագրեց Վ. Ա. Միքայելյանը, Երևան, 1974, էջ 32): Հաջորդ աղբյուրը 1456 թ. Կաֆայում ընթրիինակված Մատենադարանի թիվ 7831 Ավետարանի 294 ա-բ էջերի հիշատակարանն է, ըստ որի ոմն Ավետիք, ստանալով մատյանը, «եղ զսայ ի ժառանգութիւն սուրբ Ստեփանոսին, որ է շինեալ Խաչատուր քահանայն որդոյ պարոն Գրիգորիսին» (ԺԵ դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ: Մասն Բ (1451-1480 թթ.), կազմեց՝ Լ. Խաչիկյան, Երևան, 1958, էջ 77): Ըստ այդմ եկեղեցու կառուցումը տեղի է ունեցել 1456 թվից ոչ շատ առաջ: Հիշատակարանի ձևակերպումը թույլ է տալիս նաև մտածել, որ գրիչը պատվիրատուի և նրա հոր անունները բերում է այս եկեղեցին մեկ այլ նույնանուն հոգևոր կենտրոնից զանազանելու համար: Նման հնարավորությունը չենք կարող բացառել, եթե հիշենք, որ Կաֆայի կայմակամը քաղաքի հայկական եկեղեցիների իր ցուցակում, կազմված 1783 թվին, Սուրբ Ստեփանոս եկեղեցուց բացի հիշատակում է նաև ինչ-որ եկեղեցի՝ «Փանաս» անունով (**Лашков Ф.**, Статистические сведения о Крыме, сообщенные каймаканами в 1783 году, ЗООИД, Т. XIV, Одесса, 1888, с. 124-125), որը կարող է երկրորդ «Սուրբ Ստեփանոսի» անվան աղավաղումը լինել:

<sup>134</sup> **Домбровский О. И.**, Фрески средневекового Крыма, с. 61-68; **Салько Н.**, Унікальна пам'ятка живопису XIV століття, Образотворче мистецтво, № 1, Київ, 1973, с. 25-30.

<sup>135</sup> **Корхмазян Э. М.**, Армянская миниатюра Крыма, с. 104-105.

դոյթի համաձայն՝ կապույտ քիթոն, կարմիր թիկնոց (գիմատիյ): Գահը հատկանշական ոչինչ չունի, նշտարածև ավարտվող թիկնակից բացի: Դրա վրա դրված բարձերը երկնագույն են՝ ոսկե-շագանակագույն զարդերով: Քրիստոսից ձախ կանգնած և ձեռքերը դեպի որդին պարզած Մարիամը ևս ավանդական հագուստով է՝ երկնագույն քիթոն, որի թևքերը զարդարված են կարմիր երիզներով, կարմիր-մանուշակագույն գիմատիյ, մուգ գույնի գլխի ծածկոց, որի ճակատային մասը զարդարված է երեք փոքրիկ խաչանման աստղով: Քրիստոսից աջ կանգնած Հովհաննես Մկրտիչը մոխրագույն մազե հագուստով է և երկնագույն թիկնոցով: Ձեռքին խաչագլուխ գավազան ունի: Գմբեթարդի գագաթային մասը հարդարված է ծիածանագույն հովանոցաձև զարդով, իսկ խորանի կամարը՝ կարմիրով երիզված լայն ժապավենազարդով: Ժապավենի ներսում՝ մուգ կապույտ ֆոնի վրա միմյանց են հաջորդում երեք սպիտակ զիզազավոր շերտեր, որոնց անկյունները երփնագույն ստվերավորում ունեն<sup>136</sup>:

«Դեխիսի» տակ՝ խորանի պատուհանից վեր «Աստվածամոր Սուրբ Նշանն» է: Մարիամի և նրա կրծքին պատկերված մանուկ Հիսուսի դեմքերը եղծված են: Վեր բարձրացված ձեռքերը հագիվ են նկատվում: Կից հունարեն գիր կա: Կարծում ենք, կցագրված է *Μήτηρ Θεού* – Աստվածամայր:

Ինչպես գմբեթարդի որմնանկարը, այնպես էլ այս դրվագը մեծապես տուժել են եկեղեցու տանիքի և ծածկի քայքայվածության պատճառով: «Սուրբ Նշանից» աջ և ձախ, դեպի ներքև, «Հաղորդության» երկմասանի պատկերն է: Մասերից յուրաքանչյուրն ունի Քրիստոսի իրեն պատկերը՝ վեցական առաքյալներով հանդերձ: Ինչպես հորինվածքի կերպարները, այնպես էլ ետնամասում նշմարվող ամպահովանիների և շինությունների պատկերները, սիմետրիկ դասավորություն ունեն:

«Հաղորդության» հեղինակը շեշտը դրել է զծի և պարագծման վրա, ինչի հետևանքով նրա աշխատանքը գրաֆիկական շունչ է ձեռք բերել: Բացի այդ, նրա ստեղծած Քրիստոսի և առաքյալների կերպարները ցածրահասակ են, ծավալայնությունից զուրկ: Դեմքերը, որոնցից մի քանիսն են միայն պահպանվել, տիպիկ արևելյան են: Չնայած հայելային հորինվածքին, մոնոտոն ուղիղակային, դեմքերի եղծված և սրբված լինելուն, որմնանկարը, Օ. Դոմբրովսկու դիտարկմամբ, աչքի է ընկնում խորը ներքին դրամատիզմով: Նա այս հուշարձանում տեսնում է կերպարների ծանոթ հունա-բյուզանդական ոգեշնչվածության այն հատկանիշները, որոնք բնորոշ են 14-րդ դարին<sup>137</sup>:

Նույն արևելյան կողմում՝ խորանից աջ և ձախ, կիսաշրջանաձև ներկայացված են սրբերի խիստ եղծված պատկերներ (մինչև գոտկատեղը): Պահպանված երկու կերպարներն իրենց ոճական առանձնահատկություններով մոտ են «Հաղորդության» կերպարներին: Է. Կորխմազյանը գտնում է, որ չափերով մարդու հասակին մոտ այս կերպարները ներկայացնում են դրվագ «Մարգարենների շարքից»: Ներկայանալով գերակշռել են բաց շագանակագույնի երանգները, ֆոնը կապույտ է եղել, ինչպես Ղրիմում աշխատող հայ մանրանկարիչների մեծամասնության մոտ<sup>138</sup>: Օ. Դոմբրովսկին բերում է այդ երկու կերպարներից մեկի լուսանկարը<sup>139</sup>: Դատելով երիտասարդ տարիքից, պատկերատիպից (աջ ձեռքի ցուցամատը քունքին մոտեցրած) և դժվարությամբ ընթերցվող հունարեն կցագրից, կարելի է ասել, որ պատկերվածը Աբակուում մարգարեն է:

<sup>136</sup> Домбровский О. И., Фрески средневекового Крыма, с. 63-64.

<sup>137</sup> Նույն տեղում, էջ 64-67:

<sup>138</sup> Корхмазян Э. М., Армянская миниатюра Крыма, с. 105.

<sup>139</sup> Домбровский О. И., Фрески средневекового Крыма, с. 67.

Եկեղեցու արևմտյան պատին, համաձայն դեռևս 10-րդ դարից հայտնի հայկական ավանդույթի (Տաթև, Ախթամար), պատկերված էր «Ահեղ դատաստանը»: Պահպանվել են միայն Քրիստոսի գահի ստորին մասը, մի քանի անտրոպոմորֆ կերպարների մնացորդներ և վեցաթև քերական գծապատկերը<sup>140</sup>:

«Հաղորդության» և «Մարգարանների շարքի» կերպարներին կցված հունարեն անունները պատճառ են դարձել, որ որոշ ուսումնասիրողներ բուն եկեղեցին դասեն հունական հոգևոր կառույցների շարքին<sup>141</sup>: Տեսակետի ձևավորմանը նպաստել է նաև այն, որ Կաֆայի 18-րդ դարավերջի մի քանի պլան-սխեմաներում, կազմված ռուս զվարական-քարտեզագիրների կողմից, այն ներկայացված է որպես «Սուրբ Դիմիտրի հունական եկեղեցի»<sup>142</sup>: Այս վերագրության կողմնակիցները լիովին անտեսել են եկեղեցու հայկական ծագումը փաստող բազմաթիվ վկայությունները, այդ թվում՝ ռուսերենով: Վերջիններից ամենահայտնին և հավաստին մեծ բարեխղճությամբ կազմված Կաֆայի 1784 թ. պլան-սխեման է, որի էքսպլիկացիայում 20-րդ կետով նշված եկեղեցին ներկայացված է որպես «Սուրբ Ստեփանոս հայկական եկեղեցի՝ 1491 թվի աղբյուրով»<sup>143</sup>: Ռուսերենով է նաև «Մասեաց աղավնի» հանդեսի «Ռադուգա» հավելվածում զետեղված հողվածը՝ նվիրված Թեոդոսիայի երբեմնի հայկական եկեղեցիներին<sup>144</sup>:

Դ. Մարկովը եկեղեցու հունական լինելու մասին իր տեսակետը բացատրում է նաև դրա ճարտարապետական հատկանիշներով, որոնք, ըստ իրեն, բնորոշ չեն հայկական շինարարական մշակույթին<sup>145</sup>: Սակայն նրա թվարկած «շեղումները»՝ փոխված տանիքը, շինության փոքր չափերը, խորանի թույլ արտահայտված «ուսերը», կենտրոնական առանցքից խոտորված մուտքը, առկա են Դրիմի բազմաթիվ այլ հայկական միջնադարյան հոգևոր կառույցներում և կռվան հանդիսանալ չեն կարող: Հիշեցնենք միայն, որ Սուրբ Ստեփանոս եկեղեցու փոքր լինելու փաստը շեշտված է Կաֆայի 24 հայկական եկեղեցիներին նվիրված տաղի մեջ<sup>146</sup>:

Ե. Այբաբինան և Ս. Բոչարովը յուրօրինակ «հաշտեցման» տարբերակ են առաջարկում, ասելով, թե Սուրբ Ստեփանոս անունով հայկական եկեղեցին բոլորովին էլ այն չէ, որը հունական գրություններով որմնանկարներ ունի, այլ այն, որի մնացորդները հայտնաբերվեցին 1981 թ. Հայոց բերդի արևելյան ծայրակետում՝ անկյունային աշտարակից 1,5 մ հեռու: Հարցն այն է, որ Հայոց բերդի այս հեռավոր ծայրամասում հայտնաբերված եկեղեցին (պահպանվել են հիմքերը և պատերը մինչև 60 սմ բարձրությամբ), որի հայկական լինելը որևէ կասկած չի հարուցում, 18-րդ դարի մի պլան-սխեմայի վրա ներկայացված է «Ստեփանոս» անունով<sup>147</sup>: Սա կարող էր երկրորդ Սուրբ Ստեփանոսը լինել, սակայն, ամենայն հավանականությամբ, թյուրիմացության հետևանք է:

<sup>140</sup> Корхмазян Э. М., Армянская миниатюра Крыма, с. 105.

<sup>141</sup> Марков Д., Древнегреческая церковь в феодосийском Карантине, Известия Таврической ученой архивной комиссии (ИТУАК), № 48, Симферополь, 1912, с. 187-195; Катюшин Е. А., Феодосия. Каффа. Кефе, Феодосия, 1998, с. 91; Айбабина Е. А., Бочаров С. Г., Греческие церкви средневековой Каффы, Православные древности Таврики. Сборник материалов по церковной археологии, Киев, 2002, с. 163-164.

<sup>142</sup> Айбабина Е. А., Бочаров С. Г., Греческие церкви средневековой Каффы, с. 160.

<sup>143</sup> Տե՛ս Բոգոդին Մ., Феодосия и Судак, ЗООИД, Т. VIII, с. 305-307 (զետեղված է հատորի վերջում՝ հավելվածների մեջ):

<sup>144</sup> Об остатках древних армянских церквей в Феодосии, «Радуга», № 11, Феодосия, 1860, с. 174.

<sup>145</sup> Марков Д., Древнегреческая церковь в феодосийском Карантине, с. 187-189.

<sup>146</sup> Քուշներեան Քր., Պատմութիւն գաղթականութեան Խրիմու հայոց, էջ 141:

<sup>147</sup> Айбабина Е. А., Бочаров С. Г., Новые материалы по истории средневековой армянской колонии Каффы, Византийский временник, т. 57, Москва, 1997, с. 223.

Ի մի բերելով դիտարկվող կառույցի վերաբերյալ տեղեկությունները, Է. Կորխմազյանը անհնարին է համարում, որ հայկական հուշաղբյուրից մի քանի մետր հեռու կանգնած եկեղեցին պատկաներ դավանաբանական ուրիշ ուղղվածություն ունեցող համայնքի: Նա գտնում է, որ այս հայկական հոգևոր կառույցը նկարագրողները օգտվել են որմնանկարների հունական օրինակներից և նկարների հետ մեկտեղ ընդօրինակել նաև դրանց վրա եղած գրերը<sup>148</sup>: Կարծում ենք, ոչ միայն կից աղբյուրը, այլ նաև շրջապատում կանգնած համաժամանակյա հայկական հոգևոր կառույցներն են հաստատում այս եկեղեցու հայկական ծագումը, քանի որ 14-15-րդ դդ., ընդունված կարգի համաձայն, հայերը և հույները տեղավորվել են առանձին-առանձին: Միևնույն ժամանակ հունա-բյուզանդական ազդեցությունը Սուրբ Ստեփանոս եկեղեցու որմնանկարների վրա ակնհայտ է, հայերի կողմից հունական օրինակների օգտագործումը՝ ապացույցի կարոտ, իսկ հունարեն գրերի ընդօրինակումը նրանց կողմից՝ անհավանական, զուտ դավանաբանական նկատառումներից ելնելով: Ուրեմն, ինչպե՞ս բացատրել այդ գրերի և քաղաքի պլան-սխեմաներում «Սուրբ Դիմիտրի հունական եկեղեցի» ձևակերպման ի հայտ գալը:

Հայտնի է, որ Կաֆան գրավելուց հետո (1475 թ.) թուրքերը քաղաքի մեծահարուստներին սրի քաշեցին, արհեստավորներին տարաբնակեցրին Փոքր Ասիա, իսկ երիտասարդ գեղեցկատես տղաներին ու աղջիկներին ստրկության վաճառեցին<sup>149</sup>: Եվ քանի որ քաղաքի բնակչության մեծամասնությունը հայերն էին կազմում<sup>150</sup>, նրանց հասավ նաև ողբերգության մեծ բաժինը: Սկսվեց զանգվածային արտագաղթը դեպի Արևելյան Եվրոպայի երկրներ: Թուրք-թաթարական համատեղ ուժերը ավերեցին հույների և կաթոլիկների եկեղեցիները, իսկ դրանցից լավագույնները վերածեցին մզկիթների: Եվ միայն հայկական եկեղեցիներին և հայ հոգևորականությանն էր, որ նրանք ձեռք չտվեցին: Նկարագրելով Կաֆայի անփառունակ վիճակը, Մարտին Բրոննսկին 1578 թ. գրում է. «Միայն երկու կաթոլիկ և հայկական եկեղեցիներն են անխաթար մնացել, քանի որ թուրքերը հնուց ի վեր թույլատրել են նրանց [= հայերին] եկեղեցական ծառայության համար սեփական հոգևորականություն ունենալ»<sup>151</sup>: Այդ են վկայում նաև քաղաքի պլանները՝ կազմված 18-րդ դ. վերջին. երբեմնի հունական և ջենովական թաղամասերը լեցուն են մզկիթներով, ասել կուզի՝ մզկիթների վերածված եկեղեցական շենքերով, իսկ հայկական հատվածում դրանք գրեթե իսպառ բացակայում են:

Սակայն Կաֆայի կտրուկ նվազած հայ բնակչությունն այլևս ի վիճակի չէր գործող պահելու իր մեծաքանակ եկեղեցիներն ու վանքերը, որոնց թիվը 15-րդ դ. կեսերին 40-ից անցնում էր<sup>152</sup>: Դրանց մի մասը ժամանակի ընթացքում կործանվեց, իսկ մի փոքր մասն էլ հասավ մինչև մեր օրերը: 1750-ականներին Շառլ դե Պեյսոնելը, ով Ֆրանսիայի դեսպանորդն էր Ղրիմի խանի մոտ, գրում է, թե Կաֆայի հայերը 24 եկեղեցի ունեն, որոնցից վեցը միշտ չէ, որ գործում են. «Ժամա-

<sup>148</sup> **Корхмазян Э. М.**, О времени постройки армянской церкви св. Стефана в Феодосии, с. 93; **Корхмазян Э. М.**, Армянская миниатюра Крыма, с. 106-107.

<sup>149</sup> Մեսրոպ Մաշտոցի անվ. Մատենադարան. ձեռագիր հմր. 7442, թ. 281-282; Նույն տեղում. ձեռագիր հմր. 7709, թ. 57-59; ԺԵ դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ. Մաս Բ, էջ 390; **Ներսես**. Որք մայրաքաղաքին Կաֆայու (XV դ.), Ղրիմի հայ բանաստեղծներ XV–XX դդ., Սիմֆերոպոլ – Երևան, 2008, էջ 30-33:

<sup>150</sup> Տե՛ս **Միքայելյան Վ. Ա.**, Ղրիմի հայկական գաղութի պատմություն, էջ 101-102; **Միքայելյան Վ. Ա.**, Ղրիմահայոց պատմություն, էջ 34-36; **Саргсян Т. Э.**, О численности армянских духовных центров Кафы–Феодосии, с. 23.

<sup>151</sup> Описание Крыма Мартина Броневского, Пер. У. Г. Шершеневича, прим. Н. Н. Мурзакевича, ЗООИД, т. VI, Одесса, 1867, с. 348.

<sup>152</sup> **Саргсян Т. Э.**, О численности армянских духовных центров Кафы–Феодосии, с. 31-33.

նակ առ ժամանակ դրանք վարձակալության են վերցվում պարապ մնացած հոգևորականների կողմից, ովքեր այս կերպ հույս են տաճում կերակրվել հավատացյալների կողմից»<sup>153</sup>: Հոգևորականների ազգությունը չի նշվում, բայց պարտադիր չէ, որ նրանք հայեր լինեին: Այս կապակցությամբ նույն Պեյսոնելը գրում է, որ Կաֆայի տարբեր դավանանքի քրիստոնյաները ընդգծված համաձայն էին պատարագել մեկը մյուսի եկեղեցում, և հայրապետական ուղերձը տալիս էր նրանց այդ հնարավորությունը: Այնուհետև նա բացատրում է. «Իր թույլտվություններում, որ մեծն սուլթանը տալիս է հայերի եպիսկոպոսին, չի տարբերակում որևէ դավանանք: Այսպիսով, բոլորն էլ կարող են վճարել [հայոց] եպիսկոպոսին և հայոց եկեղեցիներին պատրիարքական իրավունքներ ստանալու համար, որոնցով թույլատրվում է դրանցում [=հայկական եկեղեցիներում] վճարի դիմաց հոգևոր ծառայություններ մատուցել, ինչպիսիք են օրինակ՝ մկրտությունը, պսակադրությունը, հուղարկավորության կարգը»<sup>154</sup>: Այնուհետև նա նշում է, որ 1713 թ. ժանտախտի ժամանակ հայերի պատճառով, ովքեր շարունակել են թաղել մահացածներին իրենց եկեղեցիների մոտ, տուժել են նաև կաթոլիկները, քանի որ Հովհաննես Մկրտչի եկեղեցին, օրինակ, ընդհանուր է եղել նրանց համար<sup>155</sup>: Պեյսոնելը ընդգծում է, որ թաթար իշխանները ևս մերժում էին քրիստոնյաների բոլոր խնդրանքներն ու փաստարկները՝ հիմնավորված դավանաբանական առանձնահատկություններով, բարեհաճություն ցուցաբերելով միայն հայերի հանդեպ, լոկ այն պատճառով, որ «մեծն սուլթանը նրանց տալիս էր բարաթ, իսկ նրանց եպիսկոպոսին՝ արտոնություններ»<sup>156</sup>:

Ինչպես պարզվում է, հույները և կաթոլիկները Կաֆայում (և ոչ միայն) բավարար թվով եկեղեցական շենքեր չեն ունեցել, իսկ հայերն, ընդհակառակը, ունեցել են հոգևոր կառույցներ, որոնք չեն օգտագործել և գումարի դիմաց տվել են այլ դավանանքի քրիստոնյաներին՝ տարբեր եկեղեցական ծառայություններ կատարելու համար: Չենք բացառում, որ հույները 18-րդ դարում կարող էին վարձակալել հայոց Սուրբ Ստեփանոս եկեղեցին, աստիճանաբար հաստատվել դրանում, հարմարեցնել իրենց ծեսին, անվանափոխել և զարդարել որմնանկարներով<sup>157</sup>: Անշուշտ, վերջիններս 14-րդ դարով թվագրելը ճիշտ չէ: Դրանք ամենաշուտը կարող էին իրականացված լինել 15-րդ դարի երկրորդ քառորդում: Սակայն, հաշվի առնելով Արևելյան Ղրիմի պատմական անցուդարձը և բնակլիմայական պայմանները, կարծում ենք, հնագույն որմնապատկերները՝ «Ահեղ դատաստանը» և «Դեիսիսը» կարող են վերաբերել 16-17-րդ դդ.: Ինչ մնում է «Հաղորդության» տեսարանին և «Մարգարեների շարքին», ապա դրանք, ամենայն հավանականությամբ, 18-րդ դ. հուշարձաններ են, որոնք հայտնվել են եկեղեցում դրա պատմության «հունական» շրջանում:

Սուրբ Ստեփանոս եկեղեցին 18-րդ դ. վերջին Կոստանդնուպոլսի հայոց պատրարքի միջոցով թուրքական գանձարան է մուծել տարեկան հինգ ֆլորին<sup>158</sup>: Այսինքն՝ գործել է և տարեկան հարկը մուծել է ոչ թե հունաց, այլ հայոց պատրիարքի միջոցով: Վարձակալության տրված եկե-

<sup>153</sup> Ռուսերեն թարգմանությունը տե՛ս **Кеппен П.**, Крымский сборник. О древностях южного берега Крыма и гор Таврических, СПб., 1837, с. 28-29:

<sup>154</sup> Ռուսերեն թարգմանությունը տե՛ս История царства Херсонеса Таврийского, сочиненная Станиславом Сестренцевичем Богушем, т. II, СПб., 1806, с. 404-405:

<sup>155</sup> Նույն տեղում:

<sup>156</sup> Նույն տեղում, էջ 405:

<sup>157</sup> **Саргсян Т. Э.**, О численности армянских духовных центров Кафы–Феодосии, с. 40-41.

<sup>158</sup> Մեսրոպ Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. հմր. 2939, թ. 471:

ղեցու համար սա ընդունելի տարբերակ է: Ավելացնենք, որ հինգ ֆլորինը մեծ գումար չէր (օրինակ՝ Սուրբ Սարգիս եկեղեցին տարեկան մուծում էր 19 ոսկի, Հրեշտակապետացը՝ 8 ոսկի<sup>159</sup>) և վկայում է եկեղեցու համեստ նյութական վիճակի մասին: Այսուհանդերձ, դրա հույն հոգևորականությունը պատվիրել է եկեղեցու նկարազարդումը, ինչը վկայում է, որ հոգևոր այս կառույցում մշտապես կամ գոնե երկար ժամանակով հաստատված լինելու երաշխիքներ է ունեցել:

Սուրբ Ստեփանոս եկեղեցու շինությունը վերականգնվել է 1955-1956 թթ.<sup>160</sup>: Ղրիմի Ինքնավար Հանրապետության նախարարների խորհրդի որոշմամբ 1998 թ. այն հանձնվել է ռուս-ուղղափառ համայնքին: Վերջին նորոգությունը կատարվել է 2011-2013 թվերին: Գործում է դեպքից դեպք:

***Նկարները՝ էջ 366-368, 378, Photos on pages 366-368, 378.***

**Tatevik E. Sargsyan**

*PhD in History*

*State Committee for the Preservation of  
Cultural Heritage of the Republic of Crimea*

## THE WALL PAINTINGS OF THE CRIMEAN ARMENIANS

### Summary

Wall painting monuments of the Crimean Armenians are concentrated exclusively in the church buildings. They reached us in extremely small quantity and mostly fragmentary. The written sources and some research, that received source value, partially fill the lack of factual material. The most significant among the first is the narrative by Khachatur Kafaetsi (Khachatur from Kafa, Khachgruz) dated to 1620. Turning to the murals of St. Toros (St. Theodoros) church in Kaffa (now Theodosia), he lists the characters of the paintings: the Holy Virgin and Holy Gregory the Illuminator, St. Sargis and his son Martiros, St. Minas the Miracle-Worker, Holy Virgin and Child. The research works are much more: their authors saw and “preserved” the wall painting monuments that 60-70 years ago either still existed or were in a better condition than they are now.

Monuments of the Armenian wall paintings in Crimea can be divided into three groups. The first group includes paintings that have come down to us or are known for relatively recent photographs. Two monuments of Surb Khach (Holy Cross) monastery near the town Old Crimea (medieval Surkhat-Crimea) are in this group. Both are decorating the monastery church of Holy Sign and according to the latest research, belong to the 19-20<sup>th</sup> centuries. The scene “Holy Virgin and Child” above the entrance to the church is in a bad condition and the “Deesis” in the conche of the apse is almost completely lost. Next in this group are the paintings of St. Sargis church in Theodosia. The main scene here is presented by four medallions on the vault with the images of Evangelists inside

---

<sup>159</sup> Նույն տեղում:

<sup>160</sup> Воронин Ю. С., Сычев В. В., Армянские памятники Крыма. Архитектура. Каталог-справочник, с. 28.

them. The paintings – opened and fixed in 2016-2017 – date back to the 18<sup>th</sup> century. The first group includes also the paintings of the Holy Virgin church in Grushevka village (formerly Sala), that were opened in 2007-2008. Performed rather primitively, they represented “The Row of Apostles” and “Two Cherubs Raising the Cross”. Both monuments, dated to the 18<sup>th</sup> century, were in the apse and after repairing the church remained under the plaster. The most significant in the first group are the paintings of St. Hripsimeh church in Yalta, conceived by the remarkable Armenian artist Vardges Surenyants. He managed to decorate only the dome of the church – in 1918-1921. The work was continued in 2010-2013 according to the sketches made by Surenyants.

The second group includes the unsaved murals. These are the paintings of the churches St. Toros (St. Theodoros), Holy Archangels Gabriel and Michael, St. John the Forerunner and St. John the Evangelist in Theodosia. The paintings of the Holy Virgin and Holy Savior churches in Simferopol also are in this group, as well as the paintings of the churches Holy Friday and St. Sargis in the village Topolyovka (formerly Topty). And murals of the Holy Savior church in the village Bogatoyeh (formerly Bakhchi-Eli) and the Holy Illuminator church in the town Belogorsk (formerly Karasu-Bazar) complete this list.

Paintings, which are associated with the Crimean Armenians, but the attribution of which is variable, are in the third group. It includes the unsaved scene with the Apostles of the church in Sudak (at the tower of Astaguer), the mural of “Three Riders” of the same name rocky church in Eski-Kermen (near Bakhchisaray) and the murals of St. Stepanos (St. Stephen) church in Theodosia. In the latter “Deesis” is depicted in the conch of the altar. Below it is the “Eucharist” and on both sides of the latter is “The Row of Prophets”. And there are remains of the “Last Judgment” scene on the western wall.

## **ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՈՐՄՆԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆԸ ՆՈՐ ԶՈՒՂԱՅՈՒՄ**

Իրանի և Հայաստանի միջև քաղաքական և մշակութային փոխհարաբերությունները հին պատմություն ունեն: Հայերի ներկայությունն Իրանի հյուսիսարևմտյան շրջանում դեռևս նախաքրիստոնեական շրջանից է եղել, երբ այս տարածքը Մեծ Հայքի նահանգներից Պարսկահայքի կամ Նոր Շիրականի մաս է կազմել (189 Ք.ա. - 387 Ք.հ.):

17-րդ դարի սկզբին Շահ Աբբաս Ա-ի կազմակերպած հայ ժողովրդի բռնագաղթի հետևանքով Իրանում կազմավորվեցին նոր գաղթօջախներ՝ Հայաստանից Իրանի կենտրոնական շրջան տանող ճանապարհի քաղաքներում, Կասպից ծովի հարավային ափին, նոր մայրաքաղաք Սպահանում և հարակից շրջաններում: Այդ ժամանակ հիմնադրված Նոր Զուղան, հատկապես 17-18-րդ դարերում, դարձավ հայ մշակույթի խոշորագույն կենտրոններից մեկը: Այս աշխատությունը նվիրված է Նոր Զուղայի որմնանկարչությանը, սակայն նախ համառոտ անդրադառնանք պատմությանը:

### **Պատմական ակնարկ**

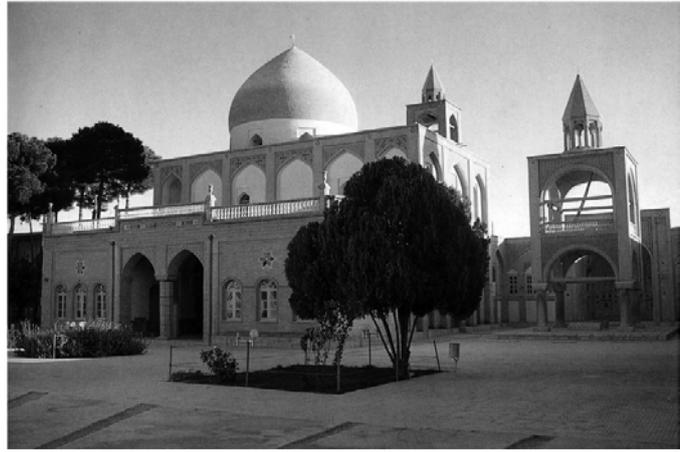
Հայաստանը 16-րդ դարից Սեֆևյան<sup>1</sup> թագավորության և Օսմանյան կայսրության հերթական պատերազմների համար կռվադաշտ էր դարձել<sup>2</sup>: 1588 թ. Շահ Աբբաս Ա (1588-1629) Իրանի Սեֆևյան թագավոր դառնալուց անմիջապես հետո, նպատակ ունենալով ստեղծել միավորված և ամբողջական պետականություն, նոր ռազմավարություն որդեգրելով, ժամանակի պահանջին ընդառաջ որոշում է երկրի խորքում նոր մայրաքաղաք կառուցել: 1597-98 թթ. <sup>3</sup> մայրաքաղաք հռչակվելուց հետո, Սպահանի կենտրոնական հրապարակը ձևավորվեց մինչ այդ գոյություն ունեցող ճոպանախաղ կամ ջիրիդ մարզադաշտի վայրում, որտեղ կառուցվեցին գլխավոր պալատը, գլխավոր շուկան, մզկիթները, ապարանքները և բաղնիսները: Շահ Աբբաս Ա-ի հովանավորութեամբ շինարարական աշխատանքի են լծվում տարբեր շրջաններից ժամանած շինարարներ, արհեստավորներ և արվեստագետներ: Սա մի եզակի երևույթ էր քաղաքի համար, որի ար-

<sup>1</sup> Հայկական գրական աղբյուրներում նաև նշվում է Սեֆեան: Նկատի ունենալով, որ պարսկերենում Սաֆավեան صفویان է, հոդվածում նախընտրաբար կիրառվել է Սեֆևյան տարբերակը:

<sup>2</sup> 1514 թվականի Չալդրան կոչվող վայրում ճակատամարտը համարվում է երկու երկրների առաջին ճակատամարտը: 1555 թ. նրանց միջև կնքվեց պայմանագիր, որի արդյունքում պատմական Հայաստանը բաժանվեց երկու մասի:

<sup>3</sup> Սեֆևյան հարստութեան մայրաքաղաքը սկզբում Թավրիզն էր ապա Ղազվինը: Ըստ Էսկանդար Բեգ Մոնշի պատմագրի՝ Սպահանը մայրաքաղաք դարձնելու գաղափարը Շահ-Աբբաս Ա-ի թագավոր կարգվելուց անմիջապես հետո 1587 թ.-ին է առաջացել: Մինչ այդ Սպահանը նախորդ թագավորների ժամանակ ծառայում էր որպես ամառանոց: Սպահանի աշխարհագրական դիրքը հնարավորություն էր ընձեռելու հեռու մնալ երկրի սահմաններից և կենտրոնական դիրք ունենալ տարածքային և առևտրային ճանապարհների համար: 1590 թ.-ից սկսած, Սպահանը հիշատակվել է «Դառ-ալ-սալթանա», սակայն պատմաբանները մեծ մասամբ հիմք ունենալով Էսկանդար Բեկ Մոնշիին, Սպահանի մայրաքաղաք դառնալու թվականը համարում են 1006 / 1597-98:

դյունքում հաջողեցին մինչ այդ աննշան քաղաքը վերածել ժամանակի չափանիշներով փառահեղ մայրաքաղաքի, որին գովասանքով են անդրադարձել և նկարագրել ժամանակակից պատմագիրներն ու ճանապարհորդները: Մայրաքաղաքի սկզբնական շինությունը 1593 թ. սկսվել և շարունակվել է մինչև Սեֆևյան հարստության տապալումը՝ 1736 թ.:



**Նկ. 1 Նոր Ջուղա, Ս.Ամենափրկիչ վանք, Ս. Հովսեփ Արեմաթացու եկեղեցին և զանգակատունը:**

Այս ժամանակաշրջանում Նախիջևանի Ջուղա քաղաքը, գտնվելով նշանավոր առևտրական խաչմերուկում, տնտեսական և մշակութային կարևոր կենտրոն էր հանդիսանում: Առաքել Դավրիժեցին այն հիշատակում է որպես «զամենափարթամ գիւղաքաղաքն Ջուղայու»<sup>4</sup>, որը ունեցել է եկեղեցիներ, աշխարհական տարբեր կառույցներ, ապարանքներ և խաչքարերով հարուստ գերեզմանատուն<sup>5</sup>:

Շահ Աբբաս Ա-ը, երկրի ներքին բարեկարգումներ և միասնություն ստեղծելուց հետո, Օսմանյան կայսրության գրաված հողերը հետ վերցնելու համար պատերազմ ձեռնարկեց, սակայն, ստիպված նահանջելով, Հայաստանի հյուսիսային շրջանում գործադրեց ավերածության՝ տարածքների դիտավորյալ հրկիզման և բնակչության տեղահանության պատերազմական ռազմավարությունը<sup>6</sup>: Նա ծրագրեց այդ շրջանի հայ բնակչության բռնագաղթը և, նկատի ունենալով Ջուղա քաղաքի հայ վաճառականության և բնակչության կարողությունները և հաջողությունները, նրանց ուղղորդեց դեպի իր նոր մայրաքաղաք՝ Սպահան:

Ըստ Առաքել Դավրիժեցու (1590-1670)՝ Ջուղայի դառնություններով և կորուստներով լի տեղահանությունը տեղի է ունեցել 1604 թ.-ի աշնանը: Բռնագաղթած արհեստավոր և միջին դասակարգը հաստատվել են Ջայանդէռուդ գետի<sup>7</sup> հարավային ափի արվարձանում, մինչ այդ երկրագործության տափարակ դաշտում, զրադաշտների փոքր համայնքի հարևանությամբ, 1605 թ.: Նոր արվարձանն ի հիշատակ Նախիջևանի բուն Ջուղայի, անվանում են Նոր Ջուղա: Բռնագաղթեցված հայերի վաճառական դասակարգը հաստատվում է Սպահանում, Ջայանդէռուդ գետի հյուսիսային բաժնում, մինչև 1655 թ. պարտադիր տեղահանումը դեպի Նոր Ջուղա:

Քաղաքաշինությունը նորություն չէր ջուղայեցիների համար: Հայկական արվարձանում սկսվում են շինարարական աշխատանքները: Սկզբնական շրջանում արվարձանը բաժանվել է հինգ թաղամասերի՝ Մեծ Մեյդան, Փոքր Մեյդան, Հակոբջան, Չարսու և Ղարագել: 1655 թ. Սպահանում բնակեցված ջուղայեցիները տեղահանվելով և հաստատվելով Նոր Ջուղայում, հիմնում են նոր թաղամասեր՝ Երևան, Քոչեր և Դավրէժ (Մահլաթ)<sup>8</sup>:

<sup>4</sup> Պատմութիւն Առաքել Վարդապետի Դավրիժեցոյ, Վաղարշապատ, 1884, էջ 41:

<sup>5</sup> Հին Ջուղայի խաչքարերու հարուստ գերեզմանատունը 1990-ականներից Ադրբեջանի կողմից հերթական վանդալիզմի է ենթարկվել, որը 2005-ին վերջնականապես հիմնահատակ ավերվեց:

<sup>6</sup> V. S. Ghougassian, The Emergence of the Armenian Diocese of New Julfa in the Seventeenth Century, Atlanta, 1998, 25.

<sup>7</sup> Ջայանդէռուդ գետը սկիզբ է առնում Ջագրոս լեռներից, հոսելով արևելքից Սպահան քաղաքը բաժանում է երկու հատվածի՝ հյուսիսային և հարավային, լցվում է Գավխունի ճահիճը:

<sup>8</sup> Նոր թաղամասերի ձևավորվելուց հետո, մինչ այդ գոյություն ունեցած թաղամասերը անվանել են Հին Ջուղա:

Ամեն մի թաղամաս ունեցել է իր թաղային համայնքային ձևավորումը<sup>9</sup>: Համընթաց մայրաքաղաքի շինության, Նոր Ջուղայում ևս կառուցվում են բնակարաններ, եկեղեցիներ (նկ. 1), առևտուրի հրապարակ, բաղնիսներ, այգիներ, ավելի ուշ՝ դպրոցներ և որբանոցներ:

Տնտեսական, քաղաքական և հասարակական բարենպաստ պայմանների բերումով շինությունները ունենում են գեղարվեստական հարդարանք: Առաքել Դավրիժեցին հիշատակում է. «...որք շինեցին յարկս և բնակությանս ինքեանց՝ հրաշալի յօրինուածովք, կամարակապ փողոցօք, թեաւոր ապարանօք, և ամարասուն հովանոցօք, բարձրաբերձ և արքայակերպ շինուածօք, զարդարեալ և յօրինեալ ի ծաղիկս ոսկվոյ և լաջվարդի՝ և պէս-պէս երանգաց ակնախտիղ տեսողաց»<sup>10</sup>:

Արվեստագետները և արհեստավորները հնարավորություն են ունենում ցուցադրելու իրենց արվեստը և արհեստը ճարտարապետական կառուցներում, նաև հնարավորություն ունենալով առնչվելու ժամանակի տեղական ճաշակին, ոճերին, տեխնիկաներին և ծանոթանալու օտար երկրների արովեստի ձեռքբերումներին: Ջուղայեցի վաճառականությունը կարևոր դեր է ունեցել այս հարցում: Նրանք, Արևելքի և Եվրոպայի բոլոր նշանավոր առևտրական քաղաքներում ու կենտրոններում իրենց առևտրական տներն ու հենակետերը հիմնելով, ծանոթանում և շփվում էին ժամանակի մշակութային հատկապես տպագրության ձեռքբերումներին և այն փոխանցում իրանա-հայկական իրականությանը՝ դրսևորելով իրենց նյութական կարողությունը Նոր Ջուղայում:

### ***Որմնանկարչությունը Նոր Ջուղայում***

17-րդ դ. Իսպանիան, Հոլանդիան, Իտալիան ապրում էին արովեստի, հատկապես գեղանկարչության ծաղկուն ժամանակաշրջան: Իրանում այս շրջանում վերիմաստավորվում են նախախալամական շրջանի կերպարվեստի տեսակները, ինչպես՝ մանրանկարչությունը, զարդանկարչությունը և որմնանկարչությունը՝ հատկապես ֆիզուրատիվ պատկերներով: Իրանական ավանդական արվեստը, որը Սասանյանների հարստությունից հետո շարունակվել և տարածում էր գտել իսլամական քաղաքակրթությունում, նոր գունային և արտահայտման ձևերի վերելք է ապրում:

Սեֆևյան Սպահանը ձեռք է բերում միջազգային ճանաչում, տարբեր երկրներից ժամանում են նկարիչ արվեստագետներ և նպաստում մշակութային վերելքին: Ինչպես վկայում են արխիվային նյութերը՝ սերտ համագործակցություն է եղել նաև հայ և պարսիկ նկարիչների միջև<sup>11</sup>: Ստեղծված բարենպաստ պայմաններում որմնանկարչությունը զարգանում է նաև Սեֆևյան Սպահանում:

Նկատի ունենալով հայ վաճառականների նյութական կարողությունը, ձեռք բերած հեղինակությունն ու ազդեցությունը, բռնագաղթված արվեստագետների ներկայությունը և ժամանակի թագավորների հովանավորությունը՝ Նոր Ջուղայում հաստատվել էր հասարակական կայունություն, որի արդյունքում բարենպաստ պայմաններ էին ստեղծվել ազգային արվեստի ավանդների շարունակման և զարգացման համար հատկապես որմնանկարչության բնագավառում:

Նոր Ջուղայում որմնանկարչությունը երկու տարբեր ուղղություններով է կիրառվել՝ կրոնական բովանդակությամբ որմնանկարներ, որոնք արվել են եկեղեցիներում և աշխարհական բո-

<sup>9</sup> **Յ. Տէր Յովհաննէանը** «Պատմութիւն Նոր Ջուղայի Սպահան» գրքում մանրամասնությամբ նկարագրում է թաղամասերի բաժանումը:

<sup>10</sup> Պատմութիւն **Առաքել Վարդապետի Դավրիժեցոյ**, էջ 46:

<sup>11</sup> **Լ. Գ.Մ.**, Վարպետ Նկարիչ Մինաս Ջուղայեցի, Նոր Ջուղա, 2006:

վանդակությամբ, որոնք կիրառվել են այլ շինություններում: Ի տարբերություն Նոր Ջուղայի, Սպահանում որմնանկարչության հիմնական ուղղությունը ընթացել է միայն աշխարհիկ թեմաներով՝ ոչ կրոնական շինություններում: Իսկ մզկիթներում կիրառվել են զարդանկարչությունը և գեղագրությունը, որոնք հաճախ գործադրվել են հախճապակիներում, երբեմն էլ սվադի վրա տարբեր տեխնիկաներով:

### **Նոր Ջուղայի որմնանկարչության ուսումնասիրության աղբյուրները**

Նոր Ջուղայի շինությունների ներքին գեղարվեստական հարդարանքը ուսումնասիրելու համար գլխավոր աղբյուր են հանդիսանում կանգուն մնացած կառույցների պահպանված որմնանկարները և գրավոր աղբյուրները՝ հատկապես չպահպանված կառույցների վերաբերյալ: Հազվագյուտ են այն որմնանկարները, որոնք նախքան կառույցի ավերումը առանձնացվել և պահպանվել են:

Հարկ է նշել, որ վաղ շրջանում Սպահանում բնակեցված վաճառական դասակարգի բնակարանների կամ կառուցած եկեղեցիների մասին ստոյգ տեղեկություն չի պահպանվել: Կարելի է ենթադրել, որ Սպահանի հայերին պատկանող շինությունները Նոր Ջուղայի կառույցներից առավել շքեղ են եղել: 1655 թ. հայերի պարտադիր Սպահանից Նոր Ջուղա տեղահանելուց հետո կարելի է ենթադրել, որ մտածված կերպով հայերի ներկայության հետքերը վերացվել են:

Նոր Ջուղայում կրոնական թեմայով որմնանկարները ավելի լավ են պահպանվել, քանի որ եկեղեցիները եղել են համապատասխան ազգային մարմինների և խորհուրդների հոգատարության առարկան: Համաձայն հիշատակային գրությունների, երբեմն անգամ օտարության մեջ ապրող ջուղայեցիների նյութական օժանդակությամբ եկեղեցիներն ամբողջապես նորոգվել և վերականգնվել են, ինչպես օրինակ, Ս. Բեթղեհեմ եկեղեցին: Ջուղայեցիների մոտ ընդունված է եղել կտակ թողնելը՝ որևէ եկեղեցու նորոգման կամ բարեկարգման համար: Հիշարժան են Խոջա Պետրոսի, Հարություն Արգարեանի և Հուսեփ Պողոսյանեանի կտակները<sup>12</sup>: Իսկ բնակարանները տարբեր ճակատագրերի են ենթարկվել: Մի մասը ժամանակին անհոգության մատնվելով ավերվել են:

Սկսած 1960-ական թվականներից Իրանի մշակութային ժառանգության պահպանման կենտրոնի տնօրինմամբ, ցանկացած գեղարվեստական հարդարանքով կառույց մշակութային ժառանգություն է համարվել, որի համաձայն պետք է պահպանվի և գրանցվի որպես մշակութային ժառանգություն: Այս օրենքի գործադրման սահմաններում 1960-ականներից մի շարք բնակարաններ գնվեցին և վերականգնման աշխատանքներ կատարվելուց հետո պետականացվեցին, վերածվեցին Պետական արվեստի կաճառի: Եղել են նաև դեպքեր, երբ ժառանգները միտումով մշակութային արժեքները ոչնչացրել են, որպեսզի կարողանան շուկայական արժեքով այն վաճառել:

Սեֆևյան հարստության կործանումից հետո, Նոր Ջուղայում իրար հաջորդող պատմական զարհուրելի դեպքերի բերումով, ճարտարապետական շատ կառույցներ են ոչնչացվել: Մասամբ կարևորվում են նաև գրավոր աղբյուրները, որոնք անդրադարձել են եկեղեցիների կամ բնակարանների գեղարվեստական հարդարանքին, հատկապես որմնանկարչությանը: Գլխավոր աղբյուրներից կարելի է հիշել, ըստ թվագրության՝ Վրթանէս Իզիլքճեանի «Նկարագրութիւն Պարսկաստանի երեւելի Շինուածոց» գիրքը (Պոլիս, 1854), Յարություն Տէր Յովհանեանի «Պատմութիւն Նոր Ջուղայու, որ յԱսպահան» (Նոր Ջուղա, 1881), Վահան քիւնյ. Աղանեանի «Նոր Ջուղայի

<sup>12</sup> Տե՛ս Մինասեան, Լ., Նոր Ջուղայի եկեղեցիները, Նոր Ջուղա, 1992, էջ 42-47:

եկեղեցի ուխտատեղիները» (Նոր Ջուղա, 1927)<sup>13</sup>: Կարևոր աղբյուր են նաև 17-18-րդ դդ. արևելք եկած եվրոպացի ճանապարհորդների ուղեգրությունները: Կարելի է հիշել Կոռնէյ Լը Բրյունի (Corneille Le Brun) «Ուղեգրությունը», որտեղ նա նկարագրել է նաև եկեղեցիները և խոջայական բնակարանները<sup>14</sup>:



**Նկ. 2 Խոջա Սուլթանի բնակարանի որմնանկարներից (լսնկ. ՀՊԹ):**

Նակը կենտրոնացել է գեղարվեստական հարդարանքի վրա և մատնանշել տպագրության ազդեցությունը որմնանկարչության վրա: Այս գրքում նաև ներկայացվել են Խոջա Սուլթանի բնակարանի բոլոր որմնանկարները, որոնք այսօր գոյություն չունեն (նկ. 2):

Կարապետ Կարապետեանի «Սպահան, Նոր Ջուղա՝ հայերի բնակարանները» (1974) ի մասնավորի լավագույն աղբյուր է հանդիսանում Նոր Ջուղայի բնակարանների վերաբերյալ, որտեղ ներկայացվել է 13 բնակարան, նկարագրություններով, չափագրություններով և լուսանկարներով: Դրանցից տասնմեկ բնակարան հարդարված է որմնանկարներով, զարդանկարներով և հախճապակիներով, որոնցից յոթն այսօր կանգուն են<sup>15</sup>:

### **Որմնանկարչությունը եկեղեցիներում**

1606 թվից մինչև 1700-ականները Նոր Ջուղայի պատմությունը նշանավորվում է եկեղեցաշինությամբ: Այդ ընթացքում կառուցվում է 24 Հայոց Առաքելական եկեղեցի: Փիեթրո Դելա Վալե<sup>16</sup>, որը բռնագաղթից տաս տարի անց 1617-1619 թթ. այցելել է Նոր Ջուղա, հիշատակում է, որ Նոր Ջուղայում հայկական տասը, իսկ Սպահանում երկու եկեղեցիներ են եղել<sup>17</sup>:

Նկատի ունենալով բուն քաղաքում բնակեցված վաճառական դասակարգի նյութական կարողությունը, կարելի է ենթադրել, որ Սպահանի եկեղեցիները Նոր Ջուղայի եկեղեցիներից առա-

<sup>13</sup> Միայն նշվել է այն գրականությունը, որի շնորհիվ այսօր գոյություն չունեցող ճարտարապետական կառույցների կամ որմնանկարների վերաբերյալ կարող ենք պատկերացում ունենալ: Նոր Ջուղայի հայոց եկեղեցիների մասին ժամանակակից գրականությունից կարելի է նշել Լ. Գ. Մինասեանի Նոր Ջուղայի եկեղեցիները (Նոր Ջուղա, 1992), Ա. Հախնազարեանի և Վ. Մեիրաբեանի համահեղինակ Նոր Ջուղա (Վենետիկ, 1992) գիրքը, որն ընդգրկում է նաև եկեղեցիների հատակագծերը: Հ. Հակոբեան և Ա. Յովհաննէսեանի համահեղինակ Նոր Ջուղա Խոջայական ապարանքների գեղարուեստական Հարդարանքը (XVII-XVIIIդդ.) գրքում ներկայացվել են 28 բնակարան, որոնցից այսօր տասներեքն են կանգուն: Հատկանշական են նաև Յ. Քիրտեանի, Ա. Երեմեանի, Ե. Հայրապետեանի հոդվածները, որոնք լոյս են տեսել տարբեր պարբերականներում:

<sup>14</sup> Տե՛ս Է. Թաջիրյան, Նոր Ջուղայի Հայ գաղթօջախը 17-18-րդ դդ. Եվրոպական Աղբյուրներում, Երևան, 2012:

<sup>15</sup> Գեղանկարչական ստեղծագործությունների, արխիվային վավերագրերի և գրավոր աղբյուրների հիման վրա են եղիշէ Մարտիկյանի Հայկական Կերպարվեստի Պատմությունը և Մանիա Ղազարյանի Հայ կերպարվեստը XVII-XVIII դարերում աշխատությունները, որտեղ անդրադարձել են Նոր Ջուղայի կերպարվեստի պատմությանը, հատկապես Մինասի, Հովհաննէս Մրքուզի և Բոգդան Սալթանովի գործունեությանը:

<sup>16</sup> Փիեթրո Դելա Վալե [Pietro Della Valle] (1586-1652), 17-րդ դարի իտալացի նշանավոր ճանապարհորդ:

<sup>17</sup> Ghougassian, 85-86.

վել շքեղ են եղել: Սակայն այսօր այնտեղ հայերի ներկայության հետքերը չեն պահպանվել: Մինչ այժմ Սպահանում ժամանակին գոյություն ունեցած եկեղեցիների անունները գրչագրերի հիշատակարանների շնորհիվ պարզ են, բայց որևէ նկարագրություն կամ մանրամասնություն մնում է անհայտ<sup>18</sup>:

Նոր Ջուղայի ամեն մի թաղ ունեցել է մեկ, երկու կամ երեք եկեղեցի: Ամեն մի եկեղեցի կառուցվել է թաղի կամ հովանավորողի նյութական կարողության համապատասխան: Առաջին շրջանի եկեղեցիները, որոնք կառուցվել են ժողովրդի անմիջական ներդրումով, ունեցել են պարզ հարդարանք, իսկ մեծատուն վաճառական խոջաների ներդրումով շինվածները եղել են՝ առավել շքեղ և ժամանակի ընդունված գեղարվեստական ճաշակի չափանիշներով, ինչպես՝ Ս. Աստվածածին (1613) և Ս. Բեթղեհեմ (1628) եկեղեցիները:

Նոր Ջուղայի խոջայական դասը որոշ իմաստով շարունակել է հայոց անցյալի իշխանների եկեղեցաշինական գործունեությունը: Կառուցել են իրենց տոհմական եկեղեցին, իրենց հոգու խաղաղության, հիշատակի կամ «փրկության» համար<sup>19</sup>: Կրոնական բովանդակությամբ որմնանկարները, որոնք կիրառվել են եկեղեցիներում, ընդգրկել են Աստվածաշնչյան դրվագներ, Հայոց եկեղեցու Խորհուրդները, քրիստոնեական և ազգային սրբերի և եկեղեցու բարերարների կերպարները: Շարունակվել է նաև հնում կիրառված՝ եկեղեցում հովանավորողներին պատկերելու ավանդույթը<sup>20</sup>: Այս տեսակետից ուշագրավ են Խոջա Ավետիքը՝ Ս. Աստվածածին եկեղեցու հախճապակում (1666) և Ս. Ամենափրկիչ վանքի «Դրախտ» որմնանկարում, Խոջա Պետրոսը՝ Ս. Բեթղեհեմ եկեղեցու՝ «Դրախտը» որմնանկարում, Գեարկ Աղան՝ իր ընտանիքով՝ Ս. Աստվածածին եկեղեցու որմնանկարում (1840-ականներ):

Կրոնական բովանդակությամբ որմնանկարները պատմողական բնույթի են: Պատմության մեջ Նոր Ջուղայի կրոնական որմնանկարներից որևէ մեկը, որպես հրաշագործ կամ աղոթական բնույթով պատկեր նշված չէ:

### ***Որմնանկարչությունը բնակարաններում***

Նոր Ջուղայում բնակարաններն իրենց հողային տարածքի չափով, հարդարման օգտագործած ոճերով և տեխնիկաներով համապատասխանել են տանտիրոջ նյութական կարողությանը: Համաձայն գրավոր աղբյուրների, որոշ բնակարաններում նաև հյուրընկալվել են ժամանակի թագավորն և բարձրաստիճան այլ հյուրեր:

Ջան Քարսվելին իր գրքում<sup>21</sup> ներկայացրել է Դավրեժ թաղամասում գտնվող երկու բնակարաններ: Առաջինը<sup>22</sup> Սուքիասի բնակարանն է, որն այսօր ծառայում է որպես Սպահանի արվեստի համալսարանի վերանորոգության բաժին (նկ. 3.): Բնակարանի կառույցը ամբողջապես վերականգնվել է, իսկ որմնանկարները և զարդանկարները նորոգվել են: Երկրորդ բնակարանի կառույցն այսօր կանգուն է, բայց որմնանկարները չեն պահպանվել: 1970-ին նոր սեփականատերերի թույլտվությամբ որմնանկարները հեռացվել և վաճառվել են արվեստի միջնորդներին: Բարեբախտաբար այդ որմնանկարների լուսանկարները ամբողջապես գրքում ներկայացվել են:

<sup>18</sup> Պահպանված անուններն են՝ Շամսաբադում Ս. Աստվածածին, Ս. Բեթղեհեմ, Թորսկանում Ս. Գրիգոր Լուսավորիչ և Ս. Աստվածածին, Եզր Նարնաղալայի Ս. Ամենափրկիչ, Շխսաբանում՝ Ս. Աստվածածին:

<sup>19</sup> Ս. Մնացականյան, Հայկական աշխարհիկ պատկերաքանդակը, Երևան, 1976, էջ 69:

<sup>20</sup> Ս. Մնացականյան, նշվ. աշխ., էջ 45:

<sup>21</sup> J. Carswell, New Julfa the Armenian Churches and other Buildings, Oxford, 1968.

<sup>22</sup> Քարսվելը բնակարանները ներկայացրել է A և B անուններով: House A House B:



**Նկ. 3 Սուրբիասի բնակարան որմնանկարները:**

Մինասին, նկարագրելով նրա վարպետությունը, անդրադառնալով բնական ձիրքին և երևակայությանը, թե ինչպես էր մարդկային կերպարներ նկարում՝ ըստ նրանց ազգության, տարիքի և տրամադրության:

Հիմք ունենալով մեզ հասած որմնանկարները և նկարագրությունները կարելի է ենթադրել, որ Նոր Ջուղայի բնակարաններում համընթաց Սպահանի պալատներին, որմնանկարչության թեմաները եղել են կանացի և տղամարդու կանգնած կերպարները, սիրահարների, որսի և խնջույքի տեսարանները:

Սպահանի և Նոր Ջուղայի բնակարանների որմնանկարները թեմատիկ նմանությամբ հանդերձ, ունեն մշակութային և կենցաղային տարբերություններ, ինչպես, օրինակ, կենցաղային իրերի՝ սեղանի, աթոռի առկայությունը Նոր Ջուղայի որմնանկարներում: Հատկանշական են նաև հայերեն գրությունները որմնանկարներում, որոնք ժամանակի ընթացքում մեծ մասամբ եղծվել են:

### ***Որմնանկարչության տեխնիկան***

Նոր Ջուղայի շինությունների որմնանկարները մեծ մասամբ կատարվել են սվաղի վրա թե՛ յուղային և թե՛ ջրային լուծորով ներկանյութերով: Կիրառվել է նաև կտավի վրա յուղանկարի միացումը որմին տեխնիկան (Marouflage):

Շինություններում հանդիպում ենք Սեֆևյան շրջանի Սպահանում հարդարելու տարածված լայէչինի (շերտաշարում) տեխնիկային: Ցանկացած զարդամոտիվը կարմիր կավով, որը հայտնի է նաև «գել արմանի» կամ «հայկական կավ» անունով, պատկերում են, ապա շերտ առ շերտ կրկնում են, որպեսզի զարդամոտիվը ֆոնից բարձրանա: Սպասված բարձրությունը ստանալուց հետո ծածկում են ոսկեթղթով: Աշխատանքը կատարվում է համբերությամբ՝ շերտ առ շերտ: Վերջում ֆոնը ներկում են հաճախ լափիզ լազուլի (Lapis Lazuli լաջվարդ) գույնով:

### ***Զարդանկարչություն***

Զարդանկարչությունը կարևոր տեղ է գրավել Նոր Ջուղայի կառույցներում: Դրանք երբեմն ընդհանուր ֆոն են ծառայել նկարների համար, կամ նկարները երիզված են գունազեղ զարդանկարներով, ինչը ձևավորում է պատկերների մեկ ընդհանրություն: Ընդհանրապես Սպահանի և Նոր Ջուղայի շինություններում շատ են նույնատիպ զարդանկարները: Առանձնահատուկ ուշադրության են արժանի գմբեթների զարդանկարները ու նրանց հորինվածքը, որոնք դիտողի հա-

յացքը ակամա տանում են դեպի գմբեթի կենտրոն՝ պատճառելով գեղագիտական հաճույք:

Թռչնազարդերը, որ Հայաստանում հայտնի էին դեռ 6-7-րդ դարերի զարդաքանդակներից, Նոր Ջուղայում կիրառվում են զարդանկարների և հախճապակիների պատկերների մեջ<sup>23</sup>:

### **Հախճապակիներ**

17-րդ դարում Սպահանում ճարտարապետական կառույցները, հատկապես մզկիթների արտաքին և ներքին որմերի զարդարելը հախճապակիներով հարդարման ընդունված ձև է եղել:

Մզկիթների և ճարտարապետական այլ կառույցների ներքին և արտաքին որմերը հարդարվել են հախճապակիներով, որոնք պատկերազարդված են բուսական և երկրաչափական զարդանկարներով և գեղագիր այններով<sup>24</sup>: Հախճապակյա զարդանկարներով են հարդարվել նաև Նոր Ջուղայի եկեղեցիների, բնակարանների և ճարտարապետական այլ կառույցների ներքին որմերը<sup>25</sup>:

Հիմնական տարբերությունը, որ կարելի է մատնանշել Սպահանում և Նոր Ջուղայում օգտագործված հախճապակիների միջև, գույնն ու կիրառվող թեմաներն են: Նոր Ջուղայում որպես ֆոն ընտրվել է դեղին գույնը, որը քրիստոնեական խորհրդանիշ է համարվում, իսկ Սպահանում լաջվարդը՝ որպես իսլամի խորհրդանիշ: Նոր Ջուղայի եկեղեցիներում հախճապակյա հորինվածքում կենդանիներ, թռչուններ և մարդկային կերպարներ են իշխում, իսկ Սպահանում միայն թռչուններ են պատկերվել, որոնք համապատասխանում են իրանական և իսլամական գրականության ըմբռնումներին:

Հախճապակիները մեծ մասամբ կատարվել են ժամանակի ընդունված «հաֆթրանգ»՝ թարգմանաբար՝ յոթգույն տեխնիկայով:

Ջուղայեցիներն իրենց բնակարանները հարդարել են նաև Սպահանի պալատներում և բնակարաններում օգտագործված ճարտարապետական շինության հարդարման տեսակներով՝ գաջաքանդակների տարբեր տեխնիկաներով և հայելիներով:

### **Նկարիչներ և ծաղկողներ**

Նոր Ջուղա բռնազաղթած հայերի թվում էին նաև հոգևորական և աշխարհիկ ծաղկողներն ու գրիչները, որոնք շարունակեցին իրենց աշխատանքը՝ հիմնելով Նոր Ջուղայի մանրանկարչության դպրոցը: Նոր Ջուղայի Ս. Ամենափրկիչ վանքի դպրոցում դասավանդվել է նաև մանրանկարչություն, գեղագրություն և գրչության արվեստը: Մանրանկարչությամբ է զբաղվել նաև հոգևորականությունը:

Եկեղեցիների և բնակարանների որմնանկարիչների ինքնության վերաբերեալ տեղեկու-

<sup>23</sup> **Ս. Մնացականյան**, նշվ. աշխ. էջ 43:

<sup>24</sup> Մարդկային կերպարներ պատկերելը չի համապատասխանում մահմեդականության սկզբունքներին, ուստի արվեստը զարգացում է ապրել գեղագրության, զարդանկարչության և դեկորատիվ կիրառական ասպարեզներում: Իսլամական երկրներում միայն իրանցի արվեստագետներն են շարունակել գրքի ավանդական նկարազարդումը և կրոնական նյութերի ու սրբերի պատկերումը, իրանական հարուստ գրականության շնորհիվ: Սասանյանների անկումից մինչև Սեֆևյանների շրջանը որևէ ճարտարապետական կառույց որմնանկարչությամբ չի հարդարվել: Շահի կողմից շիա դավանանքը պաշտոնականացնելու նպատակներից մեկն էլ իրանական արվեստի մոռացված գեղարվեստական արժեքների վերականգնումն էր: Այս ուղղությամբ ուշագրավ է պալատների՝ որպես աշխարհիկ կառույցների հարդարումը որմնանկարներով:

<sup>25</sup> Տեղի Հայոց եկեղեցիների գմբեթը Սպահանի մզկիթների ճարտարապետության նման է, բայց պարզ, առանց հախճապակիների, իսկ հատակագիծը՝ համաձայն հայոց եկեղեցիների ճարտարապետության: Ավանդությունը փոխանցում է, որ պարտադիր այդ ձևն են կիրառել մզկիթներից չտարբերվելու համար: Ճարտարապետական բացատրութեամբ, տեղական օգտագործվող շինանյութը աղյուսն էր, որով նման գմբեթ կառուցելն ավելի հարմար և դյուրին է եղել:

թյունները քիչ են: Նկատի ունենալով կառույցների ընդհանուր ներքին հարդարանքի ծավալը, ինչու չէ՝ նաև կատարողական տարբերությունները, հաստատվում է, որ եղել են նկարչական տարբեր խմբեր:

Առաքել Դավրիժեցին հիշատակել է ծագումով ջուղայեցի վարպետ Մինասին և վարպետ Հակոբջանին՝ «որք են պարծանք եւ օգուտ մերում ազգի»<sup>26</sup>: Սակայն մանրամասնորեն անդրադարձել է իր արվեստով հիացնող Մինասին, նշելով, որ նա նկարագարողել է ջուղայեցի մեծամեծների ապարանքները, իսկ Խոջա Սաֆրագի ապարանքը նկարելու ժամանակ թագավոր Շահ Սեֆին հանդիպել է նրան և հրամայել նկարել իր ծառաներից մեկին՝ «որոյ կերպարանքն էին յոյժ անգեղ և դժպատեհ», և վարպետը հաջողել է իր արվեստով զարմացնել ներկաներին<sup>27</sup>:

Այսօր վերը նշված ապարանքները գոյություն չունեն, իսկ որմնանկարները մինչ այժմ անհայտ են: Երկու փոքր դիմանկարներ, որ պահվում է Ս. Ամենափրկիչ վանքի թանգարանում, վերագրվում է Մինասին:

Խաչատուր Զուղայեցու «Պատմություն Պարսից»-ում և Կալկաթայում տպագրվող «Ազգասէր»-ում<sup>28</sup> հիշվում է Յովհաննէս Զուղայեցի վարդապետը, որը հայտնի է Յովհաննէս Մրքուզ Տիէզերալոյս անունով՝ «որ եւ սա իսկ նկարագրեաց զբոլոր պատկերսն՝ զորս ի Տան Տեառն Աստուծոյ մերոյ, յոյժ գեղեցիկ յօրինուածովք»<sup>29</sup>:

Հովհաննէս Մրքուզը (ծն. թ. անհայտ - 1715) եղել է փիլիսոփա, տրամաբան, քերական, աստվածաբան, տիրապետել է նաև արաբերենին ու պարսկերենին, և զրույց-բանավեճներ է ունեցել Շահ Սուլեյման և Շահ Հուսեյն թագավորների փիլիսոփա աստվածաբանների հետ, ու ամեն անգամ հաղթելով, ջուղայեցիներին փրկել է դավանափոխությունից<sup>30</sup>: Ս. Ամենափրկիչ վանքի որմնանկարի «Չննջող ակն» պատկերի հոգևորականի ինքնությունը սերունդե սերունդ վերագրվում է Հովհաննէս Զուղայեցի վարդապետին (նկ. 4):

Նոր Զուղայի եկեղեցիների արձանագրություններում հանդիպում ենք նկարիչների անունների: Երբեմն, նկատի ունենալով որմնանկարների ծավալը, կարելի է ասել, որ միայն հիշատակվել է վարպետ նկարիչի անունը, որը գլխավորել է նկարիչների խումբը: Համաձայն Ս. Աստվածածին եկեղեցու դասի կամարի արձանագրության՝ պարզ է դառնում խորանի նկարիչների անունը՝ Աբով և Դավիթ: Ս. Բեթղեհեմ եկեղեցու խորանի որմնի հիշատակ գրությունում հիշվել է հետևյալ նկարիչների անունը՝ «Նկարեցաւ պատկերս ձեռամբ Մինասին: Մարտիրոսին: Նկարեցաւ ծաղիկս ձեռամբ Աստվածատուրին...» և ներքևում զարդանկարների մեջ թաքնված է Ավետի անունը (նկ. 5)<sup>31</sup>:

Ս. Ամենափրկիչ վանքի որմերի գրություններում հիշատակվել է հետևյալ նկարիչների ա-

<sup>26</sup> Պատմութիւն Առաքել Վարդապետի Դավրիժեցոյ, էջ 316:

<sup>27</sup> «Բայց Մինաս վարպետն ըստ հրամանաց թագավորին առ ժամայն ի նմին տեղվոջ ի մէջ խրախութեանն նկարեաց զասացելոյ զանն զպատկերն, որ այնքան յար և նման էր համեմատութեամբ, որ ընդ թագավորին ամենքեան ի հանդիսին եղեալքն մեծավ հիացմամբ զարմացեալք եղեն վասն առավել նմանութեանն, և փառս վեր առաքէին Աստուծոյ՝ տուողին այնպիսովոյ շնորհաց մարդկան: և յայնմ օրէ և առ յապայ թագավորն և նախարարքն իւր ոչ թողին զնա ի ձեռաց, այլ հանապազ ի տունս իւրեանց պահէին վասն նկարակերտութեան»: Նույն տեղում, էջ 317:

<sup>28</sup> «Ազգասէր», Կալկաթա, 1845, թիվ 12, էջ 96:

<sup>29</sup> Խաչատուր արեղայ Զուղայեցի, Պատմութիւն Պարսից, Վաղարշապատ, 1905, էջ 210:

<sup>30</sup> Նույն տեղում: Հովհաննէս Մրքուզը թողել է աստվածաբանական, փիլիսոփայական ժառանգություն՝ Գիրք Սրբազանագործութեան, Գիրք համոտ վասն իսկապէս ճշմարիտ հավատոյ և դավանութեան ուղղափառ կաթողիկէ ընդհանուր Հայաստանեաց եկեղեցվոյ, և այլն: Տե՛ս Հ. Միրզոյան, Յովհաննէս Մրքուզ Զուղայեցի, Երևան, 2001:

<sup>31</sup> «Հասկ», 1972 թիվ 7-8, էջ 267-270:

նունները՝ Տէր Ստեփանոս Պատկերահան, Կիրակոս Պատկերահան (անթվական), Սիմոն, Թաթոս (1784):

Հարություն Տէր Հովհանյանը գրի է առել այժմ խոնարհված Սուրբ Հակոբ Բաղաթայ (1666) եկեղեցու ժողովրդատեղի գմբեթի ճակատի գրությունը, որով պարզ է դառնում, որ Բաղդասարն ու իր եղբայր Յովհաննէսը 1666 թ., իրենց ծնողների հիշատակին «ծեփել եւ գաճել եւ նախշել» են, իսկ բեմի առաստաղը զարդանկարել է Կարապետը՝ 1668 թ.<sup>32</sup>: Նմանապես հայտնի է Սուրբ Սարգիս կամ Օհանայ վանքի Սուրբ Սարգիս Զորավարի պատկերի նկարչի՝ Տէր Մկրտչի անունը (1717):

Նոր Զուղայի նկարիչներից է Աստվածատուրը, որ 1667 թ. Մոսկվայի զինապալատում աշխատանքի է անցնում որպես նկարիչ, ռուս արվեստի պատմության մեջ հայտնի դառնալով Բոգդան Սալթանով անունով: Նրա, շուրջ քառասուն տարվա գործունեությունը Ռուսաստանում բավական հայտնի է, սակայն Նոր Զուղայում կատարածն այժմ անհայտ է:

Վարկածներ կան նաև Նոր Զուղայում Հովնաթանյան ընտանիքի գործունեության մասին:

2008 թ. Ս. Ամենափրկիչ վանքի գմբեթի վերանորոգության ընթացքում բացայատվեց գմբեթի կենտրոնի փոքր շրջանում հիշատակ գրությունը՝ ծաղկողների անուններով՝ Տէր Յովհաննէս, Սարգիս և Տէր Կիրակոս: Դրանով պարզ է դառնում գմբեթի զարդանկարիչների ինքնությունը, որով նրանց անուններն ավելանում են Նոր Զուղայի մինչ այժմ հայտնի արվեստագետների հոյլին<sup>33</sup>:

### **Վերանորոգություն և պահպանություն**

Նոր Զուղայի եկեղեցիները և բնակարանները դարերի ընթացքում վերանորոգվել են: Երբեմն հիմնական վերանորոգության արդյունքում տվյալ կառույցը փրկել են խոնարհումից: Նաև հանդիպում ենք ոչ մասնագիտական վերանորոգումների և միջամտությունների:

Հայոց եկեղեցիներում առաջին մասնագիտական վերանորոգության աշխատանքները Իտալիայի «Իզվէո» ընկերության միջոցով 1970-ականներին է սկսվում, որը Իրանի հեղափոխության պատճառով ընդհատվում է: 2001 թվից Սպահանի մշակութային ժառանգության պահպանության հիմնարկի և Սպահանի Հայոց թեմի թեմական խորհրդի հարաբերությունների նոր փուլ սկսվեց, որի արդյունքում վերանորոգության աշխատանքների ծրագիր կազմվեց, սկսելով Ս. Ամենափրկիչ վանքի գավիթի վնասված որմնանկարներից, որին զուգընթաց սկսվեց եկեղեցու որմնանկարների մաքրման աշխատանքը:

Անցնող տարիներին հետևողական աշխատանքի շնորհիվ հաջողվել է Հայոց եկեղեցիները որպես Իրանի մշակութային արժեքներ ներգրավել Սպահան նահանգի վերանորոգության ցանկում և նախատեսել առանձին նախահաշիվ, որի արդյունքում մասնագիտական վերանորոգության աշխատանքներ են կատարվել Ս. Ամենափրկիչ վանքի գմբեթում, Ս. Բեթղեհեմ և Ս. Ստեփանոս եկեղեցիներում:

### **Եզրակացություն**

Նոր Զուղայի ամեն մի որմնանկարը, զարդանկարը, հախճապակին կամ խաչքարը ինքնին կարող են լինել ուսումնասիրության մի առանձին նյութ (նկ. 6-7), չհաշված բազմաթիվ արվեստագետների կենսագրությունները: Առանձին որմնանկարների արվեստաբանական և պատկերազարկական ուսումնասիրությունը նույնպես ծավալուն հետազոտությունների նյութ է, և այդ ուղղութեամբ ցայժմ բավական աշխատանքներ կատարվել են:

<sup>32</sup> Յ. Տէր Յունանեան, նշվ. աշխ. էջ 184:

<sup>33</sup> Տե՛ս Ա. Բաբայան, Նորահայտ էջ Նոր Զուղայի Սբ. Ամենափրկիչ Վանքի եկեղեցու Գմբեթի Գեղարվեստական Հարդարանքից, «Վարձք», 2016 թիվ 12, էջ31-34:

Որպես ընդհանուր բնութագիր, կարելի է ասել, որ Նոր Զուղայի որմնանկարիչները ծանոթ լինելով եվրոպական Վերածննդի և իրենց ժամանակի նկարչությանը, ունենալով Աստվածաշնչի տպագիր պատկերներ, Ոսկան Երևանցու կամ Եվրոպայում մինչ այդ տպագրված պատկերները, և կամ Յովհաննէս Քթէշէնցու կլիշէները, չեն սահմանափակվել դրանք ընդօրինակելով, այլ առնչվելով նաև տեղական իրանական արվեստին, միաժամանակ լավաճանոթ լինելով հայկական ավանդական նկարչությանը, արդյունքում ստեղծել են մի ինքնուրույն արվեստ, որի մեջ նաև արտացոլվում է ժամանակի ազգային շունչը:

Միով բանիվ՝ **Նոր Զուղայի կառույցների գեղարվեստական հարդարանքի յուրահատկությունը ժամանակի արվեստի տեսակների միախառնումն է և ժամանակի գերիշխող ճաշակի արտահայտությունը:** Հայ նկարիչների ծեփով և հայ հասարակության համար ստեղծված այդ արվեստը գեղարվեստական-ոճական առումով հնարավոր չէ համարել զուտ հայկական, առավել ևս՝ իրանական կամ եվրոպական, այլ՝ 17-րդ դարի Նոր Զուղայի ինքնատիպ դպրոց, որը հայկական արվեստում միջնադարյան շրջանից նոր շրջան անցնելու առաջին քայլն էր: Այս յուրահատկությունը պահանջում է լուրջ վերաբերմունք նաև այս ժառանգության պահպանման, վերականգնման և ներկայացման գործում, որպես եզակի երևույթ հայկական, իրանական, ինչու չէ, նաև 17-րդ դարի համաշխարհային կերպարվեստի պատմության մեջ:

Վերջում առանձին աղյուսակներով ներկայացնում ենք Նոր Զուղայի գեղարվեստական և որմնանկարչական ժառանգության համապարփակ պատկերը:

### **Կանգուն եկեղեցիներ**

Մեծ Մեյդան թաղ

Անվանում	Կառուցման թվականը	Կառուցող-բարերար	Ներքին հարդարանքը
Ս. Յակոբ Մծբնայ Հայրապետ եկեղեցի	1606-1607	Ժողովրդական ծախսով, ներդրումով	Խաչքարեր
Ս. Աստվածածին եկեղեցի	1613	Խոջա Ավետիք Բաբաքեան	Խաչքարեր Հախճապակի Որմնանկարներ
Ս. Բեթղեհեմ եկեղեցի	1628	Խոջա Պետրոս Վելիջանեան	Խաչքարեր Հախճապակի Որմնանկարներ
Ս. Ամենափրկիչ վանք	1664	Դավիթ Առաջնորդ Խոջա Ավետիք Մարտիրոսեան Ստեփանեան	Խաչքարեր Հախճապակի Որմնանկարներ

Փոքր Մեյդան թաղ

Ս. Գէորգ եկեղեցի (Խօջենց ժամ, Ղարիբենց ժամ)	1611	Խոջա Նազար և Ժողովրդական ծախսով	Խաչքարեր Հախճապակի
Ս. Գրիգոր Լուսավորիչ (Փոքր Խոջենց ժամ)	1633	Խոջա Մինասի և Ժողովրդի ծախսով	Խաչքարեր Հախճապակի Որմնանկարներ

Յակորջան թաղ

Ս. Ստեփանոս	1614	Ժողովրդական ծախսու ներդրումով	Խաչքարեր Հախճապակի Որմնանկարներ
-------------	------	-------------------------------	---------------------------------------

Չարսու թաղ

Ս. Յուհաննէս եկեղեցի (Աջի ժամ)	1621	Խոջա Եղիազար	Խաչքարեր
Ս. Կատարինէ Կուսաց մենաստան	1623	Խոջա Եղիազար	Խաչքարեր Հախճապակի Որմնանկարներ

Ղարազել թաղ

Ս. Նիկողայոս եկեղեցի (Ս. Աստվածածին)	1630	Ժողովրդական ծախսով	Խաչքարեր Եկեղեցին սկզբում պատկերազարդ չի եղել
---	------	-----------------------	---

Երևան թաղ

Ս. Սարգիս եկեղեցի (Ս. Ամենափրկիչ)	1659	Ժողովրդական ծախսով	Խաչքարեր Հախճապակի Որմնանկարներ
--------------------------------------	------	-----------------------	---------------------------------------

Դավրէժ(Մահլաթ) թաղ

Ս. Մինաս եկեղեցի (Ս. Լուսավորիչ)	1659	Ժողովրդական ծախսով	Խաչքարեր Հախճապակի Որմնանկարներ
-------------------------------------	------	-----------------------	---------------------------------------

Քոչեր թաղ

(Գավուաբատ, Սանգթարաշիա, Քարակոփների)

Ս. Ներսես (Սուրբ Ավետեաց)	1660-1666	Ավետիք Գիլանեան	Խաչքարեր
------------------------------	-----------	-----------------	----------

**Խոնարհված եկեղեցիներ**

Նոր Զուղայի տասներկու խոնարհված եկեղեցիների վերաբերյալ տեղեկությունները սահմանափակ են: Գրավոր աղբյուրները և գրչագրերի հիշատարկարաններից պարզ են դառնում հետևյալ եկեղեցիները:

Մեծ Մեյդան թաղ			
Մուրադենց Ս. Յակոբ եկեղեցի	1634 Եկեղեցին լքվել է 1820-ականներից և 1860	Որմնանկարներ «պատկերազարդ և ծաղկափթիթ նկարներով» (Յ.Տ.Յ.)	

Փոքր Մեյդան թաղ		
Ս. Հոգի կամ Կիսատասնակի եկեղեցի	Կանգուն է եղել մինչև 18-րդ դարի կեսը	
Սուրբ Թումա (Զանգու ժամ Ղարամելիքենց եկեղեցի)	1690-1695 Խաղարենց տոհմի ծախսով է կառուցվել	Հախճապակի (Յ.Տ.Յ.)
Մեծ Ղարազել կամ Ղեյնուն թաղ		
Ս. Անանիա եկեղեցի	Կանգուն է եղել մինչև 18-րդ դարի վերջերը	
Սուրբ Սարգիս եկեղեցի (Օհանայ վանք)	1609 Կանգուն է եղել մինչև 19-րդ դարի վերջը	Որմնանկարներ
Գասկ թաղ		
Ս. Մինաս եկեղեցի	Կանգուն է եղել մինչև 18-րդ դարի սկիզբը	
Ս. Աստվածածին եկեղեցի	Կանգուն է եղել մինչև 19-րդ դարի սկիզբը	
Երևան թաղ		
Ս. Աստվածածին (Շաֆռազենց եկեղեցի)	Կանգուն է եղել մինչև 19-րդ դարի սկիզբը	
Սուրբ Յակոբ Բաղաթայ	1666 Կառուցվել է Ավաքալեանց տոհմի կողմից	Որմնանկարներ
Նորաշեն թաղ (այսօր՝ Ազար Կամուրջի պողոտա)		
Նազարեթ եկեղեցի (Փռանշինի)	1611	
Մարնուն կամուրջի մոտ		
Շավելենց Սուրբ Յովհաննէս	1697	Որմնանկար
Ս. Հրեշտակապետաց (Գաբրիել և Միքայել) եկեղեցու վերաբերեալ ստույգ տեղեկություն չկա		

Կանգուն բնակարաններ

Մեծ Մեյդան թաղ		
Խոջա Պետրոս Վելիջանեանի տուն	1668	Որմնանկարներ Զարդանկարներ Հիշատակագրություն Գաջաքանդակներ
Մարթա Փիթերզ (Զանի Գանի)	Անյայտ	Որմնանկարներ Զարդանկարներ Գաջաքանդակներ

Փոքր Մեյդան թաղ		
Տէր Գրիգոր	1610-1660	Զարդանկարներ Գաջաքանդակներ
Դավրեժ թաղ		
Վաքիլուղուլէ (Զուելեան)	18-րդ դար	Որմնանկարներ Զարդանկարներ Գաջաքանդակներ
Խոջա Յուսէփ Ամիրխան		Զարդանկարներ Հախճապակիներ
Սուքիաս	1655	Որմնանկարներ Զարդանկարներ Գրություններ Գաջաքանդակներ

### **Անհեղացած բնակարաններ**

Նշվում են այն բնակարանները, որոնք գրավոր աղբյուրներում հիշատակված են իրենց ներքին գեղարվեստական հարդարանքով: Դրանց վայրում այսօր կառուցվել են նոր բնակարաններ: Երբեմն մի ընդարձակ բնակարանի հողամասի վրայ կառուցվել են մի քանի բնակարաններ իրենց փողոցով կամ փակուղիով: Վերջին շրջանի նորակառույց բնակարանների պատճառով թաղամասերն ամբողջապես կորցրել են իրենց դիմագիծը:

Մեծ Մեյդան թաղ		
Խոջա Քամալի տուն	1604	Զարդանկարներ
Դավրեժ թաղ		
Խոջա Սուլթանի ապարանք Աղանուր Տէր Բարսեղեան (1850-1970 սեփականատերն է եղել)	17-րդ դար	Որմնանկարներ Զարդանկարներ Հիշատակագրություն Գաջաքանդակներ
Յուսէփ Ամիրխանի տուն	Անհայտ	Զարդանկարներ Հախճապակի
Մինաս Կրետ	Անհայտ	Զարդանկարներ
Ղարազել թաղ		
Խոջա Ոսկան	Անհայտ	Զարդանկարներ

**Նկարները՝ էջ 369-371, Photos on pages 369-371.**

**Ani Babaian**

*Art critic and conservator*

*Member of ICOMOS Armenia*

## **MURAL PAINTINGS OF NEW JULFA (ISFAHAN)**

### **Summary**

The history to relations between Armenia and Iran date back to antiquity. No country other than Iran has had such an influence on the life and culture of Armenia.

Abundance of historic evidence like cuneiform inscriptions attest to this long relationships between the two nations. In one of the bas-reliefs of Persepolis, the ceremonial capital of the Achaemenid Empire (550–330 BC), near Shiraz shows, in great detail, delegates from various nations in their native attire and equipments in the 5th century BCE. One of the bas-reliefs shows Armenian delegates offering their precious presents, a metal vessel and famous Armenian stallion.

In 15th century Armenia was constantly fought over and its territory changed hands between the Persian and Ottoman Empires. At that time, Julfa on the banks of Araxes River in the Nakhijevan province was a well-developed city, famous for its silk trade, in particular. In 1604 Shah Abbas I of the Safavid dynasty, forcibly relocated the Armenians of Julfa to his new capital Isfahan. In the outskirts of his capital, across the Zāyanda-rud River, he built a town, named New Julfa, in memory of their native town.

The main purpose behind this historic move was Shah Abbas' knowledge of Armenian merchants' skills and their refined culture. Over time the Armenian merchant houses played an important role in boosting the economy and culture of Iran in the 17th century, in the meantime building bridges between European, Eastern and local Armenian art.

The Armenians in New Julfa built new houses, mansions, churches, and bath-houses. It became an important center for the advancement of Armenian cultural from the 17th to 19th centuries. By the 1660s New Julfa had 24 churches that belonged to the Armenian Apostolic Church of which 13 continue to function to this day. The interior of all churches are decorated with murals, tiles, khachkars (cross-stones), carpets, and embroidered curtains. The most decorated churches with extensive mural paintings are: the Surb Amenaprkich Vank, 1664 (Holy Savior Cathedral, 1664), the Surb Astvatsatsin (Holy Mother of God, 1613), Surb Bethlehem (Holy Behlehem, 1628) and Surb Stepanos (St. Stephen, 1666).

Over time, New Julfa developed its own traditional artistic styles infused with contemporary Persian as well as European influences. It also has to be noted that each church also had its own scriptoria where they developed the style unique to New Julfa.

This article presents an overview of the history of mural painting in Armenian churches of New Julfa houses, their concepts of art, values, techniques, traditions and the connection between the regions and cultures.

## ԼՎՈՎԻ Ս. ԱՍՏՎԱԾԱԾՆԻ ՎԵՐԱՓՈԽՄԱՆ ՏԱՃԱՐԻ ՆԵՐՔԻՆ ՀԱՐԴԱՐԱՆՔԸ ԵՎ ՈՐՄՆԱՆԿԱՐՆԵՐԸ

*Լվովի Կաթողիկեին վիճակված էր կիսելու հայ համայնքի ճակատագիրը՝ այդ կերպ վերածվելով բազմաթիվ գլուխներից բաղկացած խորհրդանշական գրքի...:*  
*Ֆ. Յավորսկի, Հայկական նրբանցքում, «Արվեստ», 1: 1991, էջ 170-171՝*

Լվովի Ս. Աստվածածնի Վերափոխման տաճարը յուրահատուկ խորհրդանշան ու վկան է այստեղ դեռևս 13-րդ դարից հաստատված հայ համայնքի հարուստ մշակույթի և տարափոխ հոգևոր կյանքի: Տաճարի ճարտարապետական նախագիծը մարմնավորում է լեհահայ համայնքի հակումը ազգային ձևերին, բայց և կրում մշակութային փոխառնչությունների անառարկելի ազդեցությունը: Ընդ որում, արվեստի տարբեր ճյուղերում այս երկուսի համամասնությունը տարբեր չափով է հանդես գալիս: Լեհահայ մշակույթի երկբայական դիմագիծը, ճարտարապետությունից գատ, դրսևորվել է նաև մեզ հասած գեղանկարչական տարբեր ժանրերի աշխատանքներում՝ սրբանկարչություն, դիմանկարչություն, քանդակագարդման, գրքարվեստի, ոսկերչության և ընդհանրապես դեկորատիվ-կիրառական արվեստի մեծաթիվ աշխատանքներում<sup>2</sup>:

Դեռևս 11-րդ դ. հայության հոսքը դեպի լեհական և ուկրաինական տարածքներ շարունակվում է ընդհուպ մինչև 17-րդ դ. վերջ և ձևավորում Արևելյան Եվրոպայի հայկական ամենախոշոր գաղթօջախը, իսկ Լվովը Ս. Աստվածածին եկեղեցով դառնում է լեհահայության հոգևոր կենտրոնը: Այս շրջանում Լվովը իշխանական արտոնագրերի շնորհիվ վերածվել էր բազմազգ և վաճառաշահ քաղաքի, ուր հաստատվել ցանկացող օտարերկրացիներին շնորհվում էր ժառանգության և այլ իրավունքներ<sup>3</sup>: 1367 թ. լեհ-լիտվական միացյալ պետության թագավոր Կազիմիր Մեծի հրովարտակով հայոց Գրիգոր եպիսկոպոսը իրավունք է ստանում թե՛մ հիմնադրելու և Լվով քաղաքը դարձնելու իր նորաստեղծ թեմի նստավայրը: Լվովի, Լուցքի և Վլադիմիրի հայոց հոգևոր առաջնորդությունը զբաղեցնելուց առաջ կաթողիկոս Մեսրոպ Արտազեցին Կիլիկյան հայոց թագավորության մայրաքաղաք Սիսում Գրիգորին ձեռնադրել էր արքեպիսկոպոս<sup>4</sup>:

<sup>1</sup> The Armenian Cathedral in Lviv and its Creators/ Katedra ormiańska we Lwowie i jej twórcy, Kraków, 2015, էջ 265:  
<sup>2</sup> Լեհաստանի հայ գաղթօջախների (այժմ Ուկրաինայի տարածքում գտնվող) գեղարվեստական ժառանգության ուսումնասիրման համար տե՛ս *Иллюстрированная энциклопедия армянской культуры в Украине. С каталогизированным приложением перечня памятников армянской культуры в музеях и заповедниках:* в 2-х томах / **Ирина Гаюк**. Львів : Афіша, 2012: **Ղազարյան Մ.**, *Հայ կերպարվեստը XVII-XVIII դարերում*, Երևան 1974, էջ 97-116:  
<sup>3</sup> Հայ Գաղթաշխարհի պատմություն, հ. 1, Երևան 2003, էջ 66:  
<sup>4</sup> **Ալիշան Ղ.**, *Կամենից. Տարեգիրք Հայոց Լեհաստանի եւ Ռումենիոյ, հաաստիցայ յաւելրածովք*, Վենետիկ-Ս.Ղազար, 1896, էջ 4-8: **Stopka K.**, *Ormianie polscy-siedem wieków istnienia*, Wrzesień 2017, str. 5-15.



Նկ. 1

Կենտրոնական Եվրոպայում արևելյան դիմագիծ ունեցող եզակի Լվովի հայկական տաճարի շինարարությունը 14-րդ դ. հովանավորել են Ղրիմի հայ վաճառականները, որտեղից էլ գալիս են ոճական զուգահեռները Ղրիմի և ընդհանրապես բուն հայկական ճարտարապետության հետ<sup>5</sup>: Եկեղեցին հատակազծային և ծավալատարածական տիպով հետևում է հայկական խաչազմբեթ բազիլիկ եկեղեցիների

ճարտարապետությանը, բայց և անմասն չի մնացել Գալիցիայում տարածված ռոմանա-գոթական ոճի ազդեցությունից, որ արտահայտվել է աբսիդի և ավանդատների կառուցվածքում<sup>6</sup>: Ներկայիս կառույցի տեսքը դարերի ընթացքում պարբերաբար իրականացված վերակառուցումների և վերաձևումների արդյունք է, որ արտացոլում է Լվովի համայնքի գոյության փոփոխական ընթացքը: Շրջադարձային էր հատկապես 17-րդ դ. առաջին կեսը, երբ արքեպիսկոպոս Նիկոլ Թորոսովիչի միջնորդությամբ Լեհահայ առաքելական եկեղեցին միացվեց կաթոլիկ եկեղեցուն՝ թեև տևական ժամանակ պահպանելով եկեղեցական ծիսակարգի հայերենով անցկացման ավանդույթը<sup>7</sup>: Այսպիսով կրոնական կյանքի փոփոխությունը, ինչպես նաև մի քանի անգամ կրկնված հրդեհները, իրենց ազդեցությունն ունեցան նաև Լվովի հայկական տաճարի կառուցվածքի և հատկապես ներքին հարդարման վրա: Այս շրջանից մինչև 20-րդ դար աստիճանաբար փոխվել է տաճարի հարդարանքի հայկական դիմագիծը և այն նմանվել է սովորական լատինական տաճարի՝ ուշ բարոկկո և ռոկոկո ոճի կահավորանքով<sup>8</sup>:

20-րդ դ. սկզբին Լվովի նոր կաթոլիկ հոգևոր հովիվ նշանակվեց Հովսեփ Թեոֆիլ Թեոդորովիչը, որի եպիսկոպոսության 36 տարիները նշանավորվեցին եկեղեցու վերանորոգմամբ և «հայկական ոճով» վերաձևմամբ, որով նա ցանկանում էր շեշտել տաճարի հայկական ինքնատիպությունը կաթոլիկ եկեղեցիների մեջ: Օրինակ, 1902 թ., մինչ բուն աշխատանքների սկսվելը, վերանորոգվում է եկեղեցու աբսիդը և արտաքինից զարդարվում Անիի (որտեղից, ըստ ավանդության, ծագում էին լեհահայերը) հայկական եկեղեցիներից վերցված զարդագոտիներով, կամարաշարով և խոյակներով<sup>9</sup> (Նկ. 1): Հայկական քանդակազարդումներին տրվող նախաապատվությունը երևում է նաև 1908-1909 թթ. կրակովցի ճարտարապետ Ֆրանցիշեկ Մոնչինսկու նախագծով եկեղեցու նավի երկարացման աշխատանքներում: Այսպիսով, ընդհանուր կառույցի արտա-

<sup>5</sup> Տաճարը կառուցվել է 14-րդ դ. 70-ական թթ.: Ճարտարապետը իտալացի Դորիսին էր, որը Լվով էր եկել Կաֆայից և եկեղեցի կառուցել Հակոբ Շահնշահի տղայի և Փանոս Աբրահամյանցի պատվերով: **Ղազարյան Մ.**, նշվ. աշխ., էջ 103:

<sup>6</sup> **Овсийчук В.**, «Армяно-Украинские творческие связи», Հայ արվեստին նվիրված միջազգային երկրորդ սիմպոզիում, Երևան, 1978, էջ 297-302:

<sup>7</sup> **Гаюк И.**, «Станаление и специфика развития армянской церкви в Украине», *Армянская церковь как уникальный феномен христианского мира*, Львов, 2005, стр. 149-213.

<sup>8</sup> **Joanna Wolańska**, *Katedra ormiańska w Lwowie, latach 1902-1938/ Լվովի հայկական տաճարը 1902-1938 թթ., ճարտարապետական փոփոխություններն ու ներքին հարդարանքը*, Warszawa, 2010, pp. 23-33.

<sup>9</sup> Նշվ. աշխ., էջ 36-49:

քին հարդարանքը ընդգծում է տաճարի արևելյան դիմագիծը՝ վաղքրիստոնեական բյուզանդական ոճի տարրերով՝ համադրված հայկական միջնադարյան զարդամոտիվներով: Այս ժամանակ է նաև ներքին նավի կամարածև թաղը ծածկվել իսպանական վերածննդի այսպես կոչված artesonado թաղերը կրկնող փայտե կասետոնային ծածկով<sup>10</sup>:



Նկ. 3

Արդեն 1908 թ. սկսված Ս. Աստվածածին բուն եկեղեցու վերանորոգման աշխատանքների շնորհիվ ի հայտ եկավ 18-րդ դ. հարդարանքի ու նկարների տակ թաքնված տաճարի նախնական տեսքը՝ զարդերով, պատերին ազուցված խաչքարերով և 15-16-րդ դդ. թվագրվող, բյուզանդական արվեստը հիշեցնող որմնանկարչական ոչ մեծ եզակի նմուշներով: Օրինակ, հարավային պատի պատուհանախորշում, որ նույնությամբ վերականգնվել է, պատկերված են մեդալիոնի մեջ առնված Ամենակալ Քրիստոսը, իսկ այն և ճախ կողմերում՝ Հովհաննես ավետարանիչը Պրոխորին թելադրելիս և Հակոբ առաքյալը՝ ոտքերի մոտ ծնկաչոք մեկենասի փոքրիկ կերպարով (նկ. 2): Ուշագրավ է հատկապես Սուրբ Հակոբ Պարսիկի (Saint James/Jacob Intercisus) պատկերը հայկական եկեղեցու որմնախորշում: Հազվերտ Ա-ի (մոտ 363- 421) օրոք նահատակված քրիստոնյա պարսիկ զինվորական սուրբ Հակոբի կերպարը հատկապես սիրելի է դառնում Բալկաններում 13-14-րդ դարերից սկսած: Նրա կերպարը ճանաչելի է հատկապես պարսկական-մոնղոլական զինվորական տարազի և բնորոշ գլխարկի շնորհիվ<sup>11</sup>:

Թեև պատկերներն ուղեկցող զարդապատկերները ուկրաինական ձեռագրարվեստն են հիշեցնում, կերպարների գլխավերևում հանդիպող հայերեն արձանագրություններն ու անունները վկայում են հայ և տեղացի վարպետների համատեղ աշխատանքի մասին<sup>12</sup>:

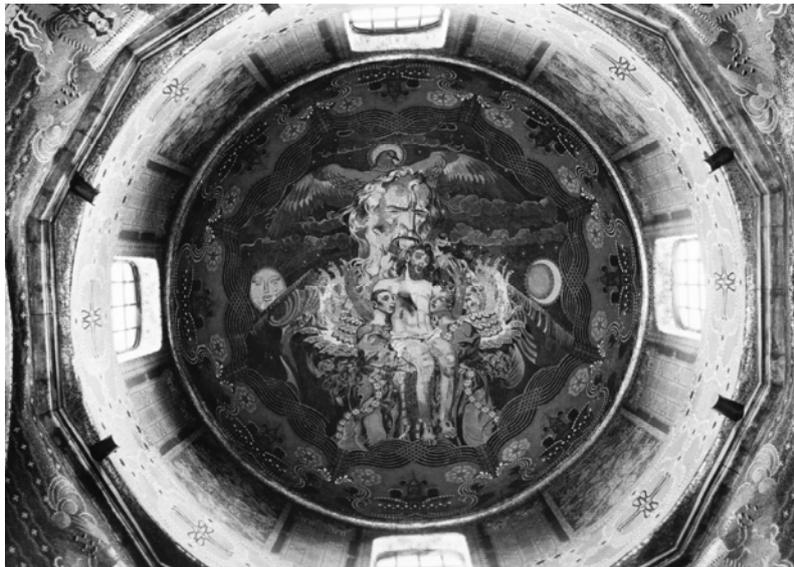
Եկեղեցու ներկայիս ներքին հարդարանքը 20-րդ դարասկզբի երկու լեհ արվեստագետների աշխատանք է. խճանկարները հեղինակել է Կրակովի Գեղեցիկ արվեստների ակադեմիայի պրոֆեսոր Յուզեֆ Մեհոֆֆերը՝ 1912-1913 թթ. ընթացքում, իսկ որմնանկարները՝ Յան Հենրիկ Ռոսենը՝ 1925-1927 թթ.<sup>13</sup>: Երկու նկարիչներն էլ լեհական մոդեռն-ավանգարդ հոսանքի ներկայացուցիչներ էին՝ տարված ժամանակի իշխող ուղղություններով՝ վիեննական սեցեսսիոնիզմ, սիմվոլիզմ, դեկադանս: Հայ եկեղեցու որմնանկարները՝ իրենց դեկորատիվությամբ, հակա-նատուրալիստականությամբ, կերպարների լիրիկականությամբ և ալեգորիաներով, ասվածի վառ արտահայտումն են: Արվեստագետների համար, հավանաբար, հետաքրքիր է եղել նաև արքեպիսկոպոս Թեոդորովիչի հակումը դեպի հին հայկական եկեղեցական զարդաքանդակային և մանրանկարչական արվեստը, քանի որ վերոհիշյալ նկարչական հոսանքների համար արվեստի իդե-

<sup>10</sup> Նշվ. աշխ., էջ 527-528:

<sup>11</sup> **Иаков Персянин**, *Православная Энциклопедия*, <http://www.pravenc.ru/text/200345.html>

<sup>12</sup> **Логвин Г.**, «Украино-Армянские средневековые художественные связи», *Հայ արվեստին նվիրված միջազգային երկրորդ սիմպոզիում*, Երևան, 1978, էջ 312-317:

<sup>13</sup> Լվովի հայկական տաճարի մասին ամբողջական, ծավալուն հրատարակություն է՝ *The Armenian Cathedral in Lviv and its Creators/ Katedra ormiańska we Lwowie i jej twórcy*, Kraków, 2015:



Նկ. 4

ալը միջնադարյանն էր, քան՝ անտիկը:

Սկզբնապես արքեպիսկոպոս Թեոդորովիչի առաջարկով Մեհոֆֆերը 1907 թ. ներկայացրեց հայկական եկեղեցու ներքին հարդարման ամբողջական նախագիծ՝ ձևավորված Սկևռայի 12-րդ դ. Ավետարանի և Վենետիկի Սուրբ Ղազար վանքի հայկական ձեռագրերի մանրանկարների ընդօրինակումներով: Սակայն այս ծրագրից 1912-1913 թթ. ընթացքում

հաջողվեց իրագործել միայն գմբեթի, թմբուկի, թաղերի և առագաստների խճանկարները (նկ. 3): Գմբեթի խճանկարը պայմանականորեն կոչվում է «Սուրբ Երրորդություն», չնայած պատկերագրական նախատիպը գալիս է 15-րդ դարից եվրոպական արվեստում տարածում գտած, այսպես կոչված The Not Gottes (Pitié de Nostre-Seigneur - Հայր Աստծո ողբը) տեսարանից, որտեղ Հայր Աստված և աղավնակերպ Սուրբ Հոգին ընդունում են Քրիստոսի զոհաբերությունը: Հայկական եկեղեցու գմբեթում հզոր Հայր Աստծո կերպարը, երկու հրեշտակների ուղեկցությամբ, կարծես իր թևերի մեջ է առել որդու անշնչացած մարմինը՝ ներկաներին ցույց տալով իր ողորմածությունն ու փրկության ուղին<sup>14</sup> (նկ. 4):

Սակայն ամբողջ եկեղեցու ինտերիերը խճանկարով ծածկելու մեհոֆֆերյան շքեղ նախագիծը միայն մասամբ իրագործվեց, և եկեղեցին հետագայում գրեթե ամբողջությամբ որմնանկարներով նկարագարողվեց երիտասարդ արվեստագետ Յան Հենրիկ Ռոսենի ձեռքով:

Հարկ է նշել, որ Լվովի հայկական եկեղեցու ներքին հարդարանքը հարստացված է եղել նաև ապակենախշերով (վիտրաժ), որոնք գաղափարապես շարունակել և լրացրել են որմնանկարների տվյալ հատվածի թեմատիկան<sup>15</sup>:

Որմնանկարների ընդհանուր դասավորությունը հետևյալն է. խորանի արսիդում բյուզանդական պատկերագրական ավանդույթից ազդված տեղ է գտել *Հաղորդության* տեսարանը (Էվխարիզիան), հարավային նավի պատը արևելքից սկսած ներկայացված է *Քրիստոսի Խաչելությունը*, *Հովհաննես Մկրտչի կյանքին և քարոզչությանը* նվիրված տեսարաններով, այնուհետև շարունակվում է *Մարիամ Աստվածածնի ավերմամբ* և ավարտվում *Աբրահամի զոհաբերության* տեսարանով (նկ. 5): Բացի սյուժետային մեծածավալ դրվագներից՝ ներկայացված են նաև մեծ թվով եկեղեցական հայրերի, մարգարեների, սիրելիների, 14 սուրբ բարեխոսների ամբողջ հասակով կանգնած ֆիգուրները՝ հարմարավետ տեղադրված պատուհանաբացվածքների կողքերին և վերևի հատվածներում: Հյուսիսային նավի պատկերագրական շարքը սկսվում է հորիզոնական շրջանակի մեջ առնված *Հովիվների Երկրպագությամբ*, այնուհետև ներկայացված է *Օղի-լիոնի հուղարկավորությունը*: Նավի որմնանկարները ավարտվում են արևմտյան մուտքի կամա-

<sup>14</sup> Schiller G., *Iconography of Christian Art*, vol. 2, London 1972, pp. 219-224.

<sup>15</sup> Joanna Wolańska, նշվ. աշխ., էջ 533-548.

րասյան ճախ և աջ կողմերում, եկեղեցական պատկերագրության համար բոլորովին անսպասելի՝ մարդկային հինգ զգայարաններն ու նրանց հավասարակշռությունը և Սուրբ Հոգու յոթ պարզևները մարմնավորող մարդեղենացված լեգոնիկ կերպարներով<sup>16</sup>:



Նկ. 5

Ռոսենը եկեղեցու պատկերագրողման միանգամայն նոր ու յուրահատուկ ոճ է առաջ քաշում՝ հագեցած ու ներծծված ժամանակի գերիշխող գեղարվեստական ուղղության՝ սիմվոլիզմի<sup>17</sup> ոգով, կատարված բնորոշ նկարելաեղանակով:

Կրոնական հայտնի տեսարանները լի են բարդ խորհրդանշաններով, միստիկայով, որի գաղտնիության բացահայտման բանալին հենց պատկերների մեջ է: Այստեղ ձևը վերածվել է գաղափարակիր նշանի, որ տեսանելի կերպի մեջ բացահայտում է անտեսանելին<sup>18</sup>: Նկարչի հատուկ վերաբերմունքը և սերը միջնադարյան արվեստի հանդեպ, և այն, որ նա Փարիզում սովորելու տարիներին հաճախել է հայտնի միջնադարագետ Էմիլ Մալեի դասախոսություններին, նշանակալի հետք են թողել նրա ստեղծագործական հետազոտությունների վրա՝ որպես եկեղեցական որմնանկարչի<sup>19</sup>: Նա աստվածաշնչյան թեմաներում ու սրբերին պատկերող տեսարաններում ներմուծում է միջնադարյան աղբյուրներից՝ մանրանկարներ, զարդաքանդակներ, եկեղեցական կիրառական սպասքից և գործվածքեղենից վերցված զարդաձևեր և սյուժեներ: Այս միտումը լավագույն օգտագործված է հայկական եկեղեցու որմնանկարներում: Տեսարանների հետին պլանում, հագուստների զարդանախշերում, միջավայրը հարստացնող այլ մանրամասներում Ռոգենը օգտագործել է մեծաքանակ սկզբնաղբյուրներ՝ Սկևռայի 12-րդ դ. Ավետարանից, Ֆրանսիայի ազգային գրադարանի 10-րդ դ. բյուզանդական մի Ավետարանից, Ահեղ

<sup>16</sup> Այս պատկերագրությունը գալիս է հինգ արտաքին զգայարանները մարդկային կերպարանքով պատկերելու Արիստոտելյան ուսմունքից: Իսկ Սուրբ Հոգու պարզևները հիշատակված են Եսայու մարգարեության մեջ. «Եւ բղխեսցէ գաւազան յարմատոյն Յեսսեայ, եւ ելցէ ծաղիկ յարմատոյ անտի: Եւ հանգիցէ ի վերայ նորա Հոգի Աստուծոյ, Հոգի իմաստութեան եւ հանճարոյ, Հոգի խորհրդոյ եւ զօրութեան, Հոգի գիտութեան եւ աստուածապաշտութեան»: Եսայի, ԺԱ: 1-3:

<sup>17</sup> **Սիմվոլիզմն** արվեստում (գրականության, երաժշտության և կերպարվեստի մեջ) ամենամեծ ուղղություններից է: Առաջացել է Ֆրանսիայում 1870-80-ականներին և բուռն զարգացում ապրել 19-րդ դարավերջին և 20-րդ դարասկզբին՝ նախ և առաջ Ֆրանսիայում, Բելգիայում և Ռուսաստանում: Սիմվոլիզմ տերմինը մտցրել է ֆրանսիացի բանաստեղծ Ժան Մորեասը իր համանուն մանիֆեստում՝ տպագրված 1886-ի սեպտեմբերին «Le Figaro» թերթում:

<sup>18</sup> Ինչպես գրում է Ժան Մորեասը սիմվոլիզմի մասին իր հայտնի մանիֆեստում, այս ուղղությունը «ձգտում է գաղափարը դարձնել զգայական հասկանալի ձև, կերպ, որը սակայն զուտ նշան է՝ ծառայեցված գաղափարի արտահայտմանը և ենթակա նրան... սիմվոլիստական սինթեզը նոր ու արտահայտիչ ոճ է... անսովոր բառապաշար, անհարմարորեն ծանրացում, ապա գրավիչ ճկունություն, իմաստալից կրկնություններ, խորհրդավոր լռություն, անսպասելի խառնաշփոթ, բոլորը համարձակորեն և փոխաբերական կերպով...»:

<sup>19</sup> **Joanna Wolańska**, նշվ.աշխ., 531-534:



Նկ. 6

դատաստանի տեսարանները պատկերող 11-րդ դ. «Բամբերգյան Ապոկալիպսիս» գրքից, 14-15-րդ դդ. այսպես կոչված «Աղքատների Աստվածաշնչից», Փարիզի 1508 թ. տպագիր ժամագրքից և այլն<sup>20</sup>:

Բազմապլանային հետաքրքիր լուծումներով է իրականացված, օրինակ, *Մարիամի Ավետման* տեսարանը պատկերող որմնանկարը (նկ. 6). որտեղ առա-

ջին պլանում Գաբրիելը և Մարիամը դիմահայաց կանգնած են սյունազարդ նախասրահում. հայացքների լուռ երկխոսություն է, քանի որ ավետման խոսքերը, որ պետք է արտասաներ հրեշտակը գրված է որմնանկարի ներքևի հատվածում: Նրանց միջև տարածությունը դիտորդի հայացքը ուղղում է դեպի խորքում տեղադրված Երուսաղեմի համայնապատկերը և Խաչի կրելու տեսարանը: Իսկ Մարիամի թիկունքում կախված գոբելենի թույլ նշմարվող խունացած գույներով ներկայացված է Ծննդյան տեսարանը, որ ոչ միայն գաղափարական առումով հաջորդում է հիմնական Ավետման տեսարանին, այլև փոխադարձաբար լրացնում այն որոշ մանրամասներով՝ ինչպես աղավանակերպ Սուրբ Հոգու՝ Մարիամի գլխավերևում հայտնվելու զուգադիպումը<sup>21</sup>:

Այս պատկերաշարի մեջ իր դրամատիկ խորհրդավորությամբ, ոչ միանշանակ մեկնաբանվող պատկերագրությամբ առանձնահատուկ է *Հովհաննես Մկրտչի փառաբանմանը* նվիրված որմնանկարը (նկ. 7): Պատկերի կենտրոնում վեր են հառնում ծիսական շքեղ հագուստներով վեց լուսեղեն հզոր ոգիներ, որոնց հրավառ ոտքերն ու լուսապսակները վկայում են հրեշտակային էության մասին: Կենտրոնական հրեշտակը պահել է Հովհաննես Մկրտչի անգլուխ մարմինը, ձախ կողմինը ցուցադրում է արյունոտ կացինը<sup>22</sup>, որով գլխատել են Հովհաննեսին: Ոգեղեն էակներից մեկի ձեռքին քանդակազարդ ոսկյա ճրագակալ է՝ «ΙΟΛΝΝΕΣ» արձանագրությամբ<sup>23</sup>, իսկ եզրային հրեշտակը սկուտեղի վրա ցույց է տալիս Մկրտչի գլուխը: Կոմպոզիցիայի ոսկեգոծ կամարայունների հեռանկարը, շքեղ ու զարդանախշ հագուստները, հագեցած կարմիրի, կապույտի և ոսկու համադրությունը դիտողին մասնակից է դարձնում յուրահատուկ լույսով փայլող վերերկրային իրադարձության: Լվովի հայկական եկեղեցու պատկերագրությունը հետազոտող Յոաննա Վոլանսկան և Պավել Բարանովսկին այս անսովոր կոմպոզիցիան գաղափարապես և ոգեշնչման տեսակետից կապում են սիմվոլիզմի հայտնի ներկայացուցիչ Գուստավ Մորոյի «Պարող Սալոմեն» աշխատանքի հետ: Կարծես Ռոսենը զարգացրել է Հովհաննեսի մահվան իրադարձությանը առնչվող թեման՝ բայց այլ իմաստ հաղորդելով՝ ավելի կրոնական և սրբազնության ձգտող պատկերագրությամբ<sup>24</sup>:

Ռոսենյան որմնանկարները թվում են հարթային, կերպարները՝ կտրված իրականություն-

<sup>20</sup> Նույն տեղում, էջ 292-304:

<sup>21</sup> Նույն տեղում, 539-540:

<sup>22</sup> Կացինը նաև հիշեցնում է Հովհաննես Մկրտչի խոսքը. «Կացինն ահա պատրաստ է՝ կտրելու ձառերն իրենց արմատներից: Այն ծառը, որ բարի պտուղ չի տա, պիտի կտրվի և կրակը գցվի», Մաթևոս 3:10:

<sup>23</sup> «Կար մի մարդ՝ Աստուծոց ուղարկուած. Նրա անունը՝ Յովհաննես: Սա եկաւ որպէս վկայ, որպէսզի վկայի լոյսի մասին, որ բոլորը նրա միջոցով հաւատան: Ինքը լոյսը չէր, այլ եկել էր, որ վկայի լոյսի մասին»: Հովհ., Ա: 6-8:

<sup>24</sup> The Armenian Cathedral in Lviv and its Creators, Kraków, 2015, էջ 273-274:

նից, գործողությունների միջավայրը միայն պայմանականորեն է նշված: Այնուամենայնիվ, հայկական եկեղեցու որմնանկարները ուշագրավ են քրիստոնեական արվեստի նոր մեկնաբանմամբ, գունային և կոմպոզիցիոն յուրահատուկ համադրություններով: Մորեգույն դրամատիկ ետնապլանը, ոսկու, վարդագույնի, փիրուզագույնի, կանաչի և կապույտի երանգների ներդաշնակումը՝ երբեմն վառ կարմիրի շեշտադրումներով, ստեղծում է խորհրդավոր ու ակտիվ միջավայր: Ջարդապատկերների առատությունը և՛ խճանկարներում, և՛ որմնանկարներում հուշում է տաճարի արևելյան լինելու փաստը:



Նկ. 7

Այսպիսով, Լվովի Ս. Աստվածածնի վերափոխման տաճարի՝ 20-րդ դարասկզբին կատարված վերանորոգման և նկարազարդման աշխատանքները իրագործվել են արքեպիսկոպոս Թեոդորովիչի մտահղացմամբ՝ գոյություն ունեցող գեղարվեստական հին շերտերը պահպանելու և նոր, բոլորովին յուրահատուկ ու ինքնատիպ պատկերազարդման համակարգով: Չնայած հայկական դիմագիծը պահպանելու ձգտմանը, վերջնական նկարագրով եկեղեցու պատկերազարդական համակարգը կարելի է բնութագրել որպես տարբեր ոճերից ու տեխնիկաներից կազմված մի ամբողջություն: Այստեղ կրոնական թեմաները վերաներկայացված են միջնադարյան ժառանգության և նոր ժամանակների արվեստի յուրօրինակ վիզուալ համադրությամբ:

**Նկար՝ էջ 372, Photo on page 372.**

## THE INTERIOR DECORATION AND FRESCOES OF THE ARMENIAN CATHEDRAL OF THE ASSUMPTION OF THE VIRGIN IN LVIV

### Summary

The Armenian Cathedral of the Assumption of Mary in Lviv was built in the 14th century by architect Doring and was financed by two Armenian merchants, Jacob from Caffa and Panos from Gaitsarats. At that time, in 1367, by the edict of King Casimir III the Great of Polish-Lithuanian union, Armenian bishop Gregory got the right to establish a diocese and to make the city of Lviv the residence of his newly-created Armenian eparchy.

The oldest part of the cathedral repeats very faithfully the main features of the ancient churches of historical Armenia, therefore this church is a unique example of original Oriental architecture situated in eastern Europe. The architectural reconstructions and remodeling of the cathedral reflect very well the social changes that took place within the Armenian community over the centuries of their life in Lviv. In particular, the turning point was the 17th century, when the cathedral became a center of Armenian Catholic Eparchy of Lviv, as the union with Roman Catholic Church was introduced by bishop Nicol Torosowicz. Up to the beginning of the 20th century, due to the process of Latinization, the interior of Armenian cathedral already changed becoming more similar to Catholic churches.

The Cathedral owes most of its present-day look to a remodeling carried out in the years 1908-1927 by Archbishop Józef (Joseph) Teodorowicz, with the purpose to emphasize the Armenian roots. This can be seen in reach ornamental decorations of the cathedral, mainly taken from Armenian 12th century Skevra Gospel.

At first, a part of the interior was covered by mosaics designed by Józef Mehoffer (1869–1946), a renowned Polish artist, and the murals were executed by the young artist Jan Henryk Rosen. His unique and symbolistic paintings covered the apse, ending walls of the transept, and nave, representing The Last Supper: Eucharist, Crucifixion, Adoration of the Shepherds, Abraham's Sacrifice of Isaac, The Annunciation of Virgin, The Glorification of St. John the Baptist, The Funeral of St. Odilo, The Fourteen Holy Helpers Cycle, The Allegories of the Five Senses and the Equilibrium...

From the iconographic point of view, the above ensemble of paintings is a highly original realization, with a creative approach to traditional Christian iconography, including its free transformation and subjective interpretation. Rosen's paintings have been treated in a quite modern manner, despite the many and often literal borrowings from the medieval art presented in them. Visually the whole ensemble attracts with its vivid, vibrant and often contrasting colors (rose, yellow, purple, turquoise and bright green), unusual compositions and abundant use of ornamental art.

## ԿԵՍԱՐԻԱՅԻ ԵՎ ՇՐՋԱԿԱՅՔԻ ԵԿԵՂԵՑԻՆԵՐԻ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՈՐՄՆԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆԸ

Կապադովկիայում հայերի՝ դարեր առաջ հաստատված լինելու մասին բազմաթիվ վկայություններ կան, սակայն նրանց մշակութային գործունեությունն ու թողած ժառանգությունը համապարփակ ուսումնասիրության կարիք ունեն։ Հայերն այստեղ հիշատակվում են դեռևս Տիգրան Մեծի շրջանից, ապա՝ տարբեր պատճառներով պայմանավորված, նրանց հոսքը Կապադովկիա մեծ թափ է առնում 9-11-րդ դարերում։ Այդ ժամանակաշրջանում նրանց մշակութային գործունեության մասին վկայությունները



Նկ. 1 Կապադովկիա, Իհլարա. հայկական ավանդույթների ազդեցությամբ աչքի ընկնող եկեղեցիների որմնանկարների մանրամասներ:

սակավաթիվ են։ Այս հարցում մասամբ օգնության է գալիս Կապադովկիայի՝ հիմնականում 9-11-րդ դարերից պահպանված ժայռափոր եկեղեցիների որմնանկարչությունը (նկ. 1), որի ուսումնասիրությունը թույլ է տալիս չբացառել երկրամասի Իհլարա, Գյորեմ, Օրթահիսար և այլ տարածքներում հայերի ներկայությունը, ինչից երևում է, որ հայերը ցրված էին ամբողջ Կապադովկիայում, հակառակ մասնագիտական գրականության մեջ տարածված այն կարծիքին, թե նրանք ապրում էին միայն Կեսարիայում և հարակից շրջաններում։

Գալով ժայռափոր եկեղեցիների որմնանկարների քննության հարցին, նշենք, որ առաջինն այս թեզը առաջադրել է Գ. դը ժերֆանյոնը՝ իր քառահատոր աշխատության մեջ<sup>1</sup>։ Այն տեղեկատվության կարևոր աղբյուր է Կապադովկիայի հուշարձանների համար, որը լրացվում է ուշ շրջանի գիտական աշխատանքներով։ Օրինակ, Իհլարայի եկեղեցիներին ժերֆանյոնն ընդհանրապես չի անդրադառնում, դրանք ուսումնասիրել են Մարսել Ռեսթլեն<sup>2</sup>, Թիերի ամուսին-

<sup>1</sup> **G. de Jerphanion**, Une nouvelle province de l'art Byzantin, Les églises rupestres de Cappadoce, Paris, tt. I, II, III, IV (1925, 1932, 1936, 1942).

<sup>2</sup> **M. Restle**, Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien, Band I-III, Recklinghausen: Bongers, 1967: Գրքում կա հայկական ազդեցությամբ ստեղծված մի խումբ եկեղեցիներին նվիրված առանձին ենթաբաժին. դրանց մի մասը՝ Եվստաթեսի եկեղեցին Գյորեմում, Թավշանլի եկեղեցին, Թեոդորոսի եկեղեցին Ուրգուփում արդեն հայտնի էին ժերֆանյոնին։



**Նկ. 2 Կեսարիա, Ս. Գրիգոր Լուսավորիչ եկեղեցի:**

ները<sup>3</sup> և այլք: Լաֆոնտեն-Դոզոնը նշում է, որ Իհլարայի՝ մեզ հետաքրքրող եկեղեցիների խումբը ստեղծվել է հայերի կողմից՝ վկայակոչելով ոչ միայն պատմական փաստերը, այլև պատկերների զուգահեռներ նշելով հայերեն ձեռագրերի մանրանկարների հետ<sup>4</sup>:

Կապադովկիայի եկեղեցիների գեղարվեստական հարդարանքի առանձնահատկությունները, այս շրջանում հայկական ավանդույթների ազդեցությամբ աչքի ընկնող եկեղեցիները, հատկապես Իհլարայի եկեղեցիների նկարագրման համակարգի առանձնահատկությունները և զուգահեռները հայկական հուշարձանների՝ որմնանկարների սակավաթիվ օրինակների և հատկապես

մանրանկարչության հետ, տեսանելի են դառնում համեմատական վերլուծության շնորհիվ: Պատկերագրական և ոճական այս վերլուծության, ինչպես նաև որոշ պարականոն բնագրերի կիրառության շնորհիվ մենք առաջադրել ենք Կապադովկիայի մի շարք եկեղեցիների, մասնավորապես Իհլարայի որոշ եկեղեցիների՝ տեղաբնակ հայերի կողմից ստեղծված լինելու թեզը<sup>5</sup>:

Ներկա հրապարակումը նվիրված է Կեսարիայի և հարակից շրջանների 16-19-րդ դդ. հայկական եկեղեցիների որմնանկարչությանը: Ինչպես Արշակ Ալպոյաճյանն է գրում՝ «Կեսարիոյ և շրջակայից եկեղեցիներու և վանքերու պատերը ծածկուած էին բազմաթիւ նկարներով: Դժբախտաբար այսօր Հայ եկեղեցիներու և վանքերու քարուքանդ վիճակը և Հայ յիշատակարաններու վայրագ փճացումը անկարելի կը դարձնէ անոնցմէ գոնէ որոշ թուով արուեստագէտներու ծանօթացումը»<sup>6</sup>:

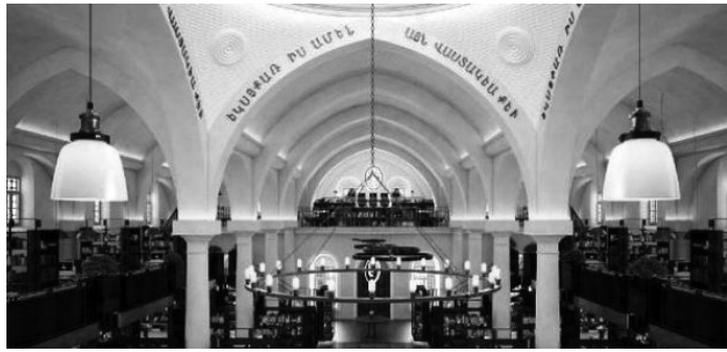
<sup>3</sup> **N. Thierry**, Haut Moyen-âge en Cappadoce, Paris, 1983, p. 200, N. et **J.-M. Thierry**, Nouvelles E'glises Rupestres de Cappadoce. Region du Hasan Dagi, Paris, 1963, p.246, **N. Thierry**, Peintures d'Asie Mineure et de Transcaucasie aux Xe et XIe s., London: Variorum, 1977 և այլն: Թիերի ամուսինները ընդհանուր բնույթի արևելյան ազդեցություն են մատնանշում՝ չկենտրոնանալով համեմատական քննության վրա:

<sup>4</sup> **Ж. Лафонтэн-Дозонь**, Росписи церкви, называемой Чемлекчи килисе, и проблема присутствия армян в Каппадокии, Перевод Т. И. Прилуцкой, Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура: Сб. статей в честь В. Н. Лазарева, Москва, Наука, 1973, с. 78-93, **Lafontaine-Dosoge J.**, Nouvelles notes Cappadociennes, Bruxelles, 1963, p. 121-183 և այլն:

<sup>5</sup> Այս մասին ավելի մանրամասն տե՛ս **Ս. Մանուկյան**, Վասպուրականի գեղարվեստական ավանդույթների և Կապադովկիայի մոնումենտալ գեղանկարչության աղբյուրները, «Էջմիածին», Հ<sup>ր</sup>8, 2015, էջ 102-117, նաև՝ **Ս. Մանուկյան**, «Փորձությունը ջրով» տեսարանի քննությունը հայկական եւ կապադովկյան օրինակներով, Մատենադարանի երիտասարդական 3-րդ գիտաժողովի զեկուցումներ (Երևան, 2017 թ., նոյեմբերի 28-30), Երևան, 2018, էջ 343-356:

<sup>6</sup> **Ա. Ալաոյաճեան**, Պատմութիւն Հայ Կեսարիոյ, Տեղագրական, Պատմական եւ Ազգագրական ուսումնասիրութիւն, Հ. Բ., Գահիրէ, 1937, էջ 1546: Նկարիչներից մեզ հայտնի է Հարություն վրդ. Ալուկ Իսնձորյան Էվքարեցին, ով Ս. Կարապետի վանքի միաբաններից էր և նրա նկարներից մի քանիսը պահվել են վանքի եկեղեցում (էջ 1548):

11-րդ դարի և ավելի վաղ շրջանի Կեսարիայի և շրջակայքի եկեղեցաշինության մասին, ցավոք, տեղեկությունները կցկտուր են<sup>7</sup>: Կեսարիայում գոյություն ունեցած եկեղեցիների մասին վկայում են նաև ձեռագրերի հիշատակարանները<sup>8</sup>: Այդ եկեղեցիներից առաջինը Ս. Գրիգորն է, որի մասին տեղեկանում ենք 1191 թ. մի Ավետարանի հիշատակարանից և որը, ինչպես հայտնում է Ա. Ալպոյաճյանը, հիմնվելով մի Տոնացույցի հիշատակարանի վրա, գոյություն է ունեցել մինչև 17-րդ դարը<sup>9</sup>: Ս. Գրիգոր Լուսավորիչ եկեղեցու վերաշինությունը կատարվել է 1859 թ., որտեղ հիշատակվում են միայն ջրաներկ նկարներ<sup>10</sup>: Եկեղեցու գավթի պատկերների հեղինակն էր Սուվաճ Պեյլեր Օղլուն<sup>11</sup>, սակայն Ալպոյաճյանը չի մանրամասնում, թե ինչ պատկերներ են դրանք:



Նկ. 3 Կեսարիա, Ս. Աստվածածին եկեղեցին:

Կեսարիայի Ս. Գրիգոր եկեղեցու ժամանակակից մի նկարում առաջատներից երկուսի վրա տեսնում ենք ավետարանիչների պատկերները (նկ. 2)<sup>12</sup>: Եկեղեցու թաղերը, կամարները և սյուները ևս նկարագարո՞ւ են, հիմնականում բուսական և երկրաչափական զարդերով, Արևելքի և Արևմուտքի ավանդույթների համադրմամբ, ինչը բնորոշ էր Կեսարիայի և հարակից շրջանների եկեղեցիների նկարագարդման ոճին: Ավետարանիչների նմանօրինակ պատկերներ գտնում ենք նաև Եվքառայի (Էֆքերե) Ս. Ստեփանոս եկեղեցում:

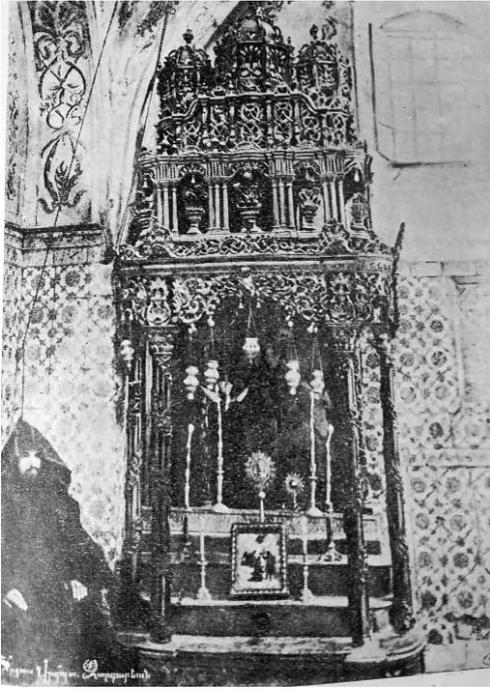
Այսօր Կեսարիայի Ս. Գրիգոր Լուսավորիչ եկեղեցին միակն է, որ գործում է որպես հայկական եկեղեցի՝ Կ. Պոլսի Հայոց պատրիարքարանի իշխանության ներքո: Կեսարիայում պահպանված մյուս եկեղեցին՝ Ս. Աստվածածինն այժմ քաղաքային իշխանությունների որոշմամբ վերածվելու է գրադարանի, իսկ մինչ այդ ծառայել է որպես ցուցասրահ (նկ. 3)<sup>13</sup>:

Այսօր Կեսարիայի Ս. Գրիգոր Լուսավորիչ եկեղեցին միակն է, որ գործում է որպես հայկական եկեղեցի՝ Կ. Պոլսի Հայոց պատրիարքարանի իշխանության ներքո:

Կեսարիայում պահպանված մյուս եկեղեցին՝ Ս. Աստվածածինն այժմ քաղաքային իշխանությունների որոշմամբ վերածվելու է գրադարանի, իսկ մինչ այդ ծառայել է որպես ցուցասրահ (նկ. 3)<sup>13</sup>:

Ա. Ալպոյաճյանը խոսում է մեկ այլ Ս. Աստվածածին, նաև՝ Ս. Բարսեղ Հայրապետ և Ս. Մերկերիոս եկեղեցիների մասին՝ վկայակոչելով ձեռագրերի հիշատակարանները<sup>14</sup>: 1552 թ. սկսած հիշատակվում է նաև Ս. Սարգիս եկեղեցին, որտեղից միայն յուղաներկ նկար է հայտնի, իսկ դռներից մեկի վրա ունեցել է 1723 թ. արված վերաշինությունը հաստատող արձանագրու-

<sup>7</sup> Նույն տեղում, էջ 892: Ալպոյաճյանը հայտնում է միայն Գագիկ Բ-ի կառուցած Պիզուի Ս. Խաչ վանքի մասին:  
<sup>8</sup> Հիշատակարանները տե՛ս Ցուցակ հայերէն ձեռագրաց ի Կեսարիայ, Զմիռնիայ եւ ի շրջակայս նոցին, Կենսամատենագիտութիւն Տրդատ եպիսկոպոս Պալեանի, կազմեց **Գէորգ Տէր-Վարդանեան**, Երեւան, 2002:  
<sup>9</sup> **Ա. Ալպոյաճեան**, Պատմութիւն Հայ Կեսարիոյ, հ. Ա., էջ 893:  
<sup>10</sup> Նույն տեղում, էջ 902:  
<sup>11</sup> **Ա. Ալպոյաճեան**, Պատմութիւն Հայ Կեսարիոյ, հ. Բ., էջ 1549:  
<sup>12</sup> Լուսանկարի համար շնորհակալություն ենք հայտնում Կ. Պոլսի Հայոց պատրիարքարանի աշխատակազմի տնօրեն, Ս. Հարության եկեղեցու հոգևոր հովիվ Հոգշ. Տ. Մաղաքիա արք. Պեսքիսիզյանին:  
<sup>13</sup> Տե՛ս **B. Der-Marossian**, Ottoman Armenian Kesaria/Kayseri, In the nineteenth century, Armenian Kesaria/Kayseri and Cappadocia, ed. by **R. G. Hovannisian**, California, 2013, pp. 196-197. Ս. Աստվածածին եկեղեցին ավելի մոտ էր թուրք-հունական բնակելի հատվածին: Այն վերակառուցվել է 1835 թ. Կարապետ Զարդարյանի մեկենասությամբ և վերանորոգվել 1875 թ.:  
<sup>14</sup> Տե՛ս **Ա. Ալպոյաճեան**, Պատմութիւն Հայ Կեսարիոյ, հ. Ա., էջ 894-896, 899:



**Նկ. 4 Կեսարիա, Ս. Կարապետ վանք, Ս. Կարապետի գերեզմանը (Ա. Ալպոյաճյանի գրքից, էջ 989):**

րեզմանի պահպանված հին լուսանկարում տեսնում ենք, որ եկեղեցին ունեցել է բուսական և երկրաչափական զարդանկարչություն (նկ. 4):

Մեզ հաջողվեց գտնել միայն մեկ լուսանկար Ս. Կարապետի վանքից, սակայն չգիտենք, թե որ եկեղեցուց է այն. կամարից վերև, երկու կողմերում, հավանաբար, հրեշտակապետերի պատկերներ են և գուցե այն Ս. Հրեշտակապետի եկեղեցին է (նկ. 5)<sup>15</sup>:

Տրդատ եպ. Պալյանը հայտնում է, որ Ս. Հրեշտակապետի եկեղեցու ներքին զավթում եղել է հատուկ վերնատուն կանանց համար, որի «երկու կողմի պատերը զարդարուած են շրջանակներու մէջ առնուած զանազան հին պատկերներով»<sup>16</sup>:

Ս. Կարապետի վանքին շատ մոտ է գտնվել Ս. Դանիելի վանքը, որտեղ որմնանկարներ չեն հիշատակվում: Ս. Սարգսի վանքը կամ Տերեվանքը վիմափոր է: Այստեղ որմնանկարների մնացորդներ են պահպանվել: Վանքերի շարքում Ա. Ալպոյաճյանը հիշատակում է նաև Պիզուի Ս. Իսաչ, Ս. Թեոդորոսի ու Ս. Մերկերիոսի վանքերը, որոնց մասին մեզ հասած տեղեկություններ

թյուն<sup>15</sup>: Ի դեպ, նշենք, որ շատ հաճախ կտավի և որմնանկարի դեպքում Ա. Ալպոյաճյանն օգտագործում է պատկեր բառը, որը թույլ է տալիս միայն կռահել, թե ինչի մասին է խոսքը:

Կեսարիայում և հարակից շրջաններում հիշատակվում են շուրջ երկու տասնյակ հայկական վանքեր<sup>16</sup>: Նշանավորը Կեսարիայի Ս. Կարապետի վանքն էր, որի հիմնադրման տարեթիվը հայտնի չէ: Այս վանքի Ս. Հրեշտակապետի եկեղեցում Ա. Ալպոյաճյանը հիշատակում է ոսկեգօծ շրջանակներով պատկերներ. «Աստուծոց երկու դասերուն մեջ եղած վարի կարգինները, կը ներկայացնեին մեր առաջին վեց հայրապետներու զգեստաւորուած պատկերները, իսկ վերևի կարգինները և եկեղեցիին մեջինները՝ Ս. Գրոց, Աւետարանական պատմութեանց, և նշանաւոր սուրբերուն», իսկ Ս. Կարապետ եկեղեցին, որտեղ գտնվում էր Ս. Կարապետի գերեզմանը, պատերը զարդարված էին «մարգարէներու գեղակերտ պատկերներով»<sup>17</sup>: Ս. Կարապետի գե

<sup>15</sup> **Ա. Ալպոյաճեան**, Պատմութիւն Հայ Կեսարիոյ, հ. Ա., էջ 897-898: Ս. Սարգիս եկեղեցին 1834 թ. վերակառուցվել է Սարգիս աղա Գյումշյանի ջանքերով, իսկ 1884 թ. վերանորոգվել է: Տե՛ս **B. Der-Marossian**, Ottoman Armenian Kesaria/Kayseri, In the nineteenth century, p.197.

<sup>16</sup> Կեսարիայի մասին ավելի մանրամասն տե՛ս Հին եւ Նոր Կեսարիա: Յուշամատեն, Փարիզ, 1989, 307 էջ: Վանքերի մասին տե՛ս **Տրդատ եպ. Պալեան**, Հայ վանօրայք ի Թուրքիա, Մասն Ա. Գաղատիոյ, Սեբաստիոյ եւ Տրապիզոնի կուսակալութեանց մէջ եղած վանօրայք Իզմիր, 1914, էջ 9-99 (վերահրատ. Հայ վանօրայք, հր. պատրաստեց **Կ. Ավետյանը**, Ս. Էջմիածին, 2008, էջ 35-88): Կեսարիային և տեղի եկեղեցիներին անդրադառնում է նաև Հանս Ռոթը՝ **H. Rott**, Kleinasiatiscche Denkmäler aus Pisidien, Pamphylien, Kappadokien, und Lykien, Leipzig, 1908, S. 112, 121, 154-159, 174-175, 254-255:

<sup>17</sup> **Ա. Ալպոյաճեան**, Պատմութիւն Հայ Կեսարիոյ, հ. Ա., էջ 985: Ալպոյաճյանի հաղորդմամբ՝ 1928 թ. հետո վանքը օգտագործվել է որպես հիվանդանոց (էջ 993):

<sup>18</sup> Լուսանկարը՝ <https://gesivakfi.org/gesi/tarihi-ve-kulturel-yapisi/kiliseler?showall=&start=1>:

<sup>19</sup> **Տրդատ եպ. Պալեան**, նշվ. աշխ., էջ 40:

րը շատ աղքատիկ են: Հեղինակը կասկածի տակ է առնում Թալասի Ս. Բարսեղ վանքի զուտ հայկական ծագումը<sup>20</sup>: Ս. Գրիգոր Նարեկացու, Ս. Պարսամի, Ս. Աղոթիկի, Ս. Հակոբի, Ս. Մինասի, Հայր Աբրահամի, Ս. Գևորգի, Ս. Աստվածածնի և մի շարք այլ վանքերի մասին մեզ հասած հիշատակարանային և վիճակագրական տվյալները շատ սուղ են և դրանց հարդարանքի կամ նկարագարդման մասին դատողություններ չենք կարող անել:

19-րդ դարում Կեսարիան ուներ վեց հայկական եկեղեցի. երեք առաքելական, երկու ավետարանական և մեկ կաթոլիկ<sup>21</sup>: Կեսարիան և շրջակայքի յուրաքանչյուր գյուղ ուներ մեկ եկեղեցի կամ մատուռ, որոնցից շատերն այդ ժամանակ վերանորոգվել և ընդարձակվել էին, մասնավորապես՝ Կերմիրի Ս. Ստեփանոսը, Թոմարգայի Ս. Պողոս-Պետրոսը, Էվերեկի Ս. Թորոսը<sup>22</sup> և Ֆենեսի Ս. Թորոսը<sup>23</sup>: Էվերեկի Ս. Թորոս եկեղեցին կառուցվել է տեղի հայերի ջանքերով և մեծ քանակությամբ ոսկի է ծախսվել, իսկ Ֆենեսեի յոթ հարյուր տուն հայ բնակչությամբ գյուղը ունեցել է փոքրիկ եկեղեցի՝ դարձյալ Ս. Թորոս անունով<sup>24</sup>:



Նկ. 6 Ս. Ստեփանոսի եկեղեցի, Եվբառա:



Նկ. 5 Կեսարիա, Ս. Կարապետ վանք, Ս. Հրեշտակապետաց եկեղեցի:

Առանձնահատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում Չոմախլուի մյուս՝ Ս. Հակոբ եկեղեցին, որի կապակցությամբ Ա. Ալպոյաճյանը հայտնում է՝ «բաական ճաշակաւոր գեղարուեստական որմնանկար մը ունէր». երկու ճակատներին ճախրող հրեշտակներ էին նկարված, իսկ կողմնային պահարանների վրա Սահակի և Մեսրոպի ծնրադիր պատկերները<sup>25</sup>: Կեսարիայից մոտ 18 կմ հյուսիս-արևելք է գտնվում

Կեսարիայից մոտ 18 կմ հյուսիս-արևելք է գտնվում

<sup>20</sup> Նույն տեղում, էջ 1022:

<sup>21</sup> **B. Der-Marossian**, Ottoman Armenian Kesaria/Kayseri, In the nineteenth century, p. 196. Ռ. Հովհաննիսյանը նույն տեղեկությունը հայտնում է նաև 20-րդ դարասկզբի համար տե՛ս **R. G. Hovannisian**, Armenian Caesarea/Kesaria, Armenian Kesaria/Kayseri and Cappadocia, ed. by **R. G. Hovannisian**, California, 2013, p. 4.

<sup>22</sup> Էվերեկի Ս. Թորոս եկեղեցում պահված ձեռագրերի մասին տե՛ս Յուցակ հայերէն ձեռագրաց ի Կեսարիայ, Զմիւռնիայ եւ ի շրջակայս նոցին, էջ 69-74:

<sup>23</sup> Տե՛ս **H. Georgelin**, Armenians in late Ottoman Rural Kesaria/Kayseri, p. 241: Տե՛ս նաև **Ալ. Գրիգորեան և Ս. Գարակեօզեան**, Յիշատակարան Էվերէկ-Ֆէնէսէի, Փարիզ, 1963, 967 էջ, նույնի անգլերենը՝ Evereg-Fenesse: its Armenian history and traditions, compiled by **Al. Krikorian**, translated by **R. Norsigian**, Detroit, Mich.: Evereg-Fennessee Mesrobian-Roupinian Educational Society, 1990, p. 186. Նաև՝ **Խ. Գըլըճեան**, Ալպոմ-յուշամատեան Էվերէկ-Ֆենէսէի, Պէյրուփ, 1984, 366 էջ, **Յ. Արզումանեան**, Էվերէկի պատմութիւնը, գիրք Ա, Գահիրէ, 1935, 96 էջ:

<sup>24</sup> Նույն տեղում, էջ 823, 815:

<sup>25</sup> **Ա. Ալպոյաճեան**, Պատմութիւն Հայ Կեսարիոյ, հ. Ա., էջ 837:

Եվքառան (Էֆքերեն)<sup>26</sup>, որի Ս. Ստեփանոս եկեղեցուց ոչ հեռու կար ևս երկու եկեղեցի՝ Ս. Սարգիս և Ս. Գևորգ, իսկ Եվքառայից հարավ Ս. Եղիա եկեղեցին: Ս. Գևորգ վիմափոր եկեղեցին, որտեղ Ալպոյաճյանը հիշատակում է երեք պատկեր, չմանրամասնելով որոնք են դրանք և արդյոք որմնանկարներ են, ևս երկու պատկերի հիշատակում է դարձյալ վիմափոր Ս. Սարգիս եկեղեցում<sup>27</sup>:

Եվքառայի Ս. Ստեփանոս եկեղեցին հիշատակվում է 1683 թ. մի ձեռագրի հիշատակարնում<sup>28</sup>: Այն մի քանի անգամ վերակառուցվել է, վերջին անգամ՝ 1871 թ., այժմ լքված է և կառույցի ներսում ծառեր են աճել: Եկեղեցու՝ այժմ բացակայող գմբեթից ներքև, առագաստների վրա մասամբ պահպանվել են շրջանակի մեջ վերցված ավետարանիչների պատկերները՝ կերպարների հրաշալի մշակմամբ և հարուստ գունային լուծումներով (նկ. 6):

Կեսարիայից հինգ կմ հեռավորության վրա է գտնվում Թալասը, որի վերին թաղում էր գտնվում, հավանաբար ԺԹ. դարում կառուցված Ս. Աստվածածին եկեղեցին «...ճոխ քանդակներով զարդարուած եւ ճոխ կահերով օժտուած»<sup>29</sup>:

Կերմիրի կամ Կարմրակի Ս. Ստեփանոս հայկական եկեղեցին վերակառուցվել է 1858 թ. այրված հին եկեղեցու տեղում, որից պահպանված լուսանկարում տեսնում ենք, որ պատերը, կամարները զարդանկարված են եղել: Իսկ Ա. Ալպոյաճյանը հայտնում է նուրբ արվեստով արված «Թաղումը» պատկերի մասին<sup>30</sup>:

Որմնանկարչության ուսումնասիրման առումով առանձնահատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում Թոմարզան, որը գտնվում է Կեսարիայից հարավ-արևելք<sup>31</sup>: Թոմարզայի Ս. Աստվածածին վանքի նույնանուն եկեղեցին նկարազարդ է եղել: Ավագ խորանի մեզ հասած լուսանկարից պարզ է դառնում, որ որմնանկարների շարքում մեծ թիվ են կազմել հոգևորականների պատկերները (նկ. 7): Բացի այդ, Ա. Ալպոյաճյանը, վկայակոչելով Մելքոն Ասատուրին, արժեքավոր

<sup>26</sup> Եվքառայի մասին տե՛ս համացանցում՝ <http://efkere.com/>

<sup>27</sup> **Ա. Ալպոյաճեան**, Պատմութիւն Հայ Կեսարիոյ, հ. Ա., էջ 781:

<sup>28</sup> 1683 թ. գրված Հայսնավորքում կարդում ենք. «ի մայրաքաղաքն Կեսարիոյ, ի գիւղաքաղաքս որ կոչի Յեւքառայ, ի դուռն Ս. Ստեփաննոսի Նախավկային եւ Սրբոյն Սարգսի եւ Սրբոյն Գէորգայ զօրավարացն ...», Տե՛ս Յուցակ հայերէն ձեռագրաց ի Կեսարիայ, Զմիւռնիայ եւ ի շրջակայս նոցին, էջ 56: Եվքառան որպէս գրչության վայր է հիշատակվում նաև 1727 թ. գրված Մաշտոցում, որը պահվել է Թալասի Ս. Աստվածածին վանքում (ա՛նդ՝ էջ 8), ինչպես նաև մի շարք այլ ձեռագրերում: Եվքառայի կամ Էֆքերեի Ս. Ստեփանոս եկեղեցու մասին տե՛ս <http://efkere.com/places-of-worship/surp-stepanos-church/>

<sup>29</sup> **Ա. Ալպոյաճեան**, Պատմութիւն Հայ Կեսարիոյ, հ. Ա., էջ 736:

<sup>30</sup> Նույն տեղում, էջ 763-764:

<sup>31</sup> Թոմարզայի մասին տե՛ս **Թ. Մատաղճեան, Հ. Գանգրունի**, Յուշամատեան Թոմարզայի, Պէյրութ, տպ. **Կ. Տօնիկեան**, 1959, նույնի անգլերենը՝ **T. M. Madaghjian**, *Memories of Tomarza*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015, **Յ. Պարութեան**, Յուշեր Թոմարզայի անցեալէն, Պէյրութ, 1960, 230 էջ, լուսանկարների համար տե՛ս <http://virtualani.org/tomarza/index.htm>: Թոմարզայի Ս. Աստվածածին վանքի մասին տե՛ս **Gertrude Bell**, Letter dated 18 June, 1909, ինչպէս նաև **Steven Hill**, *The Early Christian Church at Tomarza - A Study Based on Photographs Taken in 1909 by Gertrude Bell*, *Dumbarton Oaks Papers* 29, 1975, pages 151-164, **H. E. King**, *Through the Taurus Mountains and the Armenian Cilician Kingdom*, *Asiatic Review*, 1937, volume XXXIII, page 797, **V. L. Parsegian**, *Armenian Antiquities in the Tomarza Region in Armenian Architecture: A Documented Photo-Archival Collection on Microfiche*, volume 5, microfiche 57, **Hans Rott**, *Kleinasiatische Denkmäler aus Pisidien, Pamphylien, Kappadokien, und Lykien*, p. 179-187, **Güner Sağır**, *Kayseri'de Osmanlı Döneminde İnşa Edilmiş Bir Grup Ermeni Kilisesi 1*, *Türk Arkeoloji ve Etnografya Dergisi*, issue 4, Ankara, 2004, p. 61-63.

տեղեկություն է հայտնում նաև վանքի նկարչի՝ թոմարզացի Սիմոն Խալֆայի մասին. «...ան գծած էր նաև Թոմարզայի վանքին և Էվերեկի Ս. Թորոս եկեղեցիներուն Դատաստանի աննման պատկերները, որ իր բոլոր տեսածներուն մէջ ամենը կը գերազանցեն՝ թէ՛ արուեստով և թէ մեծութեամբ», միևնույն ժամանակ նշելով, որ Կեսարիայի Ս. Լուսավորիչ և Ս. Սարգիս եկեղեցիների խաչկալներն ու պատկերները գրեթե անարժեք են Սիմոն վարպետի համեմատությամբ<sup>32</sup>։



**Նկ. 7 Ս. Աստվածածին եկեղեցի, Թոմարզա:**

Տրդատ Պալյանը հայտնում է Թոմարզայի Ս. Աստվածածին վանքի ավագ խորանում 1865 թ. արված պատկերի մասին, որի հեղինակ է նշում Կարապետ Երեմյանին. «Յիշատակ է պատկերս թոմարզացի Ղարակէօզեան հանգուցեալ Առաքելի որդի Մ(ա)հ(տես)ի Վարդուկին եւ համայն կենդանեաց եւ ննջեցելոցն: Թոմարզացի պատկերահան Երեմեան Կարապետ. 1865»<sup>33</sup>։ Ս. Աստվածածին հին եկեղեցու<sup>34</sup> խորանում «հնութիւնը ակներեւ թանկագին պատկեր մը կայ»<sup>35</sup> 1671 թ., որի մասին ևս մանրամասներ չի հայտնում հեղինակը։

Թոմարզայի Ս. Պողոս-Պետրոս եկեղեցին առաջին անգամ հիշատակվում է 1570 թ.: Հետաքրիր է, որ Ա. Ալպոյաճյանը չի խոսում եկեղեցու որմնանկարչության մասին, փոխարենը հիշատակում է Ս. Սարգսին նվիրված մի եկեղեցի՝ հիմնվելով ձեռագրական հիշատակարանների վրա։ Առանձնահատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում Ս. Պողոս-Պետրոս եկեղեցու նկարագարդման համակարգը, որը, հավանաբար, չի ունեցել պատկերային նկարչություն, միայն՝ զարդանկարչություն է, թերևս 19-րդ դարի (նկ. 8)։ Այն ներկայացնում է բուսական և երկրաչափական զարդեր, նաև եկեղեցական հարդարանքի մանրամասներ՝ հիմնականում վարագույրներ ոսկեծոփ (դեղին), կապույտ գույներով։ Ուշադրության են արժանի թաղի՝ շրջանակի մեջ վերցված մանրամասները. մի դեպքում սկիհի վրա պատկերված տիեզերքի խորհրդանիշ գունդը՝ չորս ավետարանների միջև, մյուս դեպքում՝ Քրիստոսի չարչարանքի գործիքները։



**Նկ. 8 Պողոս-Պետրոս եկեղեցի, Թոմարզա:**

Կեսարիայի և շրջակայքի եկեղեցիների որմնանկարչության մեզ հասած սակավաթիվ օրինակները մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում և տեղում մասնագիտական ուսումնասիրության կարիք ունեն։ Դրանք 16-19-րդ դդ. հայ արվեստի գրեթե մոռացության մատնված բեկորներն են, ո՛չ միայն ուսումնասիրության, այլև փրկության կարոտ։

<sup>32</sup> Ա. Ալպոյաճեան, Պատմութիւն Հայ Կեսարիոյ, հ. Ա., էջ 1548:

<sup>33</sup> Տրդատ եպ. Պալեան, նշվ. աշխ., էջ 86:

<sup>34</sup> Տե՛ս St. Hill, The early Christian church at Tomarza, Cappadocia. A study based on photographs taken in 1909 by Gertrude Bell, Dumbarton Oaks papers. no. 29, 1975, p. 149-164.

<sup>35</sup> Տրդատ եպ. Պալեան, նշվ. աշխ., էջ 85:

## **ARMENIAN MURALS IN CAESARIAN AND SURROUNDING CHURCHES**

### **Summary**

Armenians have been mentioned in Cappadocia starting the times of Tigran the Great later on the flow to Armenians to Cappadocia has greatly increased between 9-11 centuries by various reasons.

Whereas in that period the testimonies of their cultural activities are few. The peculiarities and parallels of Cappadocia's churches with Armenian monuments namely few percentage of murals and mainly manuscripts become visible thanks to the comparable analysis.

Current paper is dedicated to Armenian churches' murals embracing Caesarean and surrounding districts in 16-19 centuries. Whereas the information regarding church building in Caesarean and surrounding areas dating back to the 11th century and earlier are not detailed. The recordings of the churches come to prove this. The few examples of murals are of great interest and need specialized on-site research.

Those are the fragments of Armenian art almost sunk into oblivion in 16-19 centuries craving for future studies and salvation.

## ԵՐԵՎԱՆԻ ԶՈՐԱՎՈՐ Ս. ԱՍՏՎԱԾԱԾԻՆ ԵԿԵՂԵՑՈՒ ՈՐՄՆԱՆԿԱՐԸ

17-18-րդ դարերում զարգացման նոր փուլ է թևակոխում հայկական մոնումենտալ գեղանկարչությունը, որում իրենց անգնահատելի ներդրումն ունեն Հովնաթանյանները: Այս բազմաշնորհ ազգատոհմի ավագ ներկայացուցչին՝ Նաղաշ Հովնաթանին են վերագրվում Երևանի 1679 թ. մեծ երկրաշարժից<sup>1</sup> հետո վերակառուցված Զորավոր Ս. Աստվածածին, Ս. Պողոս-Պետրոս և Կաթողիկե Ս. Աստվածածին եկեղեցիների որմերին արված նկարազարդումները:

Այն, որ Հովնաթանի նկարչական տաղանդը դրսևորվել է ոչ միայն ձեռագիր մատյաններ ծաղկելու արվեստի մեջ, այլև նա հայտնի է եղել իր որմնանկարչական աշխատանքներով, հաստատում է նաև նրա որդի Հակոբի «Ողբամ արտասուօք, կոծով տխրութեան» ողբը՝ գրված հոր մահվան առիթով.

*Գործովըն Նաղաշ եւ գիտուն բանի,  
Այր քաղցրապետիլ եւ յոյժ պիտանի.  
Քո մահ լըսողըն լայ հոգոց հանի.  
Կասեն վա՛խ աա՛ղ, վարպետ Յովնաթան,  
Ո՞ր է շնորհալից վարպետն իմաստուն,  
Որ միշտ զարդարեր բազում սրբոց փուն.  
Մեջ Հայաստանեաց ծաղիկ, ոսկի սին,  
Այլ ոչ երեւիս, Նաղաշ Յովնաթան:  
Շնորհալից ձեռըն նըկարող սրբոց,  
Խաղիսայթեալ եղեւս աւերակ եւ խոց<sup>2</sup>:*

Երևանյան եկեղեցիների հետերկրաշարժյան նորոգումներին և նկարազարդումներին անդրադառնալիս՝ արվեստաբան Գարեգին Լևոնյանը հաղորդում է. «1679 թ. մեծ երկրաշարժին կործանվել էին կամ մեծ չափով վնասվել Յերևանի եկեղեցիները: Պատմական վկայություններ կան, վոր Սուլեյման Շահի հրամանագրով Յերևանի հայերին իրավունք ե «շնորհված» իրենց կործանված եկեղեցիները վերաշինելու: Ընդունելով, վոր այդ վերաշինությունների քարի գործերը կտևեյին մի քանի տարի, ու ապա միայն հերթը կհասներ ներքին բարեզարդության, մենք հիմք ունենք կարծելու, վոր Հովնաթանը կանչված ե յեղել Յերևան՝ հատուկ այդ վերանորոգված եկեղեցիների ներքին պատերը զարդանկարելու: Յեվ իրոք, այդ թվերին են վերջացած նորոգություններ Պողոս-Պետրոս, Ս. Անանիա (Զորավոր) և Կաթողիկե եկեղեցիներում, վորոնք գրեթե միևնույն վոճի և բնույթի վորմնանկար, զարդարանքներ և պատկերներ ունեյին»<sup>3</sup>: Դժվարանում

<sup>1</sup> 1679 թ. հունիսի 4-ի մեծ երկրաշարժը բազմաթիվ շինություններ և եկեղեցիներ է ավերում, որին զոհ է գնում նաև Երևանի Ս. Անանիա առաքյալի վանքը: Հետագայում այս վանքի տարածքում կառուցվում է Զորավոր Ս. Աստվածածին եկեղեցին (1693 թ.):

<sup>2</sup> Հ. Ն. Ակիսյան, Նաղաշ Յովնաթանեանք եւ իրենց բանաստեղծական եւ նկարչական աշխատութիւնք, Վիեննա, 1911, էջ 84:

<sup>3</sup> Գ. Լևոնյան, Հովնաթանյան Նաղաշները հայ նկարչության պատմության մեջ, «Խորհրդային արվեստ», 1938, № 2, էջ 25:

ենք անվերապահորեն ընդունել Գ. Լևոնյանի այս տեսակետը, քանի որ հայտնի չէ, թե նա ինչ աղբյուրներից է օգտվել և ինչ փաստերի հիման վրա է արել վերոնշյալ եզրահանգումը: Սակայն, անհերքելի է, որ Նաղաշ Հովնաթանը իսկապես հրավիրվել է Երևան և տևական ժամանակ մնալով այնտեղ գեղազարդել վերակառուցված եկեղեցիները: Այդ մասին մենք տեղեկություններ ենք գտնում Նաղաշ Հովնաթանի բանաստեղծական ժառանգության էջերում, որտեղ հեղինակը գրում է.

*«...Նաղաշն Երևան շափ կացաւ,  
Ջիկարն այրեց, հիւանդացաւ,  
Սպիտակ սառուցին զարմացաւ,  
խմեց՝ սրտիկն հովացաւ»<sup>4</sup>:*

Եղիշե Մարտիկյանը նույնպես կիսում է Գ. Լևոնյանի կարծիքը՝ հավելելով հետևյալը. «...18-րդ դարի յոթանասունական թվականներին Երևանում ուրիշ նկարչի անուն չի հիշատակվում: Իսկ Նաղաշի Երևանում լինելու փաստը անհերքելի է: Հետևապես, հավանական է դրանք նույնպես վերագրել Նաղաշին»<sup>5</sup>:

Նաղաշ Հովնաթանի երևանյան գործունեության ժամանակաշրջանի հետ կապված Գ. Լևոնյանի հիշյալ տեսակետը Մանյա Ղազարյանը հերքում է հետևյալ հիմնավորմամբ. «Գ. Լևոնյանն այն կարծիքն է հայտնում, որ նկարազարդումները Հովնաթանը կատարել է XVII դարի 80-ական թվականներին: Դա ընդունելի է եկեղեցիների ընդհանուր վերանորոգության վերաբերյալ, որի մասին եկեղեցիներից մեկի որմի ճակատին եղել է 1778 թ. արձանագրությունը: Մենք հակված ենք Նաղաշի Երևանում կատարած աշխատանքները թվագրել 1690-ական թվականներով, նկարի ունենալով Հովնաթանի բավականին երիտասարդ լինելը 1780-ական թվականներին»<sup>6</sup>:

Այդ արձանագրությանը հանգամանորեն անդրադարձել է Կարո Ղաֆաղարյանը. պարզվում է, որ այն փորագրված է եղել Երևանի երբեմնի Ս. Պողոս-Պետրոս եկեղեցու հարավային մուտքի ճակատակալ քարին և բովանդակում է հետևյալը.

*«Ի Թվ(ին) ՌՄԻԷ. (1778):  
ողորմու(թեամ)բն Ա(ստու)ծ(ո)յ նորոգեցաւ  
բոլոր տանիք ս(ո)բ(ո)յ Եկեղ(ե)ցոյս հանդերձ  
այլ ևս խախուտ տեղեօքն, որք ի յորմունսն  
եւ ի սիւնսն էին, արդեամբք եւ հոգացողու(թեամ)բ տ(եառ)ն  
Սիմէօնի գերընդ(ի)ր կ(ա)թ(ո)ղ(ի)կոսին ամ(ենայն) Հայոց եւ Ս(ո)բ(ո)յ  
էջմիածնի, որ ի սոյնոյ քաղաքէ»<sup>7</sup>:*

<sup>4</sup> Ն. Հովնաթան, Բանաստեղծություններ, ժողովածուն պատրաստեցին՝ Ասատուր Մնացականյան և Շուշանիկ Նազարյան, Երևան, 1951, էջ 100:

<sup>5</sup> Ե. Մարտիկյան, Հայկական կերպարվեստի պատմություն, երկու գրքով, գիրք Ա, XVII-XIX դարեր, Երևան, 1971, էջ 58: Այստեղ 18-րդ դարի փոխարեն պետք է լինի 17-րդ դար, որը լիովին համապատասխանում է Նաղաշ Հովնաթանի գործունեության ժամանակաշրջանին:

<sup>6</sup> Մ. Ղազարյան, Հայ կերպարվեստը..., էջ 151: Հավանաբար, հեղինակը Հովնաթանի երիտասարդ լինելու հանգամանքը նշելիս, ժամանակաշրջանի հարցում վրիպակ է թույլ տվել և 1680-ականների փոխարեն գրել է 1780-ականներ:

<sup>7</sup> Կ. Ղաֆաղարյան, Երևան. միջնադարյան հուշարձանները և վիմական արձանագրությունները, Երևան, 1975, էջ 159:



**Նկ. 1 Երևանի Ջորավոր Ս. Աստվածածին եկեղեցու արևմտյան մուտքի բարավորի որմնանկարը (լսնկ. Հրայր Բազեի, 2018):**

Ըստ ամենայնի, Երևանի մյուս եկեղեցիները նույնպես նորոգվել են նշված ժամանակաշրջանում: Սակայն նշված շինարարական աշխատանքները կատարվել են երևանյան մեծ երկրաշարժից տասնյակ տարիներ անց և, հետևաբար, չեն կարող կապված լինել հետերկրաշարժյան նորոգումների, առավել ևս՝ Հովնաթանի երևանյան գործունեության հետ:

Մենք նույնպես ենթադրում ենք, որ Նաղաշ Հովնաթանը Երևանի եկեղեցիների նկարագարդումները կատարել է 1690-ական թթ.՝ հաշվի առնելով նաև այն հանգամանքը, որ Ջորավոր Ս. Աստվածածին եկեղեցին կառուցվել է Նահապետ Ա. Եդեսացի (1691-1705) կաթողիկոսի օրոք 1693 թ., որից հետո միայն ստեղծվել է եկեղեցու արևմտյան մուտքի բարավորի որմնանկարը:

Այնուամենայնիվ, Նաղաշ Հովնաթանի կենսագրության չբացահայտված էջերը դեռևս կարոտ են գիտական մանրազնին քննության, ինչի բացակայության պատճառով նրա վրձնին պատկանող մի շարք ստեղծագործություններ շարունակում են վերագրվել անհայտ նկարչի:

Սույն հոդվածի խնդրո առարկան Նաղաշ Հովնաթանի վրձնին վերագրվող երևանյան նկարագարդումներից մեկն է՝ Ջորավոր Ս. Աստվածածին եկեղեցու արևմտյան մուտքի բարավորը պսակող որմնանկարը (նկ. 1): Ուսումնասիրվող որմնանկարի ստեղծման ժամանակաշրջանը և վերոբերյալ փաստարկները մեզ նույնպես թույլ են տալիս ենթադրել, որ այն իրապես պատկանում է Նաղաշ Հովնաթանի վրձնին: Սակայն, գեղարվեստական տեսանկյունից այն բավական անվարժ կատարված և պատկերագրորեն անօրինաչափ աշխատանք է: Այս հանգամանքը հաշվի առնելով՝ մենք որոշ վերապահումով ենք նշում Հովնաթանի անունն իբրև այս որմնանկարի հեղինակ:

Երվանդ Շահագիզն իր՝ «Աշտարակի պատմությունը» գրքում Ս. Մարիանե եկեղեցու ժողովրդանոցի մասին հետևյալ մանրամասներն է հայտնում. «Այդ հնագույն ժողովրդանոցի պատերը, ինչպես երևում է, զարդարված են եղել որմնանկարներով, որոնցից պահպանված է մի



**2ա Աշտարակի Ս. Մարիանե եկեղեցու արևմտյան ճակատի որմնանկարները 20-րդ դ. սկզբին:**



**2բ Աշտարակի Ս. Մարիանե եկեղեցու որմնանկարի վերնամասը (սնկ. Ավետիս Ավետիսյանի, 2018):**

նմուշ հին եկեղեցու արևմտյան պատի վերա, դրսից: Դա, այդ պահպանված որմնանկարը, մեզ հիշեցնում է Երևանի Ջորավոր եկեղեցու արևմտյան պատի վերա, դռան երկու կողմը գտնված որմնանկարը և կարծել է տալիս, թե միևնույն վարպետի ձեռքի գործը պիտի լինի»<sup>8</sup>: Հեղինակը, Ջորավոր Ս. Աստվածածին եկեղեցու արևմտյան մուտքի երկու կողմում գտնված որմնանկարների մասին խոսելիս, ենթադրելի է, որ նկատի է ունեցել եկեղեցու մուտքի բարավորի ագուցազարդ խաչքարը և նրա երկու կողմում պատկերված որմնանկարը: Սակայն, հիշյալ համեմատությունն անելիս, նա հավանաբար ընդհանրություններ է գտել Ս. Մարիանե եկեղեցու մասամբ պահպանված որմնանկարի (նկ. 2ա, 2բ) և Ջորավոր Ս. Աստվածածին եկեղեցու որմնանկարի ստորին հատվածի միջև՝ գուցե հիմք ընդունելով կերպարների շեշտված և արտահայտիչ դիմագծերը: Այս համեմատությունը դժվարանում ենք որևէ կերպ հիմնավորել, քանի որ Ս. Մարիանե եկեղեցու որմնանկարի զգալի մասը ծածկված է սվաղով, և նկատելի են միայն կերպարների դիմապատկերները, որոնց հիման վրա գրեթե անհնարին է որևէ եզրահանգում անելը:

Ջորավոր Ս. Աստվածածին եկեղեցու որմնանկարը տեղ է գտել բարավորի քանդակազարդ շրջանակի ներքին մակերեսին՝ վերին և ստորին հատվածների տարանջատմամբ, որի վերնամասը զբաղեցնում է «Քրիստոսի աղոթքը Գեթսեմանիի այգում» տեսարանը, իսկ ստորին մասում Աստվածամոր պատկերն է՝ մանուկ Հիսուսը գրկին:

Որմնանկարում «Աղոթք Գեթսեմանիում» տեսարանը ներկայացված է ըստ Ղուկասի Ավետարանի<sup>9</sup> (նկ. 3): Ավետարանական այս դրվագը ներկայացնող առաջին պատկերները հանդիպում են բյուզանդական ձեռագիր մատյաններում (Ռոսսանոյի կոդեքս, 6-րդ դ.), և Ռավեննայի բարձրարվեստ խճանկարներում (Սանտ Ապոլլինարե Նուովո, 6-րդ դ.)<sup>10</sup>: «Աղոթք Գեթսեմանիում» տեսարանում Քրիստոսը պատկերվում է ծնրադիր աղոթելիս (ըստ Ղուկասի Ավետարանի) կամ երեսնիվայր գետնին պառկած (ըստ Մատթեոսի և Մարկոսի ավետարանական բնագրերի):

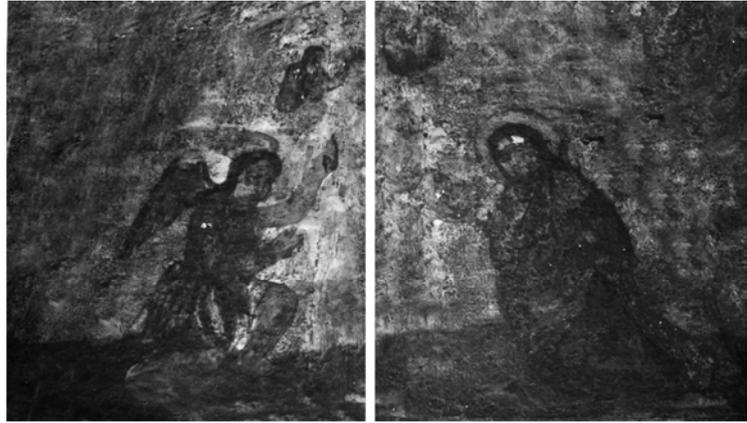
<sup>8</sup> Ե. Շահազիզ, Աշտարակի պամությունը, Երևան, 1987, էջ 170:

<sup>9</sup> «Եւ Յիսուս ըստ իր սովորութեան ելաւ գնաց Ձիթենեաց լեռը. նրա յետեից գնացին եւ աշակերտները: Երբ տեղ հասաւ, ասաց նրանց. «Աղօթքի՛ կանգնեցէք, որ փորձութեան մէջ չընկնէք»: Եւ ինքը հեռացաւ նրանցից մօտ մի քարընկեց, ծնրադրեց, աղօթում էր եւ ասում. «Հա՛յր, եթէ կամենում ես, այս բաժակը ինձնից հեռացրո՛ւ, բայց ոչ թէ իմ կամքը, այլ քո՛նը թող լինի»: Եւ նրան երկնքից երեաց մի հրեշտակ եւ ուժ էր տալիս նրան. նա տագնապի մէջ էր եւ ամբողջ հոգով էր աղօթում» (Ղուկ. ԻԲ., 39-43):

<sup>10</sup> Ю. Г. Бобров, Основы иконографии памятников христианского искусства, Москва, 2010, с. 103, А. Е. Майкапар, Новый Завет в искусстве (очерки иконографии западного искусства), Москва, 1998, с. 283-284.

Նրա առջև, սովորաբար, պատկերվում է հուսադրող հրեշտակը, որի փոխարեն հանդիպում է նաև Հայր Աստծու գլուխը կամ նրա խորհրդանիշը՝ օրհնող Աջը<sup>11</sup>:

Նշված պատկերագրական առանձնահատկություններն առկա են նաև ուսումնասիրության առարկա որմնանկարում, հետևապես հարկ չենք համարում անդրադառնալ այս տեսարանի պատկերագրությանը վերաբերող այլ մանրամասներին:



**Նկ. 4. Ջորավոր Ս. Աստվածածին եկեղեցի, «Աղոթք Գեթսեմանիում» (խաչքարի երկու կողմերի պատկերները):**

Ջորավոր Ս. Աստվածածին եկեղեցու արևմտյան մուտքի բարավորի կենտրոնական մասում ագուցված 17-րդ դ. հարազատ խաչքարը «Աղոթք Գեթսեմանիում» տեսարանը բաժանում է երկու մասի, որի աջ և ձախ հատվածները եթե մտովի միացնենք միմյանց, ապա հստակ կարող ենք տեսնել այս տեսարանին բնորոշ պատկերագրությունը (նկ. 4)<sup>12</sup>: Խաչքարի ձախ կողմում պատկերված է հրեշտակը, իսկ աջում՝ Քրիստոսն է ծնրադիր աղոթողի դիրքով: Տեսարանի համար իբրև ետնախորք ծառայում է այգու բնապատկերը, որը ներկայացված է մուգ մոխրագույնի և շագանակագույնի երանգային համադրությամբ: Վերոնշյալ կերպարներից զատ, այստեղ հրեշտակի գլխավերևում առկա է նաև Հայր Աստծու պատկերը, իսկ հակառակ կողմում՝ աղավանակերպ Սուրբ Հոգին է իջնում դեպի Քրիստոսը:

Ինչպես վերը նշվեց, համաձայն պատկերագրական կանոնի, այս տեսարանում Քրիստոսի առջև կարող է պատկերվել Հայր Աստվածը կամ հրեշտակը, իսկ աղավանակերպ Սուրբ Հոգու առկայության մասին մասնագիտական գրականության մեջ մեզ դեռևս չի հանդիպել: Սակայն, ուսումնասիրվող որմնանկարում այս երեք կերպարներն առկա են միաժամանակ, ինչը կա՛մ ծագում է նախօրինակից, կա՛մ նկարչի անհատական մոտեցման արդյունք է:

Որմնանկարում յուրահատուկ շեշտադրումով են առանձնանում Քրիստոսի և հրեշտակի կերպարները՝ արտացոլելով ավետարանական պատմության ողջ հուզական հոգեվիճակը: Հրեշտակը վեհաշուք կեցվածքով կանգնած է Քրիստոսի առջև՝ նրան հուսադրելով և ուղղորդելով դեպի ի վերուստ նախանշված ճանապարհը, իսկ Քրիստոսը ներկայացված է ծնրադիր աղոթողի դիրքով՝ իր խոհերով պարուրված, միևնույն ժամանակ՝ սպասվելիք չարչարանքների սարսափը կրելով իր ներսում:

Ավետարանական այս դրվագը հայտնի է նաև «Պայքար այգում» անվամբ, քանի որ աղոթքի պահին Քրիստոսի երկնային և երկրային բնությունները պայքարում են միմյանց դեմ, առաջինը ուժ է տալիս նրան, իսկ երկրորդը՝ սարսափով պատում հոգին<sup>13</sup>: Նկարիչը հոգեկան այս ապրումները լավագույնս արտահայտել է Քրիստոսի կերպարում, հրեշտակին ուղղված նրա վստահ

<sup>11</sup> Дж. Холл, Словарь сюжетов и символов в искусстве, Москва, 1996, с. 111.

<sup>12</sup> Այս խաչքարը պետք է համարել եկեղեցու կառուցմանը ժամանակակից, այսինքն՝ մինչ բարավորի նկարագրողումը, այն արդեն ագուցված է եղել պատին, որը նկարչին թելադրել է տեսարանի հորինվածքը՝ ըստ խաչքարի դիրքի:

<sup>13</sup> А. Е. Майкапар, Новый Завет в искусстве..., с. 282.



**Նկ. 6. «Սևանի Աստվածամայրը» սրբապատկերը (ՀԱՊ):**

մում ներկայացված են Ս. Ստեփանոս Նախավկան և, հավանաբար, Ս. Լավրենտիոսը (նկ. 5): Տիրամոր և Մանկան պատկերն առաջին հայացքից մեզ հիշեցնում է «Չարչարանաց Աստվածածին» պատկերագրական տարբերակի ոչ լիարժեք ընդօրինակություն, որի համար, հնարավոր է՝ նախատիպ է հանդիսացել «Սևանի Աստվածամայրը» հայտնի սրբապատկերը (նկ. 6):

«Չարչարանաց Աստվածածին» պատկերի վաղագույն օրինակները մեզ հայտնի են դեռևս 15-րդ դարից, որոնք առավելապես լայն տարածում են գտել հունական և իտալական արվեստի հուշարձաններում: Սկզբնական շրջանում ընդունված է եղել այս պատկերը ներկայացնել մեկ կամ մի քանի հրեշտակների ուղեկցությամբ, որոնք Մանկանն են մոտեցնում խաչն ու չարչարանքի մյուս գործիքները<sup>14</sup>: Առհասարակ, ուշմիջնադարյան սրբանկարչության մեջ չարչարանքի թեման արտահայտվել է պատկերագրական մի շարք տարբերակներով, որոնք ակնառու տարբերությունների հետ մեկտեղ ընդհանրական են իրենց խորհրդաբանությամբ և կերպարների հուզական դրսևորումներով:

Հայ արվեստում «Չարչարանաց Աստվածածինը» հանդիպում է 17-րդ դարից սկսած և այս պատկերագրական տիպը ներկայացնող մեզ հայտնի առաջին օրինակը «Սևանի Աստվածամայր» սրբապատկերն է, որի պատմության մի դրվագը կապվում է Մխիթարյան միաբանության հիմնադիր Մխիթար Սեբաստացու կենսագրության հետ<sup>17</sup>:

հայացքը և ընկճված, ինքնամիտի կեցվածքը կարծես թե վերոնշյալ միտքն են արտահայտում:

Հրեշտակի գլխավերևում Հայր Աստծու պատկերը ներկայացված է սպիտակամորուս ծերունու տեսքով՝ հաղորդության սկիզբ վեր պարզած: Այս տեսարանում սկիզբ պատկերող առաջին օրինակները հանդիպում են արևմտյան պատկերագրության մեջ<sup>14</sup> խորհրդանշելով քրիստոնեական հավատը և ադամական մեղքի քավությունը: Հաղորդության սկիզբ նույն խորհրդաբանությամբ հանդիպում է նաև «Խորհրդավոր ընթրիքը» և «Խաչելությունը» ներկայացնող տեսարաններում<sup>15</sup>: Աղավնակերպ Սուրբ Հոգու առկայությամբ այս հորինվածքում ձևավորվում է Սուրբ Երրորդության մի յուրօրինակ պատկեր, որը, կարծես, Քրիստոսի աղոթքի հույսով լեցուն արձագանքն է:

Որմնանկարի ստորին հատվածում Տիրամայրն է՝ մանուկ Հիսուսը գրկին, որի աջ և ձախ կող-

<sup>14</sup> **Н. В. Покровский**, Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских, Москва, 2001, с. 389.

<sup>15</sup> **Дж. Холл**, укз. соч., с. 614.

<sup>16</sup> **Н. П. Кондаков**, Иконография Богоматери (связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения), С. Петербург, 1910, с. 144.

<sup>17</sup> «Սեբաստացի սարկաւազն Մխիթար, յայնժամ 18 ամաց, եկեալ այսր յուխտ, յամի 1692, արժանաւորեցաւ հրաշալի տեսլեան և խոստման Տիրամօրն, օգնական լինելոյ աստուածաւէր ըղձանացն, մինչ աղերս արկաւէր առաջի պատկերի նորին. որ և ցարդ պահի անդ, թէ և հնացեալ և խանգարեալ, որոյ է օրինակս. և քաջա-

Ինչպես նշվեց, ուսումնասիրվող որմնանկարը մի շարք ընդհանրություններ ունի «Սևանի Աստվածամայրը» սրբապատկերի հետ, որը հատկապես արտահայտված է հորինվածքային լուծումներում: Տիրամայրը նստած է ոճավոր թիկնաթռռին՝ մանուկ Հիսուսին գրկած, որն էլ իր հերթին ամուր պահել է իրենից կրկնակի մեծ չափեր ունեցող խաչափայտը, ինչպես որ հիշյալ սրբապատկերում է:

Սակայն այստեղ բացակայում են չարչարանքի գործիքները, որոնք, ինչպես հայտնի է, մշտապես հանդիպում են չարչարանաց պատկերներում: Հետևաբար, այս որմնանկարում առկա պատկերագրական անճշտությունները հիմք ընդունելով այն համարում ենք «Չարչարանաց Աստվածածին» պատկերագրական տարբերակի ոչ լիարժեք ընդօրինակություն:

Այսպիսով, ուսումնասիրվող որմնանկարը պետք է համարել «Սևանի Աստվածամայրը» սրբապատկերի մասնակի ընդօրինակությունը, որը թե՛ գեղանկարչական, թե՛ պատկերագրական առանձնահատկություններով զիջում է վերջինիս:

Դառնալով կերպարներից յուրաքանչյուրին՝ նշենք, որ նկարիչն առավել մեծ վարպետությամբ է կերտել դիմապատկերները, որոնցում նշմարվում է նրանց անհատականությունը, իսկ հանդերձանքն ու միջավայրը համեմատաբար զուրկ են հեռանկարային, ծավալային և լուսաստվերային մշակումներից:

Առավել ուշագրավ է մանուկ Հիսուսի կերպարը, որում նկատվում է նրա մտահոգությունը, վախը, սակայն, միևնույն ժամանակ խաչափայտն ամուր սեղմելով կրծքին նա կարծես ընդունում է իրեն բաժին ընկած ճակատագիրը:

Ինչպես նշեցինք, Տիրամոր և Մանկան աջ կողմում պատկերված է Ս. Ստեփանոս Նախավկան՝ եպիսկոպոսական հանդերձանքով, որը ձախ ձեռքով պահել է խաչակիր տիրագունդը (խաչով պսակված տիրագունդը խորհրդանշում է քրիստոնեության հաղթանակը աշխարհում<sup>18</sup>), իսկ աջով՝ բուրվառը: Նա ներկայացված է իրեն բնորոշ պատկերագրությամբ՝ երիտասարդ և նուրբ դիմագծերով հոգևորականի կերպարով: Ս. Ստեփանոս Նախավկային ընդունված է պատկերել նրա կյանքին առնչվող մի քանի դրվագներով, որոնցից են. Պետրոս առաքյալին կուրությունից բժշկելը, նրա քարոզն ու բարեգործությունը, քարկոծումն ու նահատակությունը: Սովորաբար, եթե Ս. Ստեփանոս Նախավկան ներկայացվում է հոգևորականի հանդերձանքով, ապա նրա հետ միաժամանակ կարող է պատկերվել նաև Ս. Լավրենտիոսը<sup>19</sup>: Հետևաբար, ենթադրելի է, որ ձախակողմյան կերպարը Ս. Լավրենտիոսն է, որը պատկերված է առաքյալի կերպարով, խաչվառը ձեռքին:

Հարության տեսարանում Քրիստոսի ձեռքին պատկերվող խաչվառը խորհրդանշում է նրա հաղթանակը մահվան հանդեպ<sup>20</sup>, իսկ քրիստոնեական արվեստում խաչակիր դրոշն, առհասարակ, ադամական մեղքի հանդեպ հաղթանակի խորհուրդն ունի<sup>21</sup>:

Քրիստոնեական արվեստում հայտնի են Ս. Լավրենտիոսի անցած ուղին ներկայացնող

---

լերեալ՝ յաջողեցաւ նորին Տիրամօր շնորհօք հաստատել զկրօնս իւր (1700), շինելով վանքս նախ ի Մեթոն Մոնէայ, և ապա (1717) ի Վենետիկ, անուանելով զմիաբանսն Որդեգիրս Կուսին աստուածայնոյ, որում յանձն զնոսա» (Ղ. Ալիշան, Սիսական, Վենետիկ, 1893, էջ 88): Տե՛ս նաև Ա. Ա. Առաքելյան, «Սևանի Աստվածամայրը» և նրա ստեղծման ժամանակը, ՊԲՀ, № 2-3, էջ 279-285:

<sup>18</sup> Վ. Ղազարյան, Հր. Հակոբյան, Հայ միջնադարյան կերպարվեստի պատմություն, Երևան, 2012, էջ 218:

<sup>19</sup> Дж. Холл, укз. соч., с. 531-533.

<sup>20</sup> Г. Бидерманн, Энциклопедия символов, Москва, 1996, с. 141.

<sup>21</sup> В. Телицын, Символы, знаки, эмблемы. Энциклопедия, Москва, 1999, с. 189.

հետևյալ դրվագները. Ս. Լավրենտիոսի ձեռնադրումն իբրև սարկավագ, մեկ այլ տարբերակում Սիքստոս 2-րդը նրան է վստահում եկեղեցական գանձերը, հայտնի են նաև նրա գթասրտությունն ու խարազանումը ներկայացնող տեսարաններ, սակայն, առավել հաճախ հանդիպողը Ս. Լավրենտիոսի նահատակությունը ներկայացնող պատկերներն են<sup>22</sup>:

Քննվող որմնանկարում Ս. Լավրենտիոսը պատկերված է հասակով մեկ կանգնած՝ Տիրամոր և Մանկան ձախ կողմում: Նա ներկայացված է երիտասարդ, թխահեր պատանու կերպարով, առաքյալին բնորոշ հանդերձանքով և լուսապսակով: Որմնանկարի այս հատվածում նույնպես կերպարները բնապատկերի ետնախորքին են, որն իրենից ներկայացնում է բլրապատ տարածություն: Ուշագրավ է նաև այն, որ Տիրամոր և Մանկան պատկերը երիզող շրջանակը կարծես առանձնացած լինի միջավայրից և տեսարանը բաժանած լինի երկու մասի, ինչպես որ նախորդ պատկերում առկա ազուցված խաչքարի դեպքում էր:

Այսպիսով, եթե որմնանկարի վերին և ստորին հատվածները դիտարկենք իբրև մեկ ամբողջություն, ապա այստեղ կարող ենք նկատել մի շարք հորինվածքային ընդհանրություններ, որոնք երկու բոլորովին տարբեր պատկերներ միավորել են մեկ շրջանակի ներսում: Հնարավոր է, որ իմաստային կապ կա այս երկու պատկերների միջև: Օրինակ՝ մանուկ Հիսուսի ձեռքի խաչը դեռևս համարվում է մահվան գործիք, որը հետագայում պետք է վերաիմաստավորվի իբրև մահվան հանդեպ հաղթանակի խորհրդանիշ, ինչն արդեն խաչքարի տեսքով ներկայացված է որմնանկարի վերնամասում: Ընդհանրապես խաչքարի ներառումը որմնանկարչական հորինվածքում հետաքրքիր երևույթ է: Հավասարաչափ տեղաբաշխված են նաև աջակողմյան և ձախակողմյան կերպարները, որոնք ապահովում են հորինվածքային համաչափությունը:

Վերոնշյալ ընդհանրություններից զատ, ակնառու են նաև մի շարք տարբերություններ, որոնք ի հայտ են գալիս համեմատական ուսումնասիրության արդյունքում: Որմնանկարի վերին և ստորին հատվածները տարբերվում են թե՛ գունային, թե՛ ոճային առանձնահատկություններով, ինչը մեզ հիմք է տալիս ենթադրել, որ այս երկու տեսարանները կերտվել են տարբեր ժամանակահատվածներում և տարբեր վարպետների ձեռքով: Ժամանակագրության առումով ենթադրելի է, որ «Աղոթք Գեթսեմանիում» տեսարանի հեղինակը Նաղաշ Հովնաթանն է, իսկ Տիրամորն ու Մանկանը պատկերող հատվածը, հավանաբար, վերանկարվել է 19-րդ դարում, ինչի մասին վկայում են պատկերները երիզող ոլորահյուս շրջանակները, որոնք առավելապես այս դարաշրջանին են բնորոշ:

Ուսումնասիրվող որմնապատկերը թեև աչքի չի ընկնում կատարողական արվեստի վարպետությամբ, բայց արժեքավոր է իր թեմատիկ բովանդակությամբ, քանի որ թե՛ «Քրիստոսի աղոթքը Գեթսեմանիի այգում» տեսարանը և թե՛ Տիրամորն ու խաչափայտը գրկին մանուկ Հիսուսի պատկերը հազվադեպ են հանդիպում հայ արվեստում, իսկ Ս. Լավրենտիոսի պատկերն առնվազն հայկական որմնանկարչության մեջ կարծես թե չի հանդիպում:

Ամփոփելով, կարող ենք նշել, որ ուշմիջնադարյան արվեստը հայ մշակույթի պատմության այն առանձնակի էջերից է, որտեղ հայ վարպետների ստեղծագործ միտքը նոր դրսևորումներ է գտել: Այս շրջանի կերպարվեստի մեջ իր ուրույն տեղն ունի նաև Երևանի Զորավոր Ս. Աստվածածին եկեղեցու որմնանկարը:

**Նկար՝ էջ 373, Photo on page 373.**

<sup>22</sup> Дж. Холл, укз. соч., с. 329.

## THE MURAL OF ZORAVOR ST. ASTVATSATSIN CHURCH

### Summary

The mural which decorates the lintel of the western porch of Zoravor St. Astvatsatsin Church (Mighty Holy Mother of God) of Yerevan is a unique manifestation of Late medieval art in what versatile Naghash Hovnatan did not stand apart (the end of the 17<sup>th</sup> century).

The mural is painted under the sculptures frame fringing the lintel of the church porch with a separation of the upper and lower parts, respectively presenting the scenery of “Christ’s Prayer in Gethsemane” and the picture of “Madonna and Child” (Our Lady and the Child Jesus on Her knees) accompanied by Stepanos Nakhavka (Stephen the Protomartyr) and probably, St. Lavrentios (St. Lawrence). It should be also mentioned that in both sceneries there are some pictographic inaccuracies which, it can be said, are characteristic for this very mural. Besides, series of differences are also evident in the applied artistic solutions which enable us to assume that these two pictures were created in different periods and by different masters.

With all this, the study of the fresco of Zoravor St. Astvatsatsin Church which still has not been paid proper attention to, is of great importance in filling the open pages of the history of Armenian culture and, in particular, the Late medieval mural painting.

## **ՈՐՄՆԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ՊԱՏԿԵՐԱՍՐԱՀՈՒՄ**

Հայ կերպարվեստի մայր թանգարանը՝ Հայաստանի Ազգային պատկերասրահը, մշակութային այն օջախն է, ուր շուրջ մեկ դար մեծ նվիրումով ու հոգածությամբ հավաքվում ու պահպանվում են հայ և համաշխարհային արվեստի մնայուն գործեր: Թանգարանում ցուցանմուշների քանակով և գեղարվեստական արժեքով բացառիկ է հայ կերպարվեստի հավաքածուն, որը ներկայացնում է ազգային արվեստի շարունակական զարգացումը՝ հնագույն ժամանակներից մինչև մեր օրերը: Այդ իսկ պատճառով ցուցադրությունը սկսվում է հայ հին և միջնադարյան մոնումենտալ գեղանկարչության նմուշների ընդարձակ սրահներից:

Հայաստանում մոնումենտալ գեղանկարչությունը հիմնականում զարգացել է որմնանկարչության ասպարեզում, որի ակունքները հասնում են Արարատի (Ուրարտու) թագավորության ժամանակները՝ Ք.ա. 9-6-րդ դարերը:



**1-2. Էրեբունիի որմնանկարի հատվածներ (ընդօրինակություն):**

Նախաքրիստոնեական շրջանից ցուցադրվում են Էրեբունիի արքունական պալատի սյունազարդ բակի, մեծ ու փոքր դահլիճների և Խալդի աստծո տաճարի պատերը զարդարող որմնանկարների (Ք. ա. 8-րդ դ.) ընդօրինակությունները (նկ. 1, 2): Որմնանկարները արված են սպիտակ ծեփի բարակ շերտի վրա երկնագույն, կապույտ, կարմիր, կանաչ, օխրա մաքուր ու ներդաշնակ գույներով, նրբագեղ ու անկաշկանդ գծանկարով: Հարուստ է որմնանկարների թեմատիկան՝ աստվածների երթ, սրբազան կենդանիներ, կենաց ծառեր, որսի տեսարաններ, հովվերգական ու երկրագործական պատկերներ, այսինքն՝ դրանց մի մասը նվիրված է մեր հեթանոս նախնիների հարուստ դիցարանի աստվածներին ու արքայի մեծարանքին, մյուսները արտացոլում են աշխարհիկ կյանքի առանձին դրվագներ: Իրական կյանքից վերցված տեսարաններում կենդանիներն ու մարդկանց ֆիգուրները պատկերված են դինամիկ, անկաշտկանդ շարժման մեջ, իսկ պաշտամունքային տեսարաններում պահպանվում են պաշտոնական կանոնական հորինվածքն ու կերպարների հանդիսավորությունը: Էրեբունիի որմնանկարները համարվում են ոչ միայն Ու-

րարտուի, այլև Մերձավոր Արևելքի որմնանկարչության բացառիկ նմուշներ:

Առավել ամբողջական ու բազմազան է հայկական եկեղեցական որմնանկարչության ցուցադրությունը: Հայ միջնադարյան արվեստի, այդ թվում նաև որմնանկարչության գիտական ուսումնասիրության և պատկերասրահի հավաքածուի ստեղծման գործում մեծ ներդրում է ունեցել հայ մշակույթի երախտավոր արվեստաբան, նկարիչ ու վերականգնող Լիդիա Ալեքսանդրովնա Դուռնովն (1885-1963): Նա 1936 թ. թանգարանի տնօրեն Ռուբեն Դրամբյանի հրավերով տեղափոխվել է Հայաստան, հիմնադրել և երկար տարիներ ղեկավարել է հայ հին արվեստի բաժինը: Լ. Դուռնովն վաղմիջնադարյան հուշարձանների (Քասախ, Երերույք, Աղցք, Լմբատավանք, Արուճ, Թալին) ուսումնասիրության շնորհիվ հերքում է այն թյուր և չհիմնավորված տեսակետը, թե որմնանկարչությունը, որպես արվեստի առանձին տեսակ, Հայաստանում գոյություն չի ունեցել, եղել է բյուզանդական կամ հունական արվեստի ազդեցության արդյունք: Իր հետազոտություններով գիտնականը հիմնավորում է, որ որմնանկարչությունը Հայաստանում սկսել է զարգանալ 5-րդ դարից սկսած<sup>1</sup>:

Գիտական աշխատանքին զուգահեռ Լ. Դուռնովն զբաղվել է հայկական որմնանկարների վերականգնման և ընդօրինակման գործով, ստեղծել է հայ նկարիչ-վերականգնողների խումբ, որը նրա անմիջական ղեկավարությամբ 1937-1960 թթ. կատարել է որմնանկարների ու մանրանկարների ընդօրինակություններ: Լ. Դուռնովնի գործը հետագայում շարունակել են նոր սերնդի նկարիչները՝ ամբողջացնելով պատկերասրահի հավաքածուն<sup>2</sup>:

Հավաքածուն ընդգրկում է հնագույն ժամանակներից մինչև 19-րդ դ. կեսերի հայ մոնումենտալ գեղանկարչության նշանավոր հուշարձանների (Լմբատավանք, Արուճ, Տաթև, Գնդեվանք, Հաղպատ, Անի, Քոբայր, Ախթալա, Մեղրի, Ղրիմ և այլն) վավերական պատճենները: Հավաքածուն իր տեսակի մեջ միակն է հանրապետությունում ոչ միայն ցուցանմուշների հարստությամբ ու բազմազանությամբ, այլև նրանով, որ ընդօրինակությունների մեծ մասը փոխարինում է ժամանակի ընթացքում կորստի մատնված որմնանկարներին: Դրանք այսօր և հետագա սերունդների համար ունեն պատմական ու ճանաչողական կարևոր նշանակություն, քանի որ որոշակի պատկերացում են ստեղծում հայկական եկեղեցիների ներքին հարդարանքի առանձնահատկությունների, որմնանկարների պատկերագրության, գեղարվեստական եղանակների մասին:

Ցուցադրությունում տեղ գտած քրիստոնեական շրջանի մոնումենտալ գեղանկարչության հնագույն օրինակը Երևանի Պողոս-Պետրոս եկեղեցու (5-6-րդ դդ.) մուտքի ճակատակալ քարին պահպանված զարդանկարի հատվածն է՝ կազմված երկնագույն, կանաչ, կարմիր դեկորատիվ ծաղիկներից:

Ժամանակագրական առումով հաջորդը Լմբատավանքի և Արուճի 7-րդ դ. որմնանկարներն են, մի ժամանակաշրջան, որը նշանավորվում է որպես հայկական ճարտարապետության ոսկեդար: Այդ շրջանում կառուցված եկեղեցիներից շատերը նկարազարդվել են, որոնցից սակայն շատ քիչ բան է պահպանվել, այն էլ առանձին հատվածներով: Այդ բացը լրացնելուն մեծապես օգնում է 6-7-րդ դդ. եկեղեցական գործիչ Վրթանես Քերթողին վերագրվող «Հաղագս պատկերամարտից» երկը, որն, ըստ Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանի, «...պատկերամարտերի դեմ որևէ

<sup>1</sup> Լ. Ա. Դурново, Краткая история древнеармянской живописи, Ереван, 1957, с. 8.

<sup>2</sup> Նկարիչների թվում են՝ Ռ. Լոռիս-Մելիքովը, Մ. Չուբարյանը, Գ. Խանաղյանը, Ն. Խանզաղյանը, Ա. Դեղնաձյանը, Հ. Ղարաբյուրյանը, Վ. Բաղդասարյանը, Է. Կորիսմազյանը, Ս. Հովհաննիսյանը, Ք. Հովումյանը, Գ. Հովհաննիսյանը, Ե. Խաչատրյանը, Ռ. Հարությունյանը, Վ. Կարապետյանը, Վ. Մկրտչյանը, Ա. Մաջարյանը, Ս. Գաբրիելյանը և ուրիշներ:

լեզվով գրված ամենահին գրությունն է»<sup>3</sup>: Հեղինակը կարևորելով պատկերների դերն ու նշանակությունը հավատքի տարածման գործում՝ թվարկում է եկեղեցիների որմերը զարդարող տեսարանները՝ Քրիստոսի ծննդից մինչև երկինք համբարձվելը, հայոց դարձի պատմությանը նվիրված պատկերները, այդ թվում Գրիգոր Լուսավորչի չարչարանքներն ու առաքելությունը, Հռիփսիմյան կույսերի նահատակությունը: Թեմատիկ այս բազմազանությունը փաստում է, որ արդեն 7-րդ դարում գոյություն է ունեցել բավականին զարգացած որմնանկարչական համակարգ<sup>4</sup>:

Հայկական եկեղեցիների նկարազարդման մեջ կարևորագույն տեղ է հատկացվում Ավագ խորանին: Վաղ միջնադարում Ավագ խորանի գմբեթադղը (օրինակ՝ Լմբատավանք, Արուճ, Թալին, Տաթև, Գնդեվանք) զբաղեցրել է Քրիստոսի մոնումենտալ պատկերը՝ ներկայացնելով Գահակալ, Օրենք տվող Աստծո և Համբարձման տեսարանները: Դրանց անդրադառնալով, Մաղաքիա արք. Օրմանյանը գրում է հետևյալը. «Ամենահին ձևով սեղանի պատկերները, խորանի փրկչի պատկեր լինելով, դրվում կամ գծվում էին որմի վրա»<sup>5</sup>: Այդ կենտրոնական պատկերի շուրջը տարբեր եկեղեցիներում նկարված են եղել Հայ եկեղեցու պատվելի սրբերի, առաքյալների ու մարգարեների ֆիգուրներ: Լմբատավանքի Ս. Ստեփանոս գողտրիկ եկեղեցու գմբեթադրում պահպանվել է Քրիստոսի պատկերի ներքևի հատվածը, իսկ արևելյան պատի ձախ թևում՝ հեծյալ Ս. Սարգսի և աջ թևում՝ Ս. Գևորգի պատկերները (ընդօրինակություններն արվել են 1953 թ.)<sup>6</sup>: Քրիստոսը ներկայացված է հորինվածքի կենտրոնում սպիտակ, կանաչ և կարմիր ծիածանով երիզված մանդորլայի մեջ, թանկագին քարերով զարդարված գահին բազմած: Ծիածանակամարից դուրս, աջ ու ձախ կողմերում նկարված են հրե սայլի անիվներ և երկնային ուժերը խորհրդանշող մեկական քառակերպ (տետրամորֆ) սերովբե: Նրանց չորսական ճերմակ թևերն ամբողջությամբ պատված են բաց աչքերով և ունեն մարդու, եզան, առյուծի և արծվի կերպարանքով գլուխներ: Խիստ տպավորիչ են հատկապես չորս ավետարանիչներին խորհրդանշող քառակերպերի պատկերները: Նրանց մարդկային դեմքերն օժտված են խոր արտահայտչականությամբ՝ լի չարի ու բարու հավերժական պայքարի դրամատիզմով<sup>7</sup>: Ս. Տեր-Ներսեսյանը գրում է, որ Քրիստոսին որպես Ջորաց տեր ներկայացնելը վաղ քրիստոնեական արվեստի սիրված թեմաներից է և, համեմատելով Լմբատավանքի որմնանկարը հունական խճանկարի ու որմնանկարի, դպտական նկարի հետ, նշում է հայկական հուշարձանի առանձնահատկությունները<sup>8</sup>: Այն է՝ հայ նկարիչը հիմնվել է Եզեկիել (Ա, 4-25) և Եսայի (Ձ, 1-2) մարգարեների տեսիլների գրական

<sup>3</sup> **Ս. Տեր-Ներսեսյան**, Հայ արվեստը միջնադարում, Երևան, 1975, էջ 7:

<sup>4</sup> **Ա. Ավետիսյան**, Ճանաչենք մեր սրբանկարիչներին, «Քրիստոնյա Հայաստան» երկշաբաթաթերթ, 2002, օգոստոս, Ա:

<sup>5</sup> **Մ. արք. Օրմանյան**, Ծիսական բառարան, Երևան, 1991, էջ 111: Քրիստոսին պատկերելու այս ձևն ընդհանուր է բյուզանդական և արևելաքրիստոնեական եկեղեցիների նկարազարդման համակարգում, որի ուշագրավ հուշարձաններից են Ս. Սոփիայի, Հոսիոս Լուկաս վանքի (Հունաստան), Մոնրեալի ու Չեֆալուի (վերջին երկուսը՝ Սիցիլիա) եկեղեցիների 12-րդ դարի խճանկարները, տե՛ս **В. Н. Лазарев**, История византийской живописи, Москва, 1986, с. 95, 117, таб. 298, 299, 390.

<sup>6</sup> Որմնանկարների ընդօրինակությունների մասին տեղեկությունները վերցված են Ազգային պատկերասրահի ֆոնդերի գրացման մատյանից ու հուշածեռագրային բաժնի արխիվային նյութերից:

<sup>7</sup> **Л. А. Дурново**, նշվ. աշխ., էջ 9:

<sup>8</sup> **Ս. Տեր-Ներսեսյան**, նշվ. աշխ., էջ 57: Նկատենք, որ հրե սայլի և երկնային ուժերը խորհրդանշող քառակերպի պատկերները հանդիպում են նաև Եզեկիել մարգարեի սրբապատկերներում: Դրանցից է 18-րդ դարի անհայտ հայ նկարչի աշխատանքը (ՀԱՊ, Ժ-809):

տեքստի վրա և ստեղծել «Աստվածահայտնություն» տեսարանի հայկական տարբերակ (նկ. 3)<sup>9</sup>:

Պատկերագրական առումով ուշագրավ են նաև Սբ. Սարգսի և Սբ. Գևորգի պատկերները: Չնայած վատ պահպանվածությանը (հեծյալների դեմքերը ջնջված են)՝ տպավորիչ են սպիտակ ու սև, գլուխները թեքած ձիերը: Սբ. Սարգսի Մարտիրոս որդու հետ է, իսկ Սբ. Գևորգի ձեռքին խաչով գավազան է և ձիու սմբակների տակ չկա վիշապ, այսինքն՝ սրբերի պատկերները մարմնավորում են հանուն հավատքի նահատակության գաղափարը: Ըստ Լ. Դուռնովոյի՝ ձիավոր նահատակի նման պատկերագրությունը քիչ է հայտնի նույնիսկ Մերձավոր Արևելքում<sup>10</sup>:

Լմբատի որմնանկարը ոճական ընդհանրություններ ունի նույն շրջանի այլ որմնանկարների և հայկական մանրանկարչության հայտնի ամենահին օրինակների հետ<sup>11</sup>:

Գրիգոր Մամիկոնյան իշխանի կառուցած Արուճի տաճարը (7-րդ դ. 60-ական թթ.) չափերով վաղմիջնադարյան գմբեթավոր դահլիճների մեջ ամենամեծն է<sup>12</sup>: Այն եղել է որմնագարդ, սակայն պահպանվել են միայն տաճարի Ավագ խորանի գմբեթարդում նկարված Քրիստոսի յոթ մետր բարձրությամբ պատկերի ստորին հատվածը՝ ծնկներից մի փոքր վեր և հյուսիսային պատին նշմարվող վեց առաքյալների ուրվապատկերները (ընդօրինակություններն արվել են 1950 թ.): Կապտաներկնագույն և կանաչ գունատոներով խորքի վրա պատկերված Քրիստոսի ոտքերի տակ մարգարտագարդ պատվանդան է, ձախ ձեռքին՝ ցած սահող գալարաթերթ, որի վրա ընթերցվում է Հովհաննեսի Ավետարանից վերցված երկաթագիր քաղվածք (Գլ. 14, 21): Ըստ Լ. Դուռնովոյի՝ հորինվածքում համատեղվում է «Օրենք տվող Աստծո» և «Համբարձման» տեսարանների պատկերագրությունը<sup>13</sup>: Պատկերը ներքևից ամփոփում է ականթի տերևներից և մեկընդմեջ երևացող խաղողի, նռան, գավաթի, մրգերով զամբյուղի նկարներից կազմված լայն զարդագոտի, որի ձախ անկյունում կարդացվում է հեղինակի անվան «Ստեփանոս» մակագրությունը: Որմնանկարի գունաձավալային մշակումը երևում է Քրիստոսի մերկ ոտնաթաթերի, գալարաթերթի ու զարդագոտու հատվածներում: Տեսարանն աչքի է ընկնում հանդիսավորությամբ ու շքեղությամբ, կատարման անկաշկանդ, գեղանկարչական եղանակով և, ինչպես ժամանակին նկատել է Լ. Դուռնովոն, ընդհանրություններ ունի Հռոմի և ալեքսանդրյան գեղարվեստական ավանդույթի հետ<sup>14</sup>:

Արաբական տիրապետության հաստատման հետևանքով շուրջ երկու հարյուր տարի ընդհատված հայ մշակույթը 10-12-րդ դդ. նոր առաջընթաց է ապրում: Հայկական ճարտարապետության ծաղկումով է պայմանավորվում որմնանկարչության հետագա զարգացումը: Պատկերասրահում ցուցադրվում են այս շրջանին պատկանող Տաթևի, Հաղպատի և Գնդեվանքի որմնանկարների ընդօրինակությունները:

Տաթևի վանքի Պողոս-Պետրոս եկեղեցին, պատմիչ Ստեփանոս Օրբելյանի վկայությամբ, կառուցվել է 906 թ. վանքի վանահայր տեր Հովհաննեսի կողմից և որմնագարդվել Հակոբ եպիս-

<sup>9</sup> Լմբատավանքի ավագ խորանի որմնանկարի ընդօրինակությունը պատկերասրահի ցուցասրահում պատին ամրացնելու ժամանակ (1986 թ.), ցավոք, տեղի է ունեցել շփոթմունք և նրա կեսից՝ հորիզոնական ուղղությամբ վերին մասը շրջված է տեղադրվել: Հմմտ. բուն որմնանկարի լուսանկարը սույն հրատարակության մեջ (էջ 305) և ընդօրինակության լուսանկարն այս հոդվածում՝ էջ 374 (խմբ.):

<sup>10</sup> **Л. А. Дурново**, նշվ. աշխ., էջ 10:  
<sup>11</sup> **Ս. Տեր-Ներսեյան**, նշվ. աշխ., էջ 58, 62:  
<sup>12</sup> **Կ. Մաթևոսյան**, Արուճ, Երևան, 1987, էջ 37-42:  
<sup>13</sup> **Л. А. Дурново**, նշվ. աշխ., էջ 12:  
<sup>14</sup> **Л. А. Дурново**, Очерки изобразительного искусства средневековой Армении, Москва, 1979, с. 142.

կոպոսի նախաձեռնությամբ 930 թ.' «Հակոբը ֆրանկ ժողովրդի հեռավոր աշխարհից բերել տվեց նկարիչներ և զոռախներ, այսինքն՝ պատկերագործներ, և աստվածաբնակ տաճարի լուսաճեմ հարկերը ամբողջովին, վերևից մինչև ներքև, անսահման ծախսերով նկարագարդել տվեց»<sup>15</sup>: 1956-1957 թթ. կատարված ընդօրինակության ժամանակ որմնանկարներն արդեն քայքայված ու մեծապես վնասված էին: Դրանց առանձին հատվածների՝ «Երեք մարգարե», «Ծնունդ» և «Ահեղ դատաստան» վավերական պատճեններն ու Լ. Դուռնովոյի կողմից արված վերակազմություններն այսօր մոտավոր պատկերացում են տալիս եկեղեցու նկարագարդման մասին: Եկեղեցու հյուսիսային պատը զբաղեցնող Ծննդյան տեսարանից ընդօրինակման ժամանակ պահպանվել էր Մանկան լոգանքի հատվածը: Տեսարանն աչքի է ընկնում դասական պատկերագրությամբ: Ջրով լի լայն բերանով ավազանից աջ գահաթոռին նստած է Տիրամայրը՝ կապույտ շապիկով ու կարմրաշագանակագույն թիկնոցով, գլխի շուրջը լուսապսակ: Նա մի ձեռքով գրկել է գոգին նստած Մանուկ Հիսուսին, մյուսով ստուգում է ջրի տաքությունը: Ձախից ավազանի մեջ ջուր լցնող կին է (պարականոն ավետարաններում հիշատակվող Սողոմեն) և մի քանի հովիվ՝ մականով ու հոտի հետ, հորինվածքի վերին մասում՝ ավետող հրեշտակներ<sup>16</sup>:

Ամբողջ արևմտյան պատը, մասամբ նաև հյուսիսային և հարավային պատերը զբաղեցրել է բազմաֆիգուր, բարդ ու ինքնատիպ հորինվածքով «Ահեղ դատաստան» տեսարանը, որն Աղթամարի Ս. Խաչի որմնանկարի հետ հայ արվեստում այդ թեմայի առաջին նմուշներից է: Հեղինակը, հավատարիմ մնալով Մատթեոսի Ավետարանի (Գլ. 24, 30-31) ու Հովհաննու Հայտնության գրքի տեքստերին, ստեղծել է Փրկչի երկրորդ գալստյան ժամանակ մեռելների հարության ու գերեզմանների բացվելու տեսարանը (փոքրացված վերակազմությունը՝ Է. Կորխմազյանի)<sup>17</sup>:

Սյունյաց Սոփիա իշխանուհու հովանավորությամբ կառուցված Գնդեվանքի Ս. Ստեփանոս եկեղեցին (936 թ.) նույնպես նկարագարդվել է, որի մասին արժեքավոր տեղեկություններ է հաղորդում Ստեփանոս Օրբելյանը. «Ապա տիկինը (Սոփիա)...բերել է տալիս ճարտար քարգործ վարպետներ, սկսում շինարարությունը. Վանքի առաջնորդ նշանակելով հայր Սարգսին և գործակալ՝ Եղիշե երեցին ու նկարչին... Կանգնեցնում են Աստծո տունը, նկարակերտ հորինվածքով զարդարում նրա առաստաղն ու պատերը»<sup>18</sup>: Որմնանկարներից պահպանվել է հարավարևելյան ավանդատան ճակատամասում գտնվող «Աստվածամայրը Մանկան հետ» տեսարանը, այն էլ բավականին վնասված ու քայքայված վիճակում: Ծեփի հիմնաշերտի վրա աղոտ կերպով նշմարվում են Մանուկ Հիսուսի և հորինվածքի վերնամասում աջից ու ձախից թևածող մեկական հրեշտակի ուրվագծերը: 1940-ական թթ. Լ. Դուռնովոն, ուսումնասիրելով որմնանկարը, եզրակացնում է, որ այն ստեղծվել է ավելի ուշ շրջանում և զգացվում է նաև արևմտյան պատկերագրության որոշ ազդեցություն (նկ. 4)<sup>19</sup>: Արևմտյան նախօրինակի գոյությունը հուշում են մոր և Մանկան դիրքերն ու Մարիամի կրծքի վրա անսովոր լայն բացվածքով ոսկերիզ շապիկի ու տաք շագանակագույն վերնահագուստի պատկերման ձևը: Հեղինակի ստեղծագործական ինքնուրույնությունն առավել ամբողջական դրսևորվում է Աստվածածնի դիմապատկերի մշակման մեջ: Մարի-

<sup>15</sup> **Ստեփանոս Օրբելյան**, Սյունիքի պատմություն (աշխարհաբար թարգմ., ներած., ծանոթ.՝ Ա. Աբրահամյանի), Երևան, 1986, էջ 228-229, 476, **Ա. Աղայան**, **Հ. Հակոբյան**, **Մ. Հասրաթյան**, **Վ. Ղազարյան**, Հայ արվեստի պատմություն, Երևան, 2009, էջ 154: Միջնադարում հայերը ֆրանգ են կոչել եվրոպացիներին:

<sup>16</sup> **Կ. Մաթևոսյան**, **Ա. Ավետիսյան**, Ավետարանական պատկերներ. Տերունական շարքի 12 գլխավոր պատկերները, Երևան, 1993, էջ 21-22:

<sup>17</sup> **Л. А. Дурново**, նշվ. աշխ., էջ 144-148:

<sup>18</sup> **Ստեփանոս Օրբելյան**, նշվ. աշխ., էջ 231, 477:

<sup>19</sup> **Л. А. Дурново**, նշվ. աշխ. էջ 148-149:

ամի՝ անհատականացման հասցված դիմագծերը հեռու են իդեալականացումից ու սրբապատկերին հատկանշական ընդհանրացումից և արտահայտում են նաև գեղեցիկի ընկալման ժողովրդական պատկերացումները<sup>20</sup>: Ընդօրինակությունը կատարելուց անցել է կես դար, և այժմ որմնանկարում նշմարվում է միայն հորինվածքի ներքևի մասի ուրվապատկերը:

Հաղպատի Ս. Նշան եկեղեցու (10-րդ դ.) որմնանկարների առաջին շերտը ժամանակակից է կառույցին, երկրորդն արվել է իշխան Խուբլու Բուղա Արծրունու հովանավորությամբ 13-րդ դ.: Ցուցադրվում են «Ծնունդ», «Հոգեգալուստ» (նկ. 5) տեսարանների և Խուբլու Բուղայի պատկերի ընդօրինակությունները (1954 թ.) և Լ. Դուռնովոյի կատարած «Բարեխոսություն» տեսարանի փոքրացված վերակազմությունը: Ավետարանական տեսարաններն աչքի են ընկնում ավանդական պատկերագրությամբ, ազգային նկարագիր ունեցող կերպարներով, հարուստ ու հագեցած գունաշարով և ընդհանրություն ունեն Բարձր Հայքի մանրանկարչական դպրոցի հետ:

Արծրունի իշխանի պատկերն արված է հարավային պատի որմնամույթի վրա՝ հասակով մեկ կանգնած, ձեռքերն աղոթողի դիրքով առաջ պարզած, իր դիրքին համապատասխան հանդերձանքով: Այն համարվում է մոնումենտալ գեղանկարչության մեջ պահպանված աշխարհիկ դիմապատկերի եզակի օրինակներից մեկը, որում դրսևորվում է նաև «նկարչի կատարողական վարպետությունն ու գեղարվեստական մտածողությունը»<sup>21</sup>:

Անեցի մեծահարուստ բարերար Տիգրան Հոնենցի բազմաթիվ կառույցների շարքում նշանավոր է հատկապես 1215 թ. հիմնադրված Ս. Գրիգոր Լուսավորիչ եկեղեցին: Խոշոր չափերով գմբեթավոր բազիլիկ եկեղեցու արտաքինից ճոխ քանդակազարդմանը ներդաշնակ է ներսի նկարազարդումը: Որմնանկարների ամբողջական նկարաշարքը ընդգրկում է Հին ու Նոր Կտակարանի ավանդական տեսարանները, հայ և ընդհանրական եկեղեցու սրբերի պատկերները և Հայաստանում քրիստոնեության տարածման պատմությունը<sup>22</sup>: Տասնութ տեսարաններից կազմված նկարաշարում ներկայացվում է Ս. Գրիգոր Լուսավորչի վարքի, Հայոց թագավոր Տրդատ Գ Մեծի օրոք քրիստոնեության ընդունման և Հռոմի Դիոկղետիանոս կայսեր հալածանքներից Հայաստան փախած և քարոզչության համար նահատակված Հռիփսիմյան կույսերի մասին ավանդագրույցի առանձին դրվագներ: 1920 թ. գեղանկարիչ Ստեփան Թարխարարյանի կատարած ընդօրինակություններից «Գրիգոր Լուսավորչի չարչարանքները» և «Կույսերի գլխատումը» պատկերները պահպանվում են պատկերասրահում, մի քանիսն էլ՝ Հայաստանի պատմության թանգարանում: Գլխավայր, տախտակին գամված Գրիգորի խոշտանգման տեսարանում լուսապսակով սրբի և նրան չարչարող զինվորների ֆիգուրների դինամիկ շարժումը ստեղծված է ռիթմիկ գծանկարի ու սառը պայմանական գունաշարի միջոցով: Հռիփսիմյան կույսերի սրատման տեսարանը տպավորիչ դարձնելու համար նկարիչը դիմել է կոմպոզիցիոն հետաքրքիր ու ինքնատիպ հնարքի: Նա կորագծերով իրարից բաժանվող երեք հատվածներում տեղադրել է վայրագ գործողության իրար հաջորդող դրվագները<sup>23</sup>: Ըստ մասնագետների՝ այս որմնանկարները Հայաստանում քրիստոնեու-

<sup>20</sup> **Ք. Ավետիսյան**, Աստվածածնի պատկերագրությունը հայ միջնադարյան արվեստում, Երևան, 2015, էջ 146-147, նկ. 59:

<sup>21</sup> **Կ. Մաթևոսյան**, Որմնանկարչությունը Հայաստանի պետական պատկերասրահում, Երևան, 1990, էջ 38, նկ. 24:

<sup>22</sup> Որմնանկարների տեղաբաշխման և թեմատիկ խմբավորման մասին տե՛ս **Ա. Աղասյան, Հ. Հակոբյան, Մ. Հասրաթյան, Վ. Ղազարյան**, նշվ. աշխ., էջ 157: Հայկական եկեղեցիների նկարազարդման համակարգում քրիստոնեական դարձին նվիրված տեսարանները, հիմնվելով Վրթանես Քերթոզի երկի վրա, գոյություն են ունեցել դեռևս 6-7-րդ դդ., տե՛ս **Ս. Տեր-Ներսեսյան**, նշվ. աշխ., էջ 11:

<sup>23</sup> **Каковкин А. Я.**, Роспись церкви Григория Тиграна Оненца /1215г./ в Ани: Иконографический состав и идейный замысел, «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1983, թիվ 2, պատկերների թվարկումը՝ էջ 107-109:

թան տարածման պատմությանը նվիրված առայժմ հայտնի հնագույն ամբողջական գեղանկարչական մեկնաբանումն են<sup>24</sup>: Տեսարանները ուղեկցող վրացերեն և հունարեն բացատրությունները հուշում են, որ նկարիչն ու թերևս պատվիրատուն քաղքեղոնություն ընդունած հայեր են եղել:

Մեծաքանակ ընդօրինակություններ են արվել Ախթալայի ու Քոբայրի վանքերի որմնանկարներից (13-րդ դ.), որոնք թանգարանի այցելուին ամբողջական պատկերացում են տալիս Հայաստանի հյուսիսային մասում գտնվող եկեղեցիների նկարազարդման համակարգի, ինքնատիպ ոճի և ժամանակաշրջանի գեղագիտական չափանիշների մասին:

Նախ նշենք, որ 12-13-րդ դդ. հայկական եկեղեցիների (այդ թվում՝ Ախթալա և Քոբայր) Ավագ խորանի հարդարանքը ներառում է երեք շարքով իրար հաջորդող հետևյալ տեսարանները: Վերևում մանուկ Հիսուսին գրկած Աստվածամոր պատկերն է, որից ներքև՝ Հաղորդության տեսարանը և երրորդ շարքում հասակով մեկ կանգնած ընտրյալ սրբերի պատկերներն են: Ավագ խորանի նկարազարդման կանոնական այս համակարգին անդրադառնում է նաև Իրինա Դրամբյանը Քոբայրի որմնանկարչությանը նվիրված աշխատության մեջ և, համեմատելով Քոբայրի, Ախթալայի ու Կիրանցի նկարազարդումները, ներկայացնում է դրանց գեղարվեստական արժեքը, պատկերագրական և ոճական ընդհանրությունները և նկատում, որ «խորանի պատկերագրության համակարգը ընդհանրություններ ունի բյուզանդականի հետ, որը կազմավորվել է 11-րդ դարում»<sup>25</sup>:

Ախթալայի՝ պատմական Պղնձահանքի Ս. Աստվածածնի եկեղեցին կառուցել է Բագրատունիների տոհմի Կյուրիկե Բ թագավորի դուստր Մարիամը 1188 թ.: Եկեղեցու ներսն ամբողջությամբ (բացի հյուսիսարևմտյան մասից) նկարազարդված է, որոնց մի մասն արվել է կառուցման ժամանակ, մյուսը՝ 13-րդ դ.: Ալեքսեյ Լիդովը Ախթալայի նկարազարդմանը նվիրված ծավալուն աշխատության մեջ հիմնավորում է որմնանկարների ստեղծման կոնկրետ՝ 1205-1216 թթ. և նկարների պատկերագրական ու ոճական վերլուծությունից գալիս է այն հետևության, որ նկարազարդումը կատարել են մի քանի վարպետներ<sup>26</sup>:

Վերջին շրջանից են ցուցադրությունում ընդգրկված որմնանկարների պատճենները՝ մեծադիր «Հաղորդություն», «Ծնունդ և Մոգերի երկրպագություն» (նկ. 7), «Աբրահամը և Աստվածամայրը եղեմի այգում» (նկ. 8), «Քրիստոս Պիղատոսի առջև» և «Քրիստոս քահանայապետների առջև» տեսարանները, ինչպես նաև Ընդհանրական եկեղեցու սրբերի (Հակոբոս Տյառնեղբայր, Հռոմի Սեղբեստրոս պապ, Սիմեոն Սյունակյաց) պատկերները:

«Հաղորդություն» տեսարանի ավանդական հորինվածքը սիմետրիկ ու հավասարակշիռ կառուցվածք ունի<sup>27</sup>: Կենտրոնում վառվող ջահերով եկեղեցու խորան է, ուր ամբիոնի առջև կանգնած Քրիստոսի և քրոջով հրեշտակի պատկերները հայելային անդրադարձով կրկնվում են աջից ու ձախից: Խոնարհումով դեպի Հիսուս շարժվող առաքյալները մի կողմից հացն են ստա-

<sup>24</sup> **Каковкин А. Я.**, նույն տեղում, էջ 108: Հեղինակը հղում է կատարում՝ հիմնվելով Ն. Օկունևի ու Ն. Մառի՝ հուշարձանի առաջին հետազոտությունների վրա:

<sup>25</sup> **И. Р. Дрампян**, Фрески Кобайра, Ереван, 1979, с. 19.

<sup>26</sup> **Лидов А. М.**, Росписи монастыря Ахтала. История, иконография, мастера, Москва, 2014, с.25, 44. Գիտնականը եզրակացնում է, որ Ախթալայի նկարազարդմանը մասնակցել են գեղարվեստական տարբեր ուղղությունների ու ազգային տարբեր ավանդույթի պատկանող ութ վարպետներ՝ քաղկեդոնականություն ընդունած հայ նկարչի գլխավորությամբ, տե՛ս էջ 232-233:

<sup>27</sup> Պատճենահանումը կատարվել է երկու փուլով՝ չորս ֆիգուրներից կազմված կենտրոնական հատվածն ընդօրինակել է Լ. Դուռնովն 1937 թ., իսկ առաքյալների ֆիգուրները՝ Գ. Խանադյանը, Ն. Խանադյանը, Ե. Խաչատրյանը, Վ. Բաղդասարյանը 1948 թ.:

նում, մյուս կողմից՝ գինին: Կարմրաշագանակագույնի, դեղնահողագույնի, կանաչի տարբեր տոնայնությամբ երանգները, դինամիկ ու կտրուկ շրջադարձով գծանկարը, զուգակցվելով կապույտ ֆոնի հետ, ուժեղացնում են որմնանկարների հանդիսավորությունն ու ճոխությունը: Ինքնատիպ ոճով են առանձնանում սրբերի պատկերները. նրանց բարդ կեցվածքն ու դիրքերը, մազերի ու մորուքի հարդարանքը, ծածանվող եզրերով հագուստների ծալարդումը կրում են բյուզանդական պատկերագրության որոշ ազդեցություն: Այս տեսարանի ընդօրինակության մեջ ներառված է վերնամասում գտնվող Տիրամոր պատկերի ստորին հատվածի նեղ գոտին՝ երկնագույն խորքի վրա երևացող Մարիամի կարմիր կոշիկների ծայրը և կապույտ թիկնոցի եզրերը: Թանգարանի ֆոնդերում է պահվում Ավագ խորանի վերնամասի «Աստվածածինը Մանկան հետ» տեսարանի փոքրացված ընդօրինակությունը (86 x 90 սմ), որը կատարել Լ. Դուռնովն 1937 թ. և այն կարևոր նշանակություն ունի ժամանակի ընթացքում մաշված ու մեծ կորուստներով հուշարձանի գիտական ուսումնասիրության համար: Որմնանկարի գեղարվեստական բարձր արժեքի վկայությունն են Մարիամի՝ համամասնորեն կառուցված մարմնի և նուրբ ծալազարդումով շապիկի և թիկնոցի պատկերման ձևերը, նկարի գունային կառուցվածքը, Աստվածածնի մեծարանքի խորհրդանշական մանրամասները<sup>28</sup>:

«Ծնունդ և Մոգերի երկրպագություն» տեսարանի հեղինակը հետևում է հին ավանդույթին՝ ավետարանական պատմությունը ներկայացնելով առանձին դրվագների ձևով<sup>29</sup>: Նկարադաշտում իրարից բաժանված են մոգերի ու հովիվների երկրպագության տեսարանները, որոնք ունեն տարբեր մեկնաբանություն: Մոգերի երկրպագության տեսարանը գրավիչ է հանդիսավորությամբ ու վեհությամբ, որին նկարիչը հասել է դասական պատկերագրության և գահին բազմած ու Մանուկ Հիսուսին գրկում Աստվածածնի և ընծաներ մատուցող մոգերի արտահայտիչ պատկերների միջոցով: Մեծ հատված զբաղեցնող «Ծնունդ» ծավալուն հորինվածքում համատեղվում են հովիվների այցն ու մանկան լոգանքի դրվագները, որոնք ազատ ու անկաշկանդ մեկնաբանությամբ աշխարհիկ տեսարան են հիշեցնում: Տպավորիչ են հատկապես Մանկան լոգանքի, սրինգ նվագող երիտասարդի, տարեց հովվի ու նրա հոտի, կաթ ուտող գառնուկի պատկերները: Տեսարանի պատմողական բովանդակությունն արտահայտվում է կերպարների բնական դիրքերի, ինչպես նաև հագուստի, գահի ու մսուրի մանրամասն մշակման միջոցով, գծային գրաֆիկական և գունային գեղանկարչական եղանակների համադրումով:

«Աբրահամը և Աստվածամայրը եղեմի այգում» տեսարանը եկեղեցու արևմտյան պատը զբաղեցնող «Ահեղ դատաստան» ընդարձակ հորինվածքի մի մասն է: Փրկչի երկրորդ գալուստը ներկայացնող առանձին հատվածներ շրջապատում են տեսարանը: Վերնամասում աջից՝ կշեռքը ձեռքին հրեշտակի պատկեր է և մեռելների հարության մի դրվագ, իսկ հորինվածքի ուղղահայաց եզրաշերտին ձախից՝ դժոխքի տանջանքների խորհրդապատկերներն են և աջից՝ իրար տակ տեղադրված դագաղներից բարձրացող սպիտակ պատանքներով արդարները: Բազմաֆիգուր հորինվածքն ունի պատմողական բովանդակություն: Նռան ու արմավենու ծառերով, փարթամ թփերով, խաղողի որթատունկով եղեմական այգում նստած են աղքատ Ղազարոսի հոգին գրկած Աբրահամը և աղոթող Աստվածամայրը: Նրանց թիկունքի կողմում հրեշտակներ են ու երանելիների դասը: Աջից սերովբեի պատկերով դրախտի փակ դռան հետևում, դրախտի ու դժոխքի բանալիները ձեռքին կանգնած են Պետրոս առաքյալը և արդարների բազմությունը: Նկարչի

<sup>28</sup> Վերլուծությունը տե՛ս Բ. Ավետիսյան, նշվ. աշխ., էջ, 148-149, նկ. 60:

<sup>29</sup> Այս և «Աբրահամը և Աստվածամայրը եղեմի այգում» որմնանկարների ընդօրինակությունները կատարել են Ռ. Հարությունյանը, Ա. Հովհաննիսյանը, Ս. Գաբրիելյանը, Կ. Ավագյանը և Ա. Մաջարյանը 1983 թ.:

վառ երևակայությունը դրսևորվում է եղեմական այգու պատկերում, որտեղ, ի տարբերություն բյուզանդական արվեստի հուշարձանների, ավելացել են հայ միջնադարյան արվեստում լայն տարածում գտած նռնենի ու խաղողի որթատունկ: Խաղաղ ու ոգեշնչված դեմքերով կերպարների հանդիսավոր կեցվածքները և սիմվոլիկ մանրամասները, զուգորդվելով նկարի լուսավոր, ոսկեդեղին կոլորիտի մեղմ գույներին նպաստում են տեսարանի խորհրդավոր տպավորության, երկնային թագավորության գեղարվեստական մարմնավորմանը: Ա. Լիդովը գտնում է, որ այս պատի նկարագրումը կատարվել է ստեղծագործական այլ ձեռագիր ունեցող նկարչի կողմից: Այդ են վկայում տեսարանի պատկերագրությունը, սրբերի ֆիգուրներն ու դեմքերը նկարելու եղանակը և բաց ու լուսավոր գուններանգը<sup>30</sup>:

Հյուսիսային պատի նկարների երկրորդ շարքը կազմված է իրար կողքի տեղադրված «Քրիստոս քահանայապետների առջև», «Քրիստոս Պիղատոսի առջև» և «Քրիստոս կրում է խաչը» տեսարաններից: Առաջին երկու որմնանկարների ընդօրինակությունները կատարել են Լ. Դուռնովն, Ռ. Լոռիս-Մելիքովը, Մ. Չուբարյանը, Տ. Շևակովան 1943-1944 թթ.: Երկուսում էլ հորինվածքի աջ կողմում տեղադրված է Քրիստոսի ֆիգուրը, որն ավելի խոշոր չափերով, հանդիսավոր ստատիկ դիրքով ու հայեցողական կերպարով հակադրվում է մի նկարում Պիղատոսի ու զինվորների, մյուսում՝ քահանայապետների՝ դինամիկ շարժումներով, կոնկրետ դիմագծերով պատկերներին: Քահանայապետների գլուխներին շքեղ փաթեթներ (չալմա) են, իսկ նրանց դիմաց, սեղանին բացված գալարների վրա արաբական գրի նմանվող զարդեր: Ինչպես նկատում է Ա. Լիդովը, տեսարանի պատկերագրությունը հիմնվում է Նիկողիմոսի պարականոն ավետարանի վրա և տարածված է արևելաքրիստոնեական արվեստում, որի ավանդույթի որոշ ազդեցությունն զգացվում է այս որմնանկարներում<sup>31</sup>:

Մինչ Ախթալայի Ս. Աստվածածնի եկեղեցու շինարարությունը Մարիամ իշխանուհին 1171 թ. հիմնադրել է Քոբայրի վանքը, որն ընդարձակվել է 12-13-րդ դդ. Չաքարյանների իշխանության օրոք: Գլխավոր եկեղեցին նկարագրողվել է 1282 թ. Չաքարե ամիրսպասալարի թոռ Գեորգիի պատվերով<sup>32</sup>: Հայ միջնադարյան մոնումենտալ գեղանկարչության կոթողային հուշարձաններից մեկն է «Հաղորդություն» տեսարանը (նկ. 6), որի ընդօրինակությունը կատարվել է 1970 թ. և երկար տարիներ բաց երկնքի տակ, կործանման եզրին գտնվող որմնանկարի մասին ամբողջական պատկերացում է տալիս: Տեսարանն առանձնահատուկ է նրանով, որ հորինվածքի կենտրոնում, խորանի նեղ ու երկարավուն լուսամուտների միջև նկարված է Քրիստոսի գլուխը և ցածում՝ արնագույն և խաչազարդ ծածկոցով հաղորդության սեղանը: Սրբանկարին բնորոշ ճակատային դիրքով, խոշոր, լայն բացված աչքերի քննախույզ հայացքը դիտողին ուղղված պատկերի հուզական ներգործությունն ավելի է ընդգծվում ընդհանուր հորինվածքում առանձնացված Քրիստոսի կիսանդրու միջոցով: Նախորդ դարերի հայկական մոնումենտալ արվեստի ավանդույթի արտահայտությունն է հորինվածքի սիմետրիկ կառուցվածքը, գրաֆիկական հարթապատկերային բնույթը, պայմանական գունաշարը, սրբերի արևելյան դիմագծերը, հագուստների պատկերման եղանակը:

Ախթալայի և Քոբայրի որմնանկարները որոշ ընդհանրություններ ունեն բյուզանդական արվեստի հետ, և բացի այդ, դրանց վրա կան հունարեն ու վրացերեն արձանագրություններ: Այդ հատկանիշները կապվում են ժամանակաշրջանի պատմական իրադարձությունների և քաղկեդո-

<sup>30</sup> Лидов А. М. , նշվ. աշխ., էջ 265:

<sup>31</sup> Лидов А. М., նույն տեղում, էջ 108:

<sup>32</sup> Ա. Աղայան, Հ. Հակոբյան, Մ. Հասրաթյան, Վ. Ղազարյան, նշվ. աշխ., էջ 160:

նականություն ընդունած Զաքարյան իշխանների կրոնադավանաբանական դիրքորոշումների հետ, որոնք դրսևորվում են նաև նրանց կառուցած կամ նկարագրված եկեղեցիների հարդարանքում: Եվ ինչպես նկատում է Կարեն Մաթևոսյանը՝ «Հայ քաղկեդոնական միջավայրի որմնանկարները մի օղակ են կազմում հայկական մոնումենտալ գեղանկարչության բազմադարյան պատմության երկար շղթայում»<sup>33</sup>: Ընդհանուր առմամբ 13-րդ դ. որմնանկարչության մեջ շարունակվում են վաղ միջնադարից եկող կերպարվեստի տեղական գծերը, որոնք դրսևորվում են տեսարանների ավանդական պատկերագրության, հարթապատկերային ձևի, կերպարների արևելյան տիպերի, գեղանկարչական-տոնային և գրաֆիկական ոճի (ձևակերպումը՝ Ն. Քոթանջյանի) առանձին տարրերի համադրման մեջ<sup>34</sup>: Սրանք այն հատկանիշներն են, որոնք վկայում են գեղարվեստական նույն միջավայրի, ճաշակի և ազգային արվեստի զարգացման ներքին օրինաչափությունների մասին:

Որմնանկարներով են զարդարվել նաև հայաշատ գաղթօջախների՝ Երուսաղեմի, Ղրիմի, Լվովի, Նոր Զուղայի, Թիֆլիսի հայկական եկեղեցիները, որոնցից պատկերասրահում ցուցադրվում են Ղրիմի Ս. Խաչ և Ս. Ստեփանոս եկեղեցիների (14-15-րդ դդ.) ընդօրինակությունները (Է. Կորխմազյան, Հ. Ղարազյոզյան, Ս. Հովումյան, Ս. Հովհաննիսյան, 1977 թ.): Մեծ կորուստներով հանդերձ՝ տպավորիչ են Ս. Խաչ եկեղեցու «Բարեխոսություն» և Ս. Ստեփանոսի «Հաղորդություն» որմնանկարները, որոնք զարդարում են արևելյան խորանը (նկ. 9): Տեսարաններն առանձնանում են դասական պատկերագրությամբ, վեհ ու հանդիսավոր կերպարներով, լուսավոր ու մաքուր գույների և նուրբ գծանկարի համադրումով: Ղրիմի միջնադարյան արվեստի գիտակ էմմա Կորխմազյանը նկատում է, որ որմնանկարները ոճով նման են նույն շրջանի մանրանկարչությանը, և նշում է դրանց հոգեհարազատությունը նկարիչներ Ավագի, Ավետիսի ու Գրիգոր Սուքիասանցի աշխատանքներին: Գիտնականը հանգում է այն եզրակացության, որ նրանք, ամենայն հավանականության, աշխատել են նաև մոնումենտալ գեղանկարչության ասպարեզում<sup>35</sup>: Այսինքն՝ չի բացառվում, որ նրանք մասնակցած լինեն Ս. Խաչ և Ս. Ստեփանոս եկեղեցիների նկարագրողները:

Մոնումենտալ գեղանկարչության վերջին շրջանի գործերից թանգարանում ցուցադրվում են Էջմիածնի Մայր տաճարի որմնանկարները և Մեղրիի Ս. Աստվածածին եկեղեցու նկարագրողումների ընդօրինակությունները:

Հայտնի է, որ տաղանդաշատ նկարիչ, բանաստեղծ ու երգիչ Նաղաշ Հովնաթանը (1661-1721) նկարագրող է Շոռոթի, Ապրակունիսի, Ագուլիսի, հետագայում՝ Երևանի Պողոս-Պետրոս, Ս. Անանիա, Ս. Կաթողիկե եկեղեցիները և Էջմիածնի Մայր տաճարը: Նաղաշ Հովնաթանը Մայր տաճարում զարդապատկերից բացի ստեղծել է նաև թեմատիկ որմնանկարներ, որոնց առանձին հատվածներ՝ «Տրդատ թագավորը, Աշխեն թագուհին և Խոսրովիդուխտը աղոթելիս» տեսարանը (նկ. 10), Սբ. զինվորի ու աղոթող զինվորի գլխանկարները հայտնաբերվել են պատի նախկին ծեփի վրա 1780 թվականին՝ Ղուկաս Կարնեցի կաթողիկոսի օրոք կատարված վերանորոգման ժամանակ: Այս նկարներն առաջին անգամ հրատարակել է Սահակ վրդ. Աստվածատրյանը՝ կարծիք հայտնելով, որ դրանք Ստեփանոս և Հովնաթան նկարիչներից առաջ արդեն նկարված էին<sup>36</sup>: Այդ որմնանկարները պատի ծեփի հետ առանձնացվել ու պահվել են Էջմիածնի Հայրիկյան

<sup>33</sup> Կ. Մաթևոսյան, նշվ. աշխ., էջ 34:

<sup>34</sup> Н. Котанджян, Цвет в раннесредневековой живописи Армении, Ереван, 1978, с. 61-62.

<sup>35</sup> Э. Корхмазян, Армянская миниатюра Крыма 14-17 вв., Ереван, 1978, с. 95.

<sup>36</sup> Պատկերացոյց հաւաքածոյ մասնաւոր հնութեանց Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածնի (կազմող՝ Սահակ վրդ. Աստվածատուրեան), պրակ Ա, Էջմիածին, 1910, էջ 11, նկ. 16, պրակ Բ, Երուսաղեմ, 1913, էջ 14:

թանգարանում, ապա 1931 թ. մի քանի տասնյակ սրբապատկերների հետ տեղափոխվել են պատկերասրահ և հետագայում ընդգրկվել որմնանկարների մշտական ցուցադրություն<sup>37</sup>: Մեծ վարպետության տեր նկարչի արվեստի առանձնահատկությունները դրսևորվում են ծնրադիր աղթող արքայական ընտանիքի խմբանկարում և անհատական դիմագծերով զինվորների պատկերներում: Նաղաշ Հովնաթանը հեռացել է միջնադարյան պատկերստեղծման ավանդույթից, ստեղծել ազգային դիմագծերով իրական կերպարներ և մեծ ուշադրություն է դարձրել ոչ միայն մարմնի բնական դիրքին ու համաչափություններին, դեմքերի արտահայտչականությանը, այլև հագուստների ու զարդերի մանրամասների պատկերմանը, որոնք կրում են նոր ժամանակների գեղանկարչության ազդեցությունը:

Հայաստանի հարավային դարպաս համարվող Մեղրի քաղաքի Մեծ թաղի Ս. Աստվածածին եկեղեցին կառուցվել է 17-րդ դ. և նկարագարողարվել 1843-1848 թթ. (տարեթիվը նշված է որմնանկարի հիշատակային մակագրության մեջ): Հարավային պատին պատկերված է «Ահեղ դատաստան» եռամաս տեսարանն ու Ս. Ստեփանոսի քարկոծումը, իսկ մույթերին, ավելի փոքր չափերով և զարդանկար շրջանակի մեջ վերցված, Հին ու Նոր Կտակարանի տեսարաններն են, ինչպես նաև Հայ եկեղեցու սրբերի պատկերները: «Ահեղ դատաստան», «Ադամը և Եվան դրախտում», «Ադամ և Եվա» (նկ. 11), «Մուտք Երուսաղեմ», «Էջըն ի դժոխք», «Խաչելություն» տեսարաններն ընդօրինակվել են պատկերասրահի հանձնարարությամբ 1968 թվականին Գ. Խանադյանի, Է. Կորխմազյանի, Վ. Բաղդասարյանի, Վ. Մկրտչյանի կողմից:

Ավագ խորանի իրար տակ տեղադրված պատկերներից առաջինը ավանդական պատկերագրությամբ «Բարեխոսություն» տեսարանն է, ուր գահակալ Քրիստոսի երկու կողմում ծնրադիր Մարիամ Աստվածածինը և սիրելի աշակերտ Հովհաննեսը բարեխոսում են մարդկանց մեղքերի քավության համար: 10-11-րդ դդ. այս տեսարանը ներառվում է Ավագ խորանի նկարագրման մեջ և կարևոր տեղ գրավում նաև «Ահեղ դատաստան» հորինվածքում: Որմնանկարի միջին մասում առաքյալների դասն է պատկերված և Քրիստոսի երկրորդ գալուստը շեփորահարող հրեշտակները, ստորին մասում՝ դրախտն ու դժոխքը: Այս բոլոր հատվածներն իրարից բաժանվում են ձյունաճերմակ ամպերի շղթայով, որի միջոցով հակադրվում են դեղին, լուսավոր կարմիր, կանաչ, կապույտ գույներով պատկերված դրախտը և մոխրագույնով ու սևով ներկայացված դժոխքը: Վերոհիշյալ մյուս տեսարաններում հեղինակները պահպանում են պատկերագ-

<sup>37</sup> Որմնանկարներ ուսումնասիրող մասնագետներից Գարեգին Լևոնյանը առաջինն է, որ դրանք վերագրում է Նաղաշ Հովնաթանին և Սբ. զինվորի պատկերն անվանում է «Մի զինվորական», տե՛ս Հովնաթանյան նաղաշները հայ նկարչության պատմության մեջ, «Խորհրդային արվեստ», 1938, թիվ 2, էջ 24-29: Նույն պատկերի համար Գարեգին Հովսեփյանը գրում է Ս. Մինաս (ոչ Հայկ), առանց բացատրության, տե՛ս Նյութեր և ուսումնասիրություններ հայ արվեստի պատմության, հ. Բ, Երևան, 1987, էջ 288: Սաղավարտով, թիկնոցով ու նիզակով սրբի պատկերն առանց մակագրության է և չունի որևէ տարբերակիչ մանրամասն, ուստի այն որևէ սրբի անունով կոչելը զուրկ է գիտական հիմնավորումից: Այդ իսկ պատճառով թանգարանի վերջին հրատարակություններում ու նկարատակին գրված է ընդհանրացված անվանումը՝ «Սբ. զինվոր»: Մանյա Ղազարյանը թեմատիկ տեսարանն անվանում է «Գրիգոր Լուսավորիչը մկրտում է Տրդատին», տե՛ս Հայ կերպարվեստը 17-18-րդ դդ. Գեղանկարչություն, Երևան, 1974, էջ 159: Մկրտության տեսարանում Տրդատ թագավորը մշտապես պատկերվում է գլուխը խոնարհած, թագն ու մականը կողքին դրած, այնինչ այստեղ թագադիր է և, մյուսների նման գլուխը բարձր, հեռուն հառնող հայացքով աղոթում է: Նման դիրքով են պատկերված Գրիգոր Լուսավորչի առջև ծնրադիր օրհնություն ստացող Տրդատ թագավորն ու Խոսրովիդուխտը 1596 թ. Հայսմավուրքի (Վան, ծաղկ.՝ Խաչատուր Խիզանցի, Մատ. ձեռ. 4681, 3բ ) մանրանկարում, տե՛ս Հայկական մանրանկարչություն. Դիմանկար. Ալբոմ (կազմող և առաջաբանի հեղինակ՝ Ա. Գևորգյան), Երևան, 1982, էջ 216, նկ. 87: Հորինվածքի այս ընդհանրության հիման վրա ճշտվել է որմնանկարի անվանումը:

րական ավանդական սխեմաները՝ ուշադրություն դարձնելով ազգային ընդգծված դիմագծերով ու կենդանի ապրումներով կերպարների վերարտադրման մանրամասներին:

Մեղրիի որմնանկարներն իրենց գեղարվեստական արտահայտչամիջոցներով, կերպարների մեկնաբանությամբ, գունային կառուցվածքով որոշ ընդհանրություններ ունեն այդ ժամանակաշրջանի հաստոցային գեղանկարչության հետ՝ դրսևորելով նաև դարաշրջանի գեղագիտական նոր չափանիշները:

Հայկական միջնադարյան որմնանկարչության հարուստ թեմատիկան, ավարտուն ու կանոնիկ պատկերագրությունը, հորինվածքային ու ռճական յուրահատկությունները, ազգային նկարագրով վեհաշուք կերպարներն ու գունային կառուցվածքը փաստում են մոնումենտալ գեղանկարչության ասպարեզում հայ նկարիչների բարձր վարպետության և ինքնուրույնության մասին, որոնք հիմնվում են ազգային արվեստի դարավոր փորձի ու ձեռքբերումների վրա և սերտորեն առնչվում միջնադարյան արվեստի մյուս տեսակների հետ:

**Նկարները՝ էջ 374-380, Photos on pages 374-380.**

**Knarik Avetisyan**

*Art History PhD, Associate Professor,  
Head of Chair of Arts, State Academy of Fine Arts of Armenia*

## **THE ARMENIAN MURAL PAINTING IN THE NATIONAL GALLERY OF ARMENIA**

The National Gallery of Armenia is the main museum that exhibits the Armenian arts and it consists of monumental samples of the old and Middle ages Armenian arts in its large halls. The collection includes 8th, century B.C. to the mid 19th, century A.D. artwork copies. From the Pagan times, the Royal Erebuni palace, the temple of God Khalti, The Garni mosaics, and from the Christian times Murals meticulously copied on paper, from St. Stepanos of Lmbatavank, St. Gregory of Arutch, St. Peter and Paul of Tatev, St. Stepanos of Gndevank, St. Nshan of Haghpat, Tigran Honents St. Gregory Thr Illuminator of Ani, the Main church in Kobayr, Holy Virgin in Meghri and Akhtala, St. Holy Cross and St. Stepanos churches in Crimea.

The only originals in the gallery are the murals by Naghash Hovnatan, the ones that were discovered on the wall plasters of the Holy Etchmiadzin during renovation and eventually they were moved to the national gallery. Lidia Alexandrovna Durnovo, a Russian painter, curator and arts expert has had a huge role in the research and creation of the National gallery collection of the Armenian arts from the middle ages including the Armenian mural art, between 1937 -1960 she has presided over the copy/duplicate production works of the miniature art and the murals. A new generation of artists continued her work in the later years and completed the collection of the gallery. This collection is the only one in the Republic in variety, richness, and most importantly, some of the copies alternate for the worn out originals.

These copies are very important for this and the future generations as they are introductions to the history and interior of the Armenian church, its decoration, particularities, imagery of the murals, and their artistic styles.

## **XX- XXI ԴԱՐԵՐԻ ԵԿԵՂԵՑԱԿԱՆ ՄԻ ՔԱՆԻ ՈՐՄՆԱՆԿԱՐ**

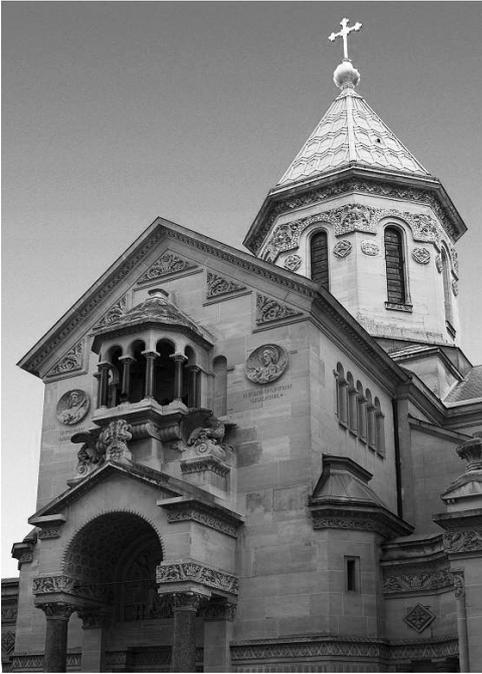
Նոր և նորագույն շրջանի հայկական եկեղեցական արվեստի զարգացումն ունի իր առանձնահատկությունները՝ պայմանավորված աշխարհագրական և քաղաքական գործոններով: Այսպես՝ հայկական եկեղեցական արվեստը և մասնավորապես որմնանկարները ստեղծվում էին Արևելյան Հայաստանի տարածքում, որը Ռուսաստանի ենթակայության տակ էր, Արևմտյան Հայաստանի՝ Թուրքիայի տիրապետության տակ գտնվող տարբեր հայաբնակ կենտրոններում և, վերջապես, հայկական գաղթօջախներում՝ ռուսական կայսրությունում (Թիֆլիս, Ղրիմ, Լվով, Մոսկվա, Սանկտ Պետերբուրգ, Նոր Նախիջևան, Աստրախան, Արմավիր), Երուսաղեմում, Եգիպտոսում, Ֆրանսիայում, ԱՄՆ-ում և այլուր: Քաղաքական-մշակութային տարբեր միջավայրերում գործող հայ նկարիչները կրում էին տեղական մշակույթի ազդեցությունը, մյուս կողմից՝ շփման մեջ էին տարբեր երկրներում ապրող հայերի, գործող հայկական եկեղեցիների, Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածնի հետ, որի շնորհիվ ազգային նկարագիրը միշտ առկա է նրանց արվեստում:

Հայ նկարիչները սրբապատկերներ էին ստեղծում եկեղեցու կամ նրա ենթակառուցյունների ներքին հարդարանքի համար. հաստոցային և որմնանկարչական աշխատանքներ, որոնք հիմնականում հոգևորականների կամ մեծահարուստների հովանավորությամբ եկեղեցուն նվիրած գործեր են՝ Հատկապես ընդունված է եղել նոր եկեղեցիներ կառուցելիս մեկենասի պատվերը նկարչին:

Հայկական գաղթօջախներում կառուցված եկեղեցիները երբեմն նկարագարում էին օտարազգի նկարիչները: Օրինակ՝ 1904 թ. Փարիզի կենտրոնում, Ժան Գուժոն փողոցում, Ալ. Մանթաշովի հովանավորությամբ կառուցված Ս. Հովհաննես Մկրտիչ հայկական եկեղեցու ավագ խորանի որմնանկարը՝ չորս ավետարանիչների խորհրդանիշներով շրջապատված Գահակալ Քրիստոսի պատկերը ստեղծել է ֆրանսիացի նկարիչ Պաուլ Լեռոյը (նկ. 1, 2): Կամ՝ Լվովի Ս. Աստվածամոր Վերափոխման տաճարի գմբեթարդի «Սուրբ Երրորդություն» խճանկարչական հորինվածքը կատարվել է Յուզեֆ Մեհոֆֆերի էսքիզի հիման վրա, 1908 թ., իսկ նույն տաճարի «Խորհրդավոր ընթրիք», «Խաչելություն» և մի շարք այլ պատկերներ 1927-1929 թթ. նկարագարող է Յան Հենրիխ Ռոզենը, ով արդի գրականությամբ (Ժորիս-Կարլ Հոյսմանս) ներշնչված, միանգամայն նոր միտում հաղորդեց եկեղեցական արվեստին<sup>2</sup>:

<sup>1</sup> Սովորաբար այդ աշխատանքների ստորին հատվածում արձանագրվում են պատվիրատուի անունը, ստեղծման տարեթիվը և նվիրաբերության նպատակը:

<sup>2</sup> Տե՛ս **Joanna Wolanska**, *The Designs of Jozef Mehoffer for the Armenian Cathedral in Lvov (1907-1913): Circumstances, Sources of Inspiration and Execution*, «Artibus et Hitoriae an Art Anthology», Konrad Oberhuber in memoriam, part II, «IRSA», no. 62 (XXXI), 2010, Crakow-Vienna, p.189-231, **Паникян А.**, Армяне во Львове. Очерк истории. Львов, "АРТ-Медиа", 2009, с. 25, **Wolańska J.**, *Between the Romantic Vision of Joris-Karl Huysmans and Scholarly Scrutiny of ÉmileMâle. Christian Iconography According to Jan Henryk Rosen (1891–1982) / Joanna Wolanska*, «IKON» 8-2015, Journal of Iconographic Studies, Volume 8, «Christian Iconography in Modern and Contemporary Art», Rijeka, «Brepols Publisher», 2015, p. 177-192.



Նկ. 1 Փարիզի Ս. Հովհաննես Մկրտիչ հայկական եկեղեցին:



Նկ. 2 Փարիզի Ս. Հովհաննես Մկրտիչ եկեղեցու ավագ խորանի որմնանկարը:

Օտար տիրապետության ու գաղութատիրական ճնշման պայմաններում հայոց եկեղեցին մնում էր հայության շահերի արտահայտիչը և որոշակի դիրք ուներ մշակութային կյանքում: Հայոց եկեղեցու հանդուրժողական դիրքորոշումը թույլ էր տալիս հայ և օտարազգի լավագույն նկարիչներին պատվիրելու հոգևոր թեմաներով աշխատանքներ: Թեպետ այդ աշխատանքները չէին կրում միջնադարյան սրբապատկերների խորհուրդն ու նշանակությունը, այնուհանդերձ օտար երկրներում հեղինակություն վայելող ազգությամբ հայ նկարիչների արվեստն ընդունելի էր հայ հոգևորական դասի կողմից:

XIX դ. երկրորդ կեսից ձևավորվել էր ավետարանական պատկերաշարին դիմելու նոր մոտեցումը՝ պատմական իրադարձությունները որպես արդի ժամանակներում տեղի ունեցող գործողություն ներկայացնելը<sup>3</sup>: Եվրոպացի և ռուս նկարիչները ավետարանական դրվագները ներկայացնում էին և՛ որպես պատմական իրադարձություններ, և՛ միաժամանակ նորագույն դեպքերի, ժամանակակից մարդու մտորումների, տառապանքների ու պայքարի արտացոլում: Ավետարանական դրվագները մեկնաբանվում էին որպես նորովի կրկնվող մարդկային հավերժական դրամա: Այսպիսի մեկնաբանումը պահանջում էր առանձնահատուկ իմաստապատկերային կառուցվածք, գեղարվեստական հատուկ լեզու, որը տարբերվում էր ժանրային կամ պատմական նկարներից: Ռուս արվեստաբան Ս. Դանիելին իր հետազոտություններում XIX դ. երկրորդ կեսին ստեղծված ավետարանական շարքի այսօրինակ մեկնություններն անվանում է «ռեալիզմ» իրապաշտություն, պայմանականորեն ակնարկում է նույնիսկ «էմպիրիզմ» եզրը<sup>4</sup>: Հիմք ընդունելով նրա տեսությունը՝ կարող ենք հայկական եկեղեցիներում հայտնված պատկերներում նույնպես տեսնել իրապաշտական միտումներ:

<sup>3</sup> Այդ շրջանում արդիական էր ֆրանսիացի գրող Էրնեստ Ռենանի «Հիսուսի կյանքը» աշխատությունը, որը կիսով չափ գիտական, կիսով սուբյեկտիվ նոր մեկնաբանությամբ հետազոտություն էր Քրիստոսի կյանքի մասին: Այն, սկսած 1863-ից՝ լույս ընծայման թվականից, մեծ արձագանք էր գտել ոչ միայն ֆրանսիական առաջադիմական շրջաններում, այլև մեծ ազդեցություն էր ունեցել Ռուսաստանում, հատկապես խոշոր նկարիչներ Ի. Կրամսկոյի, Ն. Գեի, Վ. Պոլենովի արվեստում: Տե՛ս **Ренан Э.**, Жизнь Иисуса (пер. сфр. Усова А.), Москва, 1991.

<sup>4</sup> Տե՛ս **Даниэль С.**, Библейские сюжеты. Санкт Петербург, 1994., с. 26.



**Նկ. 3-4 Փարիզի Ս. Հովհաննես Մկրտիչ եկեղեցի. «Նոյյան տապանը Արարատ լեռան վրա», «Քրիստոսը նավակի մեջ» (նկարիչ՝ Արսեն Շաբանյան):**

Դարասկզբի հայ ճանաչված նկարիչներ Վ. Սուրենյանցը, Ե. Թադևոսյանը, Գ. Բաշինջաղյանը, Ա. Ֆեթվաճյանը, Հ. Արծաթապետյանը ապրելով և ուսանելով Եվրոպայում ու Ռուսաստանում, ստեղծագործական վերոհիշյալ մոտեցումներով ստեղծեցին իրապաշտական ոճով սրբանկարներ: Ավետարանական կերպարներն այս նկարիչների գործերում կրում են դիտողականության վրա հենված մոտեցում, երբեմն ժամանակակից մարդկանց կամ նույնիսկ սեփական կերպարի հետ նույնականացում: Կերպարի անձնավորումն ի վերջո իրապաշտական գեղանկարչության արդյունք է<sup>5</sup>:

Մյուս կողմից XIX դ. 80-ականներից Եվրոպայի գեղարվեստական մթնոլորտում նկատվում են ինտելեկտուալ նոր որոնումներ, նոր ու բազմատեսակ ֆորմալ լուծումներ (պուանթիլիզմ, սեզանիզմ, պոստիմպրեսիոնիզմ, սիմվոլիզմ, մոդեռն ոճ): Այդ նորարարություններ փնտրողների և խոր զգացող անհատների արվեստը հանդես է գալիս ի պատասխան տիրող նյութապաշտության, գիտական ռացիոնալիզմին, միաժամանակ՝ իրապաշտական արվեստի ճգնաժամի<sup>6</sup>:

XX դ. առաջին քառորդում կրոնական թեմաների նկատմամբ իրապաշտական միտումները շարունակում էին մնալ հայ նշանավոր արվեստագետների ստեղծագործության ոլորտում, սակայն Եվրոպական մշակույթի նոր հոսանքները նույն հաջողությամբ յուրացվում էին նրանցից շատերի կողմից: Վարդգես Սուրենյանցի հիմնական աշխատանքներին, ինչ խոսք, հատուկ էր մոդեռն ոճը, երբեմն իմպրեսիոնիստական, պուանթիլիստական մեթոդները, իսկ նրա կրոնական թեմաները կրում էին իրապաշտական պատկերման սկզբունքները, բացի այդ՝ մոդեռնի որոշ տարրերի կիրառումը նրանց մեջ չէր փոխում իմաստային սկզբունքը: Մոդեռն ոճով է աշխատել նաև Արսեն Շաբանյանը: Փարիզի վերոհիշյալ Ս. Հովհաննես Մկրտիչ եկեղեցում պահպանվել են նրա երկու ոճավորված որմնանկարները. առաջինը ներկայացնում է Նոյյան տապանը Արարատ լեռան վրա, երկրորդում Քրիստոսն է՝ նավակի մեջ (նկ. 3-4)<sup>7</sup>:

<sup>5</sup> Նույն տեղում, էջ 30:

<sup>6</sup> Տե՛ս **Pichard J.**, *L'artsacré modern*. Paris, 1960; **Regamey P.-R.**, *Art sacré au XXe siècle?* Paris, 1952; **Mercier G.** *L'art abstrait dans l'art sacré*. Paris, 1964. **Lavergne S.**, *Art sacré et modernité*. Les grandes années de la revue "É'Artsacré". Paris. 1992.

<sup>7</sup> Համաձայն Եղիշե Թադևոսյանին ուղղված Մարգարիտ Բաբայանի նամակի տեղեկության, որը ներկա էր նորակառույց եկեղեցու բացմանը, և տեսել է Արսեն Շաբանյանի վրձինն պատկանող երկու ծովանկար՝ «մեկը Նոյյան տապանը, իսկ մյուսը՝ մի նավ, որի մեջտեղում կանգնած է Քրիստոսը...»: ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆ-57, ի-134; **Հակոբյան Ա.**, Հայազգի ծովանկարիչները, Երևան, 2017, էջ 183-185:



**Նկ. 5-6 Օշականի Ս. Մեսրոպ Մաշտոց եկեղեցի, «Փառք հայ գրի և դպրության» որմնանկարի հատվածներ (նկարիչ՝ Հովհաննես Մինասյան, օգնական՝ Հենրիկ Մամյան):**

Խորհրդային կարգերի հաստատումից հետո Հայաստանում գրեթե դադարեց եկեղեցական որմնանկարչության ավանդույթը, թեպետ սփյուռքում այն շարունակվում էր: Կարելի է հիշատակել միայն Օշականի Ս. Մեսրոպ Մաշտոց եկեղեցու ներսում 1964-1966 թթ.<sup>8</sup> Վազգեն Ա կաթողիկոսի պատվերով նկարիչ Հովհաննես Մինասյանի և նրա օգնական Հենրիկ Մամյանի ստեղծած «Փառք հայ գրի և դպրության» եռապատկեր հորինվածքով որմնանկարները, որոնք կրելով միջնադարյան գեղանկարչության և որմնաքանդակի ոճը, իրավամբ հանդիսանում են XX դ. հայ մոնումենտալ արվեստի լավագույն ստեղծագործություններից<sup>8</sup> (նկ. 5, 6):

Երրորդ հանրապետության շրջանում բազմաթիվ արվեստագետներ փորձեցին նոր հայացքով տեսնել, հասկանալ ավետարանական թեմաները: Եկեղեցական մոնումենտալ նկարչությամբ հայտնի են Անդրանիկ Անտոնյանը, Ռուբեն և Այծեմնիկ Ղևոնդյանները, Արտյոմ Մելքոնյանը, Լևոն Զաքյանը<sup>9</sup>, հայր և որդի Աբրահամ և Հայկ Ազարյանները, Գևորգ Փոլադյանը և այլք:

### **ԳԵՎՈՐԳ ԲԱՇԻՆՋԱՂՅԱՆԻ ՈՐՄՆԱՆԿԱՐՆԵՐԸ ԹԻՖԼԻՍԻ ՄԵՅԴԱՆԻ Ս. ԳԵՎՈՐԳ ԵԿԵՂԵՑՈՒՄ**

Թբիլիսիի Ս. Գևորգ (միջնադարում կոչվել է Կաթողիկե Ս. Աստվածածին) հայկական եկեղեցու հետ է կապված հայ գեղանկարիչ, գրող և հասարակական գործիչ Գևորգ Բաշինջադյանի (1857-1925) վերջին տարիների գործունեությունը: Նա ժամանակի այն մտավորականներից էր, որի արվեստը չէր սահմանափակվում միայն բնությունը զգալու և պատկերելու կարողությամբ: Ակադեմիական կրթություն ստացած բնանկարիչը ապրում էր իր ժողովրդի հարուստ անցյալի և ներկայի բազմաթիվ խնդիրներով: Նա ձգտում էր համաշխարհային մշակույթի նվաճումների հա-

<sup>8</sup> Տե՛ս **Հասրաթյան Մ.**, Օշականի Ս. Մեսրոպ Մաշտոց եկեղեցի, «Քրիստոնյա Հայաստան» հանրագիտարան, Երևան, 2002, էջ 1065-1067:

<sup>9</sup> Լևոն Զաքյանը որմնանկարներ է պատկերել հետևյալ եկեղեցիներում՝ Երևան, Ս. Երրորդություն եկեղեցի (2007), Վանաձորի Ս. Գր. Նարեկացի եկեղեցու խորան (2009) և Ս. Աստվածածին եկեղեցի (2012), Գյումրիի Ս. Հակոբ (2010) և Ս. Ամենափրկիչ (2016), Ամասիա Բանդիվան գյուղի եկեղեցի (2017), Ուկրաինայում՝ Խարկովի Ս. Հարություն եկեղեցի (2011-2013), Ռուսաստանում՝ Սարատովի հայկական եկեղեցի (2017 -2018) (Խմբ.):



Նկ. 7 Թբիլիսիի Ս. Գևորգ, «Քրիստոսը Գեթսեմանիի պարտեզում» (նկարիչ՝ Գ. Բաշինջաղյան):

ղորդակիցը դարձնել թիֆլիսաբնակ իր հայրենակիցներին<sup>10</sup>:

1914 թ. Բաշինջաղյանի նախաձեռնությամբ եկեղեցու հյուսիսային պատին կից՝ մուտքի կողքին, բացվում է Սայաթ-Նովայի մահարձանը<sup>11</sup>: Իսկ արդեն 1922-24 թթ., Բաշինջաղյանը եկեղեցու ներսում ստեղծում է ավետարանական սյուժեներով որմնանկարներ: Դրանք պատկերված են գմբեթը պահող չորս որմնասյուների ներքին պատերին՝ հատակից 3 մետր բարձրության վրա, և ներկայացնում են հետևյալ սյուժեները՝ «Քրիստոսը Գեթսեմանիի պարտեզում», «Հուդայի զղջումը. Գողգոթա» և երկու դրվագ «Հիսուսի հայտնությունը Տիրեբիայի ծովեզերքի մոտ»: Բոլոր չորս որմնանկարներն ունեն հեղինակային

մակագրություն<sup>12</sup>: Բաշինջաղյանի վրձինն են պատկանում նաև եկեղեցու գմբեթատակ հատվածի չորս առագաստներին նկարված բացված գրքերը, որոնք խորհրդանշում են չորս ավետարանները: 2014-2015 թթ. եկեղեցու և որմնանկարի նորոգման ժամանակ այդ պատկերներով նկարչական շերտը հանվել է, որի տակից ի հայտ են եկել ավելի վաղ որմնանկարներ, որոնք ներկայացնում են չորս ավետարանիչների պատկերները<sup>13</sup>: Բաշինջաղյանի գործերը (որոնցից մեկի վրա նկարչի ստորագրությունն է և 1922 թ. նշումը), շրջանակված, Վիրահայոց թեմի առաջնորդարանը հատկացրել է Թբիլիսիում Թումանյանի թանգարանին:

Թեև Բաշինջաղյանը կոչված էր վրձնելու բնության անդորրը, նուրբ ու գեղատեսիլ պատկերները, այնուամենայնիվ նրա արվեստում ժամանակ առ ժամանակ հայտնվում էին քրիստոնեությանն առնչվող աշխատանքներ: «Գեթսեմանիի պարտեզի» տեսարանները XX դ. շատ էին ու բազմատեսակ: Բավական է հիշատակել միայն հայ նկարիչներից Վ. Սուրենյանցի, Ե. Թադևոսյանի, Ա. Ֆեթվաճյանի նույն թեմայի տարբերակները՝ հասկանալու համար նրա պահանջարկն այդ շրջանում: Գեթսեմանիի աղոթքի պատկերը մեծ տարածում էր ստացել դեռևս XIX դ. ռուսական արվեստում, և յուրաքանչյուր նկարչի մոտ այն կրում էր բարոյահոգեբանական յուրովի մեկնաբանում: Բաշինջաղյանն անհատականություն էր, այդ պատճառով հնարավորություն ուներ իր

<sup>10</sup> Տե՛ս «Մշակ», լրագիր, Թիֆլիս, 1917: Վերատպված է՝ **Բաշինջաղյան Գևորգ**, Երկեր, էջ 189-201:

<sup>11</sup> **Башинджагян З. Г.**, 30 лет отданные Саят-Нова, Ереван, 1963, **Варданян С.**, Вклад Г. Башинджагяна в тбилисскую армянскую кафедральную церковь Св. Богоматери (Св. Геворг), «Անտառ Ծննդոց» հոդվածների ժողովածու, նվիրված Ֆելիքս Տեր-Մարտիրոսովի հիշատակին, Երևան, 2015, էջ 552-558:

<sup>12</sup> ՀԱՊ-ի հուշածեռագրային բաժնում՝ Գ. Բաշինջաղյանի արխիվում՝ Ֆ-39, ի-242 համարի տակ, հայտնաբերվեց մեքենագիր մի փաստաթուղթ՝ «Воспоминания о художнике Г. З. Башинджагяне» ստորագրված նկարչի կրտսեր եղբոր՝ Սերգեյ Բաշինջաղյանի կողմից. «В последние годы своей жизни он посвятил не мало времени на реставрацию и художественное оформление наиболее старинных, имеющих историческое значение соборов, например, Эчмиадзинского, Св. Георгия (на Майдане) в Тифлисе».

<sup>13</sup> Եկեղեցու և որմնանկարների մասին հանգամանորեն տե՛ս Surb Gevorg, Frescoes, Yerevan, 2015:

սեփական հորինվածքն ու մտահղացումն առաջարկել թեմայի պատկերման համար: Եթե 1894 թվականի իր հողվածում նա ակնարկում է Բրունիի հայտնի «Գեթսեմանիի աղոթքից» իր անմիջական ազդեցությունը<sup>14</sup>, ապա հետագայում իր ստեղծած կտավներում տալիս է դրա միանգամայն նոր մեկնաբանություններ («Գեթսեմանիի այգի», մինչև 1912, կտ., յուղ., տեղն անհայտ է, «Գեթսեմանիի այգում», 1919, կտ., յուղ., 160x204 սմ, Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածին):

Թիֆլիսի Ս. Գևորգ եկեղեցու որմնակարներից մեկում մենք կրկին հանդիպում ենք Բաշինջաղյանի «Գեթսեմանիի պարտեզի» (1923-24 թթ., յուղ., 200x175) պատկերին (նկ. 7): Նկարիչը չափերով մեծ ու առաջին պլանում պատկերելով Քրիստոսին, հատուկ շեշտվածություն է հաղորդում կերպարին: Նկատենք նաև, որ բնանկարի տեսարանը այստեղ տարբերվում է իր նախորդ կտավների հորինվածքներից՝ դեպի վեր բարձրացող ժայռոտ տեղանք, ձախ եզրի կենտրոնից երևացող թեքված, բարակ բնով ձիթենի, Հիսուսի հետևում ու երկրորդ պլանում ժայռը երիզող կարճ թփուտների անկանոն խմբեր, նկարի աջ հատվածում հորինվածքն ամբողջացնող միայնակ նոճի: Քրիստոսը պատկերված է ինքնամփոփ, ամբողջ հասակով, ճերմակ պատմուճանով, նկարի կենտրոնական ուղղահայաց գծից քիչ դեպի աջ: Նրա կերպարը լուսավորված է նկարի ձախ կողմից ընկնող լույսով, որի շնորհիվ հնարավոր է դառնում ճանաչել նրա ազնիվ էությունը, տեսնել լուսավորված հարթ ու մեծ ճակատը, գեղեցիկ կիսադեմը, ձախ ձեռքի՝ կրծքին հարած շարժումը: 1894 թ. Բաշինջաղյանի նշված հողվածից մենք իմանում ենք նկարչի գիտակցված հակվածությունը՝ Քրիստոսի կերպարում տեսնել ազգային դիմագծեր, ինչը կարելի է տեսնել սույն որմնանկարում: Մուգ վարսերը, ընչացքն ու մորուքը, հոնքերի կտրվածքը, գլխի խոնարհ թեքությունը մի պահ հիշեցնում են XVIII-XIX դդ. Հովնաթանյանների ստեղծած սրբերի պատկերները՝ խոնարհ, հայկական, պարզ հայացքով դիմագծերը: Հենց նկարչի՝ Գևորգ Բաշինջաղյանի առաքինի, գեղեցիկ դիմագծերը, կեցվածքը՝ փաստագրված իր լուսանկարներում, նույնպես կարող էին արտացոլվել Հիսուսի կերպարում: XIX դարավերջի և XX դ. սկզբի ռուսական արվեստում, հատկապես պերեդվիժնիկների շրջանակներում Քրիստոսի կերպարաստեղծման տարածված այս մոտեցումը փաստորեն ուրույն արտահայտություն է ստանում նաև Բաշինջաղյանի արվեստում:

Բաշինջաղյանի հորինվածքում Քրիստոսի կերպարը կապված է բնության հետ, որը կարծես նրա վեհ կյանքի մասնակիցն է: Բաշինջաղյանի աշխատանքում Քրիստոսը ներկայացված է կովկասյան ժայռոտ բնություն հիշեցնող տեղանքում՝ տրոմության, վսեմության, լուռ խորության



Նկ. 8 Թիֆլիսի Ս. Գևորգ, «Հիսուսի հայտնությունը Տիբերիայի ծովեզերքի մոտ» (նկարիչ՝ Գ. Բաշինջաղյան):

<sup>14</sup> Տե՛ս Բաշինջաղեան Գ., «Նամակ խմբագրութեան», «Մշակ», Թիֆլիս, մարտի 20, 1894, թիվ 38:

մեջ: «Իսկական նկարիչն իր ստեղծագործությամբ ստիպում է դիտողին վերապրելու այն բոլորը, ինչն ինքն է վերապրել»<sup>15</sup>, - գրում է Բաշինջաղյանը:

Այս որմնանկարը բացառիկ է այն առումով, որ Բաշինջաղյանի արվեստում անհատի կերպարը գերիշխում է բնանկարի մեջ: Քրիստոսի կերպարն այստեղ կրում է բարոյահոգեբանական, այլ ոչ թե սրբանկարի իմաստավորում:

Միայնակության, դառնագին մտորումների զգացողությունը Բաշինջաղյանն արտահայտել է և Հուդայի պատկերներում: Այս կերպարին նա անդրադարձել է երեք հայտնի աշխատանքներում՝ «Հուդայի զղջումը. Գողգոթա» (1913, կտ., յուղ., 160x210 սմ, Նոր վեհարան, Էջմիածին), «Հուդան» (1923, կտ., յուղ., 158 x 207, ՀԱՊ) կտավներում և Թիֆլիսի եկեղեցու «Հուդայի զղջումը. Գողգոթա» որմնանկարում (1922-24, յուղ., 200x175 սմ):

Հաջորդ պատկերը ներկայացնում է «Հիսուսի հայտնությունը Տիբերիայի ծովեզերքի մոտ» (Հովհ. 21. 1-6) ավետարանական սյուժեն (նկ. 8)<sup>16</sup>: Պատկերը երբեմն կրում է «Հրաշալի ձկնորսություն» անվանումը (Հովհ. 21, 4-6): Հովհաննես Ավետարանչի պատմած այս հրաշքը կատարվել էր Հիսուսի հարությունից հետո՝ որպես աշակերտներին նրա հայտնություններից մեկը<sup>17</sup>: Բաշինջաղյանի որմնանկարում խաղաղ ծովն է, ծախից՝ առավոտյան արևն ու ջրում արտացոլվող նրա զմայլանքի արտացոլումը: Ծովի մեջ առագաստանավն է, ուր առաքյալները ծուկ են որսում: Հիսուսը կանգնած է ափի աջ հատվածում՝ դիտողին մեկ երրորդով մեջքով շրջված, դեմքը կողքից, ձեռքերը վեր բարձրացրած:

Մյուս պատկերում՝ ծովեզերքին, նախորդ նկարների համեմատ, գրեթե անփոփոխ դիրքով կանգնած է Հիսուսը և ցույց է տալիս իր առջև վառված ածուխի մի կրակատեղ (Հովհ. 21, 9-14): Նկարի խորքից, կարծես ծովից, մեկը մյուսին հաջորդելով մոտենում են տասներկու առաքյալները: Հիսուսն ու առաքյալները ներկայացված են լուսապսակներով: Քրիստոսը պատկերված է կողքից, խաղաղ դեմքով, հագին ճերմակ պատմուճան է, աջ ուսը ծածկում է կարմիր թիկնոցը:

Թիֆլիսի բաշինջաղյանական որմնանկարների մասին պետք է ավելացնել հետևյալը. նկարիչն աշխատել է որմնանկարչությանը ոչ հատուկ տեխնիկայով ու կանոններով, օգտագործել է հաստոցային գեղանկարչության նյութեր (յուղաներկ, լաք)<sup>18</sup>, առաջնորդվել պատկեր կառուցելու ակադեմիական կանոններով (շերտանկարչությանը բնորոշ առաջին շերտերում լայն վրձնահարվածներ, հաջորդ շերտերում պահանջվող մանրամասն մոդելավորում):

Այսօր նկարների անավարտության տպավորության պատճառն այլ նկարիչների կողմից դրանք մի քանի անգամ վերանորոգելու փորձերն են: Մաքրելով վերևի մուրը՝ նրանք ոչ դիտավորյալ ջնջել են նկարի արտաքին՝ ամբողջացնող շերտը: Այսօր այս որմնանկարները հանդես են գալիս բաշինջաղյանական արվեստին անհարիր տեսքով: Սակայն այս պատկերներում արժևորվում է նկարչի նոր մոտեցումը արվեստում հաստատված ավետարանական պատկերաշարերի հանդեպ:

Բնության նրբաճաշակ գեղանկարիչ Գևորգ Բաշինջաղյանի՝ Թիֆլիսի Ս. Գևորգ եկեղեցում պատկերած որմնանկարները նրա կյանքի մայրամուտին ստեղծված գործերն են, իր սիրելի Թիֆլիսի ամենահարազատ տաճարին մատուցած վերջին ընծան: 1925 թ. արվեստագետի աճյու-

<sup>15</sup> **Բաշինջաղյան Գ.**, «Գեղանկարչության խնդիրների շուրջը», էջ 223:

<sup>16</sup> **Покровский Н.В.**, Евангелие в памятниках иконографии. Москва, "Прогресс-Традиция", 2001, с. 328

<sup>17</sup> **Майкапар А.**, Новый Завет в искусстве, Москва, «Крон-Пресс», 1998, с. 131-132:

<sup>18</sup> Որմնանկարչության մեջ յուղաներկի օգտագործման անարդյունավետության մասին տե՛ս **Киплик Д. И.**, Техника живописи, Москва, «Сварог и К», 2000, с. 491.

նը զետեղվեց նույն եկեղեցու հյուսիսային պատի հատվածում՝ Սայաթ-Նովայի գերեզմանի հարևանությամբ:

## **ՎԱՐՂԳԵՍ ՍՈՒՐԵՆՅԱՆՑԻ ՈՐՄՆԱՆԿԱՐՆԵՐԸ ՅԱԼԹԱՅԻ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԵԿԵՂԵՑՈՒՄ**

Հայ մեծանուն նկարիչ Վարդգես Սուրենյանցի (1860-1921) ստեղծագործության մեջ որոշակի տեղ են գրավում նաև կրոնական թեմաներով գործերը, այդ թվում որմնանկարները<sup>19</sup>: Հատկանշական են նրա նամակի այն տողերը, որ 1907 թ. գրել է Արմավիրի նորակառույց եկեղեցու պատվիրատու Վ. Խ. Քալանթարովին<sup>20</sup>, որոնցից պարզ է դառնում, թե նկարիչն ուներ եկեղեցական աշխատանքներ ստեղծելու որոշակի փորձ: Այնտեղ նշված ութ եկեղեցիներում նրա սրբանկարների գոյությունը դեռևս կարիք ունի լրացուցիչ ուսումնասիրման: Այդ առումով ուշագրավ են Յալթայի Ս. Հռիփսիմե եկեղեցու որմնանկարները և ՀԱՊ-ում պահպանված դրանց էսքիզները (նկ. 9):



**Նկ. 9 Վարդգես Սուրենյանցի՝ Յալթայի Ս. Հռիփսիմե եկեղեցու որմնանկարների էսքիզ:**

Յալթայի Ս. Հռիփսիմե տաճարը իրավամբ կարող է համարվել նորագույն շրջանի հայկական ճարտարապետության գոհարներից (պատվիրատու՝ Պ. Ղուկասով, Ճարտարապետ՝ Գ. Տեր-Միքելով)<sup>21</sup>: Իր բարձրարվեստ հորինվածքով, ծավալատարածական միջավայրով այն հանդիսանում է քաղաքի ամենագեղատեսիլ վայրերից մեկը:

Վ. Սուրենյանցը եկեղեցին նկարագրողելու պատվերը ստացել էր դեռևս 1906 թ. և միայն

<sup>19</sup> Տե՛ս **Գրիգորյան Պ.** Վարդգես Սուրենյանց. Եկեղեցուն առնչակից հարցերի մասին «Արվեստ», Երևան, 1991, դ 5-6, էջ 71-81, **Վարդանյան Ա.**, Հիտուս Քրիստոսի կերպարը Վարդգես Սուրենյանցի արվեստում, Վարդգես Սուրենյանց - 150: Հոբելյանական գիտաժողով՝ նվիրված Վարդգես Սուրենյանցի ծննդյան 150-ամյակին: Ձեկուցումների ժողովածու, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ, «Գիտություն», էջ 65-76:

<sup>20</sup> «Մեծարգո՛ Վասիլի Քրիստոֆորովիչ ...ես Ձեզ չեմ մեղադրում նախատինքների համար, անգամ ներում եմ դիտավոր կոպտության սովերը, որը Դուք այդքան վառ արտահայտեցիք Ձեր նամակում... Այն, որ ես սրբապատկերների արհեստավոր չեմ, ոչ էլ գործարանային կատարածու, Դուք գիտեիք...: Ձեր խիղճը հանգստացնեմ նրանով, որ իմ սրբանկարները ամբողջական պատկերակալներով կախված են 8 հայկական եկեղեցիներում (ռուսականների համար ես պատվեր չեմ ընդունում) և համարձակվում եմ Ձեզ հավաստիացնել, որ, բացի երախտագիտությունից, ոչինչ չեմ լսել: Նկարելաձևը, որով կատարված են սրբապատկերները, իմ սեփականն է, որը յուրացվել է տարիներ տևող գեղարվեստական փորձի շնորհիվ: Վրձնահարվածների համար... (ընդ որում և սրբապատկերների վրայի) ինձ շնորհվել է ոսկե Մեծ մեդալ Թիֆլիսի վերջին՝ 1901 թ. ցուցահանդեսում...» (տե՛ս ՀԱՊ, հուշածեռագրային բաժին, Ֆ-128, ի-4414, 582(20): Տե՛ս նաև **Ղազարյան Ա.**, Վարդգես Սուրենյանց, էջ 24):

<sup>21</sup> Տե՛ս **Саргсян Т.**, Храм Святой Рипсиме в Ялте, Հայագիտական միջազգային երկրորդ համաժողով. «Հայագիտությունը և արդի ժամանակաշրջանի մարտահրավերները», Ձեկուցումների ժողովածու, 17-19 հոկտեմբերի, 2013, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2014, էջ 419-422:

1917-ին մեկնել է Յալթա՝ եկեղեցին որմնանկարելու նպատակով: Նկարիչը նախապես կատարել էր էսքիզներ, որոնց հիման վրա պիտի իրականացվեին նկարչական աշխատանքները<sup>22</sup>: Ավաղ, Սուրենյանցը հասցրեց կատարել որմնանկարների միայն փոքր հատվածը՝ գմբեթի և կամարների նկարազարդումները:

Հայաստանի Ազգային պատկերասրահի գրաֆիկական բաժնի ֆոնդում պահպանվել են տասը հեղինակային էսքիզներ, որոնցից երկուսը ներկայացնում են Քրիստոսին՝ «Գահակալ» պատկերագրությամբ:<sup>23</sup> Երկու էսքիզներն էլ, համաձայն Սուրենյանցի գրության, նախատեսված էին խորանի աբսիդի և գմբեթարդի համար, իսկ առաքյալները եկեղեցու առագաստների համար նախատեսված տարբերակներ էին: Որմնանկարի էսքիզներից մեկը «Դեիսիսի» հորինվածքն է: Մատթեոս ավետարանիչը պատկերված է իր խորհրդանիշ մարդու (թևավոր հրեշտակ) հետ: Վերևի ձախ անկյունում նույն սկզբունքով պետք է պատկերված լիներ ավետարանիչներից մյուսը: Երկրորդ հորինվածքը ներկայացնում է «Գահակալ Հիսուսին» հրեշտակապետներ Գաբրիելի և Միքայելի հետ: Վերևի աջ անկյունում, նախորդ հորինվածքի սկզբունքով, պատկերված է Մարկոս Ավետարանիչը՝ նրան խորհրդանշող առյուծի հետ, վերին ձախ անկյունում պատկերված է ավետարանիչներից մյուսը՝ առանց խորհրդանիշի: Քրիստոսի պատկերով էսքիզները պետք է լուծված լինեին Ամենակալի կերպարով, բայց ավարտված չեն:

Դիտարկելով այս աշխատանքները՝ կարելի է ասել, որ Սուրենյանցը փորձել է ստեղծել գեղագիտորեն հագեցած միջավայր: Օգտագործած ոսկյա ֆոնն ու զարդաձևերը հիշեցնում են Էջմիածնի որմնանկարներն ու հայկական մանրանկարների զարդապատկերները: Ոսկե ֆոնի օգտագործումը Սուրենյանցը կիրառել էր Գյումրիի Յոթ վերք եկեղեցու համար վրձնած Տիրամոր պատկերում և «Եկա՛յք առ իս...» տեմպերայի տեխնիկայով կատարված աշխատանքում<sup>24</sup>:

Ինչպես հայտնի է, մոդեռն ոճի ներկայացուցիչները հաճախ էին օգտագործում միջնադարի թեմատիկան և գեղարվեստական այնպիսի միջոցներ, ինչպիսիք են հարթապատկերայնությունը, ոսկեգույն ֆոնի, զարդաձևերի (օրնամենտ) օգտագործումը, վիտրաժային և խճանկարչական տեխնիկան կամ դրա պատրանքային վերարտադրությունը գեղանկարչական ու գրաֆիկական աշխատանքներում<sup>25</sup>, ինչը տեսնում ենք նաև Սուրենյանցի մոտ: Յավոք, նա չկարողացավ այդ էսքիզները որմնանկարների վերածել:

1993 թ. Յալթայի Ս. Հռիփսիմե եկեղեցու հոգևորականները մի քանի հայ բարեգործների հովանավորությամբ կազմակերպեցին Սուրենյանցի էսքիզների հիման վրա եկեղեցու որմնանկարազարդումը: Ուկրաինահայ նկարիչ Աշոտ Ներսեսյանն իրագործեց այդ մտահղացումը՝ նախապես գալով ՀԱՊ և ուսումնասիրելով Սուրենյանցի էսքիզները: Այսօր մենք կարող ենք ակա՛նատեսը դառնալ Ա. Ներսեսյանի նկարած Գահակալ Քրիստոսի պատկերին՝ շրջապատված երկու հրեշտակներով (նկ. 10), ինչպես նաև առագաստների վրա չորս ավետարանիչների հորինվածքներին:

<sup>22</sup> Տե՛ս **Ղազարյան Մ.**, Վարդգես Սուրենյանց, Երևան, 1960, էջ 40-42, **Մարտիկյան Ե.**, Հայկական Կերպարվեստի պատմություն, գիրք Բ, Երևան, 1975, էջ 96-98:

<sup>23</sup> Տե՛ս, **Բաղայան Վ.**, Վարդգես Սուրենյանց (1860-1921), Գրաֆիկա, Երևան, 2010, էջ 34-35:

<sup>24</sup> Տե՛ս **Վարդանյան Ս.**, Վարդգես Սուրենյանցի Տիրամոր պատկերը Գյումրիի Յոթ վերք եկեղեցու խորանում, «Էջմիածին», Ե, 2009, էջ 106-109:

<sup>25</sup> Տե՛ս **Сарабянов Д. В.**, Импрессионизм и стиль модерн в России в конце XIX века. Русский вариант стиля модерн в живописи конца XIX -начала XX века, **Сарабянов Д. В.**, Русская живопись XIX века среди европейских школ, Библиотека искусствознания, Москва, «Советский художник», 1880, с. 166-221.

Ամփոփելով ասենք, որ XX դ. սկզբին Սուրենյանցի ստեղծած որմնանկարները և էքզիզները որոշ առումով նոր խոսք էին հայ հոգևոր միջավայրում: Դրանք անհատականացված կերպարների աշխարհ են, որոնք ամփոփում են նկարչի ներքին հոգևոր հարստությունը և եվրոպական արվեստի նոր ուղղություններից քաղած արդի մշակույթը: Միջնադարյան գեղարվեստական մտածելակերպից նա դիտողին յուրովի տեղափոխում է կենդանի, իրական աշխարհ: Նկարիչը ոչ միայն զգայուն էր հոգևոր աշխարհի հանդեպ, այլև հնարավորություն ուներ այդ աշխարհի պատկերներն արտահայտել նոր՝ իրական կերպարներով, գեղարվեստական նոր միջոցներով: Վ. Սուրենյանցի ստեղծած որմնագարդերը և իր էքզիզների հիման վրա վերարտադրված որմնանկարները հանդիսավոր ու գեղասքանչ են դարձնում Յալթայի Ս. Հռիփսիմե եկեղեցին՝ նկարչի կյանքի վերջին հանգրվանը<sup>26</sup>:



**Նկ. 10 Յալթայի Ս. Հռիփսիմե եկեղեցու խորանի որմնանկարների ժամանակակից տեսքը:**

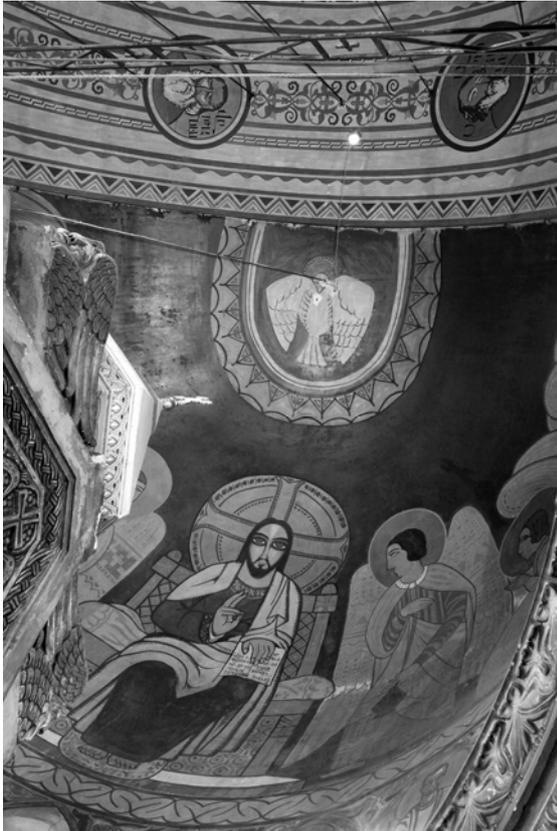
### **ԿԱՀԻՐԵԻ Ս. ԳՐԻԳՈՐ ԼՈՒՍԱՎՈՐԻՉ ԵԿԵՂԵՑՈՒ ՈՐՄՆԱՆԿԱՐՆԵՐԸ (1924-1928)**

Թեպետ հայկական համայնքի պատմությունը Եգիպտոսում ընդգրկում է բավականին մեծ ժամանակաշրջան, բայց և այնպես Օսմանյան կայսրությունում երկու եղեռական իրադարձությունների (1895 և 1915) հետևանքով 20-րդ դարի սկզբին Եգիպտոսի հայկական համայնքը մեծ թիվ էր կազմում, շուրջ 35 հազար հոգի, ուստի հայկական նոր եկեղեցի կառուցելու խիստ պահանջ էր նկատվում:<sup>27</sup> Այսպես Գրիգոր Եղիայեանի կտակած գումարով և Պողոս Նուբար Փաշայի որոշմամբ Կահիրեի կենտրոնական թաղամասերից մեկում, այժմ Ռամզես II պողոտայի հատվածում, 1924-1928 թթ. կառուցվեց և Ս. Գրիգոր Լուսավորչի անունով օծվեց նոր եկեղեցի: Եկեղեցու ճարտարապետն է հանրահայտ Լևոն Նաֆիլյանը<sup>28</sup>, որը պահպանելով հայկական միջնադարյան եկեղեցաշինական ավանդույթները և օգտագործելով ժամանակակից շինարարական նյութերն ու սկզբունքները, կառուցեց հիասքանչ մի տաճար (հետագայում կից տարածքում կառուցվեցին մի շարք մշակութային շինություններ և առաջնորդարան): Եկեղեցու ներքին տարածության մեջ գեղատեսիլ վիտրաժային պատուհաններից ցած, եկեղեցու ամբողջ երկայնքով ձգվում է խճանկարների գոտի:

<sup>26</sup> Նկարիչը կյանքի վերջին տարիներն անցկացրեց Յալթայում, նրա գերեզմանը այժմ գտնվում է Ս. Հռիփսիմե եկեղեցու բակում:

<sup>27</sup> Տե՛ս **Գարտաշեան Ա.**, Նիվթեր Եգիպտոսի Հայոց Պատմութեան համար, հ. Ա, Պատմութիւն Եգիպտոսի եկեղեցիներու եւ գերեզմանատուններու, Artashes Gartashian, - Գահիրէ, 1943, էջ 91-103, **Balian H.** Die armenischen architektonischen Monumente von Ägypten, The Second International Symposium on Armenian Art. Collection of Reports, V. IV. /Hrazdan Balian. - Yerevan, 1978, September, 12-18. - p. 329-324.

<sup>28</sup> **Նաֆիլյան Լևոն**, Ով Ով է, Հայեր (կենսագրական հանրագիտարան) հ. 2, Երևան, 2007, էջ 213:



**Նկ. 11 Կահիրեի Ս. Գրիգոր Լուսավորիչ եկեղեցու Ավագ խորանի որմնանկարի հատված:**

Եկեղեցու ներքին զարդարանքի մեջ ուշագրավ են որմնանկարները, որոնք ծածկում են խորանի ներսը, գմբեթարդը (նկ. 11) և մասամբ ներքևի հատվածները, մկրտության պահարանի արևմտյան պատը, չորս կամարների աղեղները, կամարների խաչաձև կազմված անկյունների չորս խորշերը և գավիթի առաստաղը: Վերջին երեք կտորները ներկայացնում են առարկայական գծագրություններ, թռչունի, ծաղկի և հայկական հին մանրանկարչությունից քաղած զանազան զարդաձևեր:

Տաճարի խորանի կենտրոնում, սեղանի վերևում, Քրիստոսի ամբողջական մեծադիր պատկերն է, գահի վրա բազմած, աջ ձեռքը խաչակնքումի ձևով վեր բարձրացրած, ձախ ծունկի վրա դրված ավետարանով, որի մեջ գրված է. «Այս է պատուէր իմ զի սիրեսցիք զմիմիանս, որպես և ես զձեզ սիրեցի»: Հիտուար երկու կողմերից շրջապատված է երեքական ծնկած աղոթքի դիրքով, և մոտ կանգնած երկուական բուրվառ պահող հրեշտակներով: Այս պատկերից ցած, սեղանի շուրջը պատկերված են տասներկու առաքյալ-

ները կամարների և սյուների ներքո: Յուրաքանչյուրը իր խորհրդանիշով և կողքից ձգվող հայատառ արձանագրությամբ: Կամարի վերին կենտրոնում նկարված է թևաբաց աղավնի: Իսկ խորանի կամարին՝ օվալաձև շրջանակներում, Ս. Արիստակեսի, Ս. Վրթանեսի, Ս. Սահակի և Ս. Մեսրոպի կիսանդրիներն են: Գմբեթի ստորոտի չորս երեսների վրա նկարված են չորս ավետարանիչները: Վերջապես, աջակողմյան պահարանի պատի վրա՝ Հիտուսի մկրտության տեսարանն է:

Ինչպես նշում է եկեղեցու առաջին ուսումնասիրող Թորգոմ արք. Գուշակյանը, իտալացի գեղանկարիչը ցանկացել է եկեղեցուն հաղորդել վաղ քրիստոնեական արվեստի ուրվագծեր<sup>29</sup>: Այդ նպատակով նա ուսումնասիրել է Երուսաղեմի Սրբոց Հակոբյանց վանքի ձեռագրերի մանրանկարները: Երկար որոնումների արդյունքում մենք պարզեցինք նկարչի ինքնությունը, որը Գվիդո կամ Ջիո Կոլուչչին է (Gvido Colucci)<sup>30</sup>: Նա ուսումը ստացել է Փարիզի Գեղեցիկ Արվեստների դպրոցում, այնուհետև դարասկզբին աշխատել է Աֆրիկայում, Եգիպտոսում և 1925-1927 թթ. նկարագորդել է Կահիրեի այս հիասքանչ եկեղեցին:

Պատկերները կատարված է մուգ տոներով, նրանց ազնվական պարզությունը, հարթապատկերայնությունը մի կողմից հիշեցնում են վաղ միջնադարյան դպտական, եթովպական արվեստը, մյուս կողմից 18-րդ դ. եգիպտահայ նկարիչ Յոհաննա Ալ Արմանիի ստեղծագործական ո-

<sup>29</sup> Տե՛ր Թ. Արք. Գուշակյան, Եգիպտոսի Հայոց Հին Եւ Արդի Եկեղեցիները և Պատմութիւն Շինութեան Ս. Գրիգոր Լուսավորիչ Նորաշէն Եկեղեցոյ Գահիրէի, Գահիրէ, 1927, էջ 69-115:

<sup>30</sup> Benezit E., Dictionary of artists, Vol 1, Paris, 2006, p.1267-1268.

ճը: Սակայն, նկատի առնելով Կոլուչչի արվեստը և եվրոպական նոր ուղղություններին նրա հակվածությունը, առավել դյուրին կլիներ նրա արվեստը համեմատել նաև սիմվոլիզմի և մոդեռն ոճի առանձնահատկությունների, հատկապես Մորիս Դենիի հայտնի կտավների հետ<sup>31</sup>:

### **ԱՐՈՎՅԱՆ ՔԱՂԱՔԻ Ս. ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԵԿԵՂԵՑՈՒՄ ՀԱՅԿ ԱԶԱՐՅԱՆԻ ՊԱՏԿԵՐԱԾ ԱՄԵՆԱԿԱԼ ՔՐԻՍՏՈՍԸ**

Վերջին տարիների հայկական եկեղեցաշինության մեջ Աբովյան քաղաքի նորակառույց Ս. Հովհաննես Մկրտիչ տաճարը առանձնանում է իր ճարտարապետական լուծումներով, քանդակագարդ շքեղ հորինվածքներով և հանդիսավորությամբ<sup>32</sup>: Ուշագրավ են հատկապես այս կառույցի ներքին տարածքը զարդարող Հայկ Ազարյանի (նկ. 12)<sup>33</sup> ստեղծած որմնանկարները և առանձնապես գմբեթի Ամենակալ Քրիստոսի վեհաշուք պատկերը:



**Նկ. 12 Որմնանկարիչ Հայկ Ազարյան:**

Քրիստոսի հսկայական պատկերը գտնվում է տաճարի կորնթարդ գմբեթում, հատակից 37 մ բարձրության վրա, ունի 20 մ. տրամագիծ: Նշենք, որ համաշխարհային արվեստում սա «Պանտոկրատոր»<sup>34</sup> տիպի որմնանկարի ամենամեծ չափերն են: Սրբապատկերի հորինվածքը իրենից ներկայացնում է գմբեթի կենտրոնը գրկող գնդաձև ոսկե շրջան: Այս մեծ՝ 24 հրեշտակներով շրջանը ամփոփում է առավել փոքր՝ Քրիստոսի պատկերով շրջանը, որն առանձնանում է կապույտից դեպի կարմիրը զարգացող ծիածանանման բարակ գոտիով (նկ. 13):

Ամենակալ Քրիստոսը գմբեթում՝ շրջապատված հրեշտակներով տեսարանին կարելի է հանդիպել արևելաքրիստոնեական և՛ միջնադարյան, և՛ ժամանակակից մի շարք պատկերներում: Ս. Հովհաննես եկեղեցում Փրկչի դիմահայաց կերպարն ունի սրբապատկերային բնույթ և աղոթքով դիմելու ծիսական գործառույթ: Հարթապատկերային սկզբունքը և «հակադարձ հե-

<sup>31</sup> Denis M., Histoire de l'art religieux / Maurice Denis, Paris, 1939.

<sup>32</sup> Եկեղեցու ճարտարապետը Արտակ Ղույանն է: Այն կառուցվել է հայտնի գործարար և բարեգործ Գագիկ Ծառուկյանի նախաձեռնությամբ: Օձման արարողությունը տեղի է ունեցել 2013 թ. մայիսի 14-ին, Գարեգին Բ Ամենայն Հայոց կաթողիկոսի հանդիսապետությամբ:

<sup>33</sup> Հայկ Աբրահամի Ազարյանը Ս. Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանում կրթություն ստանալուց ու սարկավազ ձեռնադրվելուց հետո ուսանել է Բուխարեստի պատրիարքարանի եկեղեցական նկարչության դպրոցում, 1995-2000 թթ. սովորել է Բուխարեստի Աստվածաբանական համալսարանի մշակութային ժառանգության ռեստավրացիայի բաժնում, իսկ 2003 թ. գրելով «Սրբապատկերի աստվածաբանությունը մեր օրերում» թեմայով ատենախոսությունը, ստացել է աստվածաբանական գիտությունների թեկնածուի աստիճան:

<sup>34</sup> Ст'я В. И. Лазарев, Система живописной декорации византийского храма IX-XI веков. «Византийская живопись», Москва, 1971, с. 96-109. Ըստ քրիստոնեական պատկերագրության՝ «Քրիստոս Պանտոկրատոր»՝ «Ամենակալ» տիպը Քրիստոսին ներկայացնում է մինչև գոտկատեղը (հազվադեպ կարող է պատկերվել ամբողջ հասակով), օրինող աջ ձեռքով և Ավետարանը ձախ ձեռքում: Բյուզանդիայում այն առաջանում է մոտավորապես IV-VI դդ., իսկ ամենավաղ օրինակ կարող է համարվել Քրիստոս Ամենակալի VI դ. սրբապատկերը Սինայի Ս. Կատարինե վանքից: Քրիստոս Պանտոկրատորը՝ տեղադրված տաճարի ամենաբարձր հատվածում՝ իշխում է ամբողջ տարածության վրա, միավորելով մարգարեներին, առաքյալներին, հայրապետներին, եկեղեցու հայրերին, սրբերին, նահատակներին:

ռանկարը» ձևավորվում է ոչ թե իրականության տեսողական ընկալման վրա, այլ նախ և առաջ սիմվոլների՝ նշանների համակարգի, որը համապատասխանեցված է մտահայեցված կերպարին: Նկարիչը հարազատ է մնացել Ամենակալ Քրիստոսի պատկերագրությանը՝ ինքնատիպ լուծում հալով շարժմանը: Արտաքին հանգստությունը այստեղ համապատասխանում է ներքին՝ հոգևոր համակենտրոնացմանը:



**Նկ. 13 Աբովյան քաղաքի Ս. Հովհաննես եկեղեցու գմբեթի որմնանկարը:**

Պատկերի խոշոր չափերը, հանդիսավորությունը, շքեղությունը և սահմանված ներքին խաղաղությունը հիշեցնում են բյուզանդական մակեդոնյան (հայկական) և կոմնիենյան հարստությունների ժամանակաշրջանի արվեստը (XI դ. երկրորդ կես – 1204): Այս շրջանում կերպարի խառնվածքը և գեղարվեստական միջոցները՝ ներդաշնակորեն կապակցված լինելով՝ հմայում էին իրենց անառարկելի կատարելությամբ (Քրիստոս Պանտոկրատորի խճանկարը Չեֆալու (Սիցիլիա) տաճարի ապսիդում, XII դ. 40-ական թթ., Քրիստոսի պատկերը Կոստանդնուպոլսի Ս. Սոֆիայի տաճարի հարավային սրահի «Դեիսիս» խճանկարի հորինվածքից, XIII դ. 60-ականներ):

Քրիստոսը պատկերված է որպես միջին տարիքի այր՝ մինչև ուտերը երկար շագանակագույն վարսերով, ոչ երկար (նույնպես երկատված) բեղերով և մորուսով, հունա-հայկական գեղեցիկ, ճիշտ համաչափություն ունեցող դիմագծերով, բաց շագանակագույն խոշոր աչքերով: Քրիստոսի կերպարն օժտված է հոգևոր ներգործության մեծ ուժով:

Պետք է նշել նաև, որ նկարիչը առաջնորդվել է արևելաքրիստոնեական գեղարվեստական ոճով, տեխնիկատեխնոլոգիայով, դրա հետ մեկտեղ համադրելով ժամանակակից որմնանկարչության մեջ օգտագործվող միջոցները, օրինակ, որմնանկարչության համար նախատեսված իտալական ոսկե թիթեղները:

Յավոք հայկական միջնադարյան եկեղեցիների կիսավեր վիճակը, որմնանկարչական

ստեղծագործությունների մեծ կորուստները թույլ չեն տալիս լիարժեք և ամբողջական պատկերացում կազմելու Հայաստանում նախկինում Պանտոկրատոր տիպի պատկերների տարածված լինելու մասին: Այդուհանդերձ, նման որմնանկարի հանդիպում ենք Անիի Տիգրան Հոնենցի Ս. Գրիգոր եկեղեցու գմբեթում (1215), իսկ մեզ հասած Ամենակալի բազմաթիվ դրսևորումների առկայությունը փաստում է հայ արվեստում այս տիպի ընդունված լինելու մասին («Անձեռակերտ Փրկիչ», Անիի Բախտաղեկի եկեղեցու որմնանկար, XIII դ. /այժմ՝ Սանկտ Պետերբուրգ, Էրմիտաժ/, «Գահակալ Քրիստոսը», Աղթամարի Ս. Խաչ եկ. որմնաքանդակ, X դ., «Քրիստոս Փրկիչ», որմնանկար Քոբայրի գլխավոր եկեղեցու «Հաղորդություն» տեսարանից, XIII դ., «Բարեխոսություն» Հաղպատի Ս. Նշան եկ., XIII դ. և այլն):

Աբովյանի Ս. Հովհաննես եկեղեցու Քրիստոս Ամենակալ որմնանկարը համաքրիստոնեական և հայկական միջնադարյան պատկերագրության ավանդույթները կրող, մասնագիտական բարձր վարպետությամբ կատարված աշխատանք է, որը կարևոր տեղ է գրավում նորագույն շրջանի հայ եկեղեցական որմնանկարչության մեջ:

**Satenik Vardanyan**

*Candidate of Arts*

*YSU, lecturer at the Chair of History*

*and Theory of Armenian art*

## SEVERAL CHURCH FRESCOS OF XX- XXI CENTURIES

### Summary

The development of XX century Armenian church art has its peculiarities conditioned by geographical and political factors. Thus, Armenian church art, particularly frescos, were created in the territory of Eastern Armenia that was under Russia's rule, in Western Armenia, i.e., in various Armenian-populated centers in Turkey and, finally, in Armenian colonies of Russian Empire (Tiflis, Crimea, Lviv, Moscow, Saint Petersburg, New Nakhichevan, Astrakhan, Armavir), in Jerusalem, Egypt, France, the USA and elsewhere. Armenian artists working in various political-cultural surroundings bore the influence of the local culture and, on the other hand, were in touch with Armenians living in different countries, Armenian acting churches and Mother See of Holy Etchmiadzin due to which national image is always present in their art. Armenian painters were creating icons for the interior decoration of the church or its infrastructures: those were machine art works and mural paintings that were mainly sponsored by clergymen or secular wealthy people for church dedication.

It is necessary to state that, churches built in Armenian colonies were sometimes illustrated by foreign artists. For instance, the fresco of the senior altar of the Armenian cathedral of St. John the Baptist, built in the center of Paris, on Jean-Goujon street, in 1904 under A.I. Mantashov's sponsorship: here the image of Christ Pantocrator surrounded by the symbols of four evangelists was created by the French painter Paul Leroy. Or the mosaic composition of "Holy Trinity" in the domed cathedral of the Assumption of the Blessed Virgin in Lviv is done on the basis of the sketch created by Jozef Mehoffer in 1908, while "The Last Supper" and "Crucifixion", as well as, a number of other

images created in the same cathedral are illustrated in 1927-1929 by Jan Henrik Rozen and bear the peculiarities of European art and modern French literature (Joris-Karl Huysmans).

From the second half of XIX century the new attitude towards gospel plot, that is, the presentation of historical events as actions taking place in current times, was formed. The famous Armenian artists V. Surenyants, Y. Tadevosyan, G. Bashinjaghyan , A. Fetvachyan by living and studying in Europe and Russia composed by the above mentioned attitudes creating sacred images in realistic way. From this perspective the evangelical plots illustrated by G. Bashinjaghyan in 1922-1924 in Saint George's church in Tiflis are noticeable.

After the establishment of Soviet system the tradition of depicting frescos in Armenia almost ceased though in Diaspora it was still going on. It is necessary to note, that only in the interior of Saint Mesrop Mashtots Cathedral in Oshakan in 1964-1966 the Catholicos Vazgen A ordered the painters Havhannes Minasyan and Henrik Mamyan to create "Glory to Armenian Writing and Schooling". The fresco is done in triple picture composition which while bearing the style of medieval fine art and bas-relief is rightly considered to be one of the best works of XX century Armenian monumental art.

During the Third Republic (since 1991) many artists tried once more to view and perceive the evangelic themes in a new way. Today Andranik Antonyan, the Ruben and Aytsemnik Ghevondyans, Artyom Melkonyan, Levon Zaqyan, father and son Abraham and Haik Azaryans and others are known for their monumental church fine art.

The image of Christ Pantocrator in the Saint John the Baptist church in Abovyan and the frescos of the Assumption of the Blessed Virgin in the city of Armavir in Russian Federation created by Haik Azaryan are works bearing the Christian traditions, as well as, the ones typical for Armenian medieval pictography done in high professional masterfulness so open an important page in the history of Armenian modern mural painting.

## Յ ՈՒ Ց Ա Կ

## ՀԱՅ ՈՐՄՆԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ՀՈՒՇԱՐՁԱՆՆԵՐԻ

(XVII դար - XX դարի սկիզբ)

## Կազմեց Ավետիս Ավետիսյանը

«ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ասպիրանտ»

Այս ցուցակն ընդգրկում է XVII դարից մինչև XX դ. սկզբի որմնանկարչական այն հուշարձանները, որոնք մինչ այժմ հայտնի են հայագիտությանը: Բնականաբար, հետագա ուսումնասիրությունների ու բացահայտումների արդյունքում ցանկը կարող է լրացվել (հատկապես հեռավոր գաղթավայրերի հուշարձաններով): Ստորև թվարկված են ոչ միայն պահպանված, այլև այժմ ոչնչացած այն որմնանկարները, որոնց մասին առկա են ստույգ պատմական վկայություններ: Մատենագիտական հղումներում բերվել են տվյալ հուշարձանների մասին հիմնական և այս կամ այն չափով արժանահավատ աղբյուրները՝ չներկայացնելով տարբեր գրքերում ու հոդվածներում հանդիպող առանձին ակնարկներն ու կարծիքները:

## 1. Լվովի Ս. Աստվածածնի վերափոխման եկեղեցի.

Հին շերտի որմնանկարները՝ ենթադրաբար XVI դ. վերջ - XVII դ. սկիզբ, հեղինակն անհայտ<sup>35</sup>: Որմնանկարները հայտնաբերվել են 1920-ական թթ. եկեղեցու վերականգնման ժամանակ: Այս շերտից պահպանվել են հյուսիսարևելյան որմնամույթի և հարավային պատուհանի խոռոչում: Պատուհանի խոռոչի որմնանկարները ներկայացնում են «Քրիստոս Ամենակալ» հորինվածքը (մեդալիոնի մեջ), Հակոբոս առաքյալին, Հովհաննես ավետարանիչին Պրոքորոսի հետ և մի ծնրադիր աղոթող աշխարհականի, որը կամ որմնանկարների հեղինակն է, կամ կտիտորը:

Նոր շերտի որմնանկարները (մոդեռն ոճով) արվել են 1925-1927 թթ., Յան Հենրիկ Ռոզենի կողմից:

## 2. Տրապիզոնի Ս. Ամենափրկիչ վանք.

Որմնանկարները՝ 1593-1622 թթ., հեղինակն անհայտ:

Ներկայումս պահպանվել են միայն գլխավոր եկեղեցու որմնանկարները: Որմնանկարված է

<sup>35</sup> Զ. Գալստյանը, հղելով հայագետ Տադևոշ Մանկովսկու ուսումնասիրությունները, որմնանկարները թվագրում է XVI դ. II քառորդով (Զ. Գալստյան, *Տադևոշ Մանկովսկին միջնադարյան Լեհաստանի հայկական արվեստի հետազոտող*, «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», Երևան, 1966, № 3, էջ 78), Մ. Ղազարյանը՝ XVI դ. վերջ կամ XVII դ. սկիզբ (Մանյա Ղազարյան, Հայ կերպարվեստը XVII-XVIII դարերում, Երևան, 1974, էջ 103-104), Յ. Վոլանսկան՝ XV-XVI դդ. (Paweł Baranowski, Żanna Komar, Jacek Purchla, Michał Wiśniewski, Joanna Wolańska, Katedra ormiańska we Lwowie i jej twórcy, Kraków, 2015, s. 265): Ըստ Գրիգորի Լոգվինի՝ հարկ է պարզել, թե 1527 թ. հրդեհից հետո որմնանկարները նկարվել, թե վերանկարվել են, քանզի երկրորդ դեպքում գործ ունենք XIV-XV դդ. որմնանկարչական բացառիկ նմուշների հետ (Григорий Логвин, Україно-Армянские средневековые художественные связи, Հայ արվեստին նվիրված միջազգային երկրորդ սիմպոզիում. զեկուցումների ժողովածու, հատոր III, Երևան, 1978, էջ 315):

եղել նաև գավիթը (այժմ՝ քանդված) և Ս. Հովհաննես մատուռը (որմնակարներն ամբողջովին ոչնչացված են): Ներկայացնում են հիմնականում նորկտակարանային սյուժետային տեսարաններ, նաև սրբերի դիմանկարներ<sup>36</sup>:

**3. Վասպուրականի Վարագավանք.** (նկ. 8-9)

Որմնակարները՝ XVII դ., հեղինակն անհայտ:

Պահպանվել են միայն Ս. Գևորգ ժամատան որմնակարները, որոնք հիմնականում ներկայացնում են ազգային սրբերի պատկերներ: Որմնակարված է եղել նաև Ս. Նշան եկեղեցին, որն այժմ ավերված է<sup>37</sup>:

**4. Նոր Ջուղայի Ս. Բեթղեհեմ եկեղեցի.**

Հին շերտի որմնակարները՝ XVII դ.:

Որմնակարների հիմնական մասի հեղինակն անհայտ է: Ավագ խորանի «Խաչելություն» տեսարանի հեղինակը նկարիչ Մինասն է:

Ներկայացնում են աստվածաշնչյան թեմաներով տեսարաններ: Առաջին անգամ ականատեսն ենք լինում պատվիրատուի դիմանկարի պատկերմանը ավանդական նկարներում (խոջա Պետրոսը «Դրախտ» կոչվող տեսարանում)<sup>38</sup>:

Նոր շերտի որմնակարները՝ XVIII դ., հեղինակն անհայտ:

Ներկայացնում են աստվածաշնչյան թեմաներով տեսարաններ, որոնց մի մասը հին շերտի որմնակարների վերականգնված օրինակներն են<sup>39</sup>:

**5. Նոր Ջուղայի խոջա Սաֆրազի ապարանք.**

Որմնակարները՝ XVII դ. կես, չեն պահպանվել, հեղինակ՝ ենթադրաբար Մինաս:

Բովանդակության մասին տեղեկություններ չեն պահպանվել<sup>40</sup>:

**6. Նոր Ջուղայի խոջա Պետրոս Վելիջանյանի ապարանքի գավիթ և սրահներ.**

Հին շերտի որմնակարները՝ XVII դ. կես, հեղինակ՝ ենթադրաբար Մինաս:

Ներկայացնում են միաֆիգուր պատկերներ (իշխաններ և այլ անձինք), նաև կենցաղային տեսարաններ<sup>41</sup>:

<sup>36</sup> **Gabriel Millet, David Talbot Rice**, Byzantine Painting at Trebizond, London, 1936, pp. 138-143, **Յարութին Քիրտեան**, Ակնարկ մը Տրապիզոնի հայ արուեստի յիշատակութեանց վրայ, «Հասկ», Անթիլիաս, 1961, թիւ 7-8, էջ 298-302, թիւ 9, էջ 347-350:

<sup>37</sup> **Հրավարդ Հակոբյան**, Վարագի Սբ. Գևորգ եկեղեցու ժամատան որմնակարները, «Հուշարձան» տարեգիրք, Բ, Երևան, 1993, էջ 113-120, **Արարատ Աղայան, Հրավարդ Հակոբյան, Մուրադ Հասրաթյան, Վիգեն Ղազարյան**, Հայ արվեստի պատմություն, Երևան, 2009, էջ 238:

<sup>38</sup> **Մանյա Ղազարյան**, Հայկական կերպարվեստը..., էջ 23-23, 28, **Լեւոն Մինասեան**, Նոր Ջուղայի եկեղեցիները, Նոր Ջուղա, 1992, էջ 28:

<sup>39</sup> **Մանյա Ղազարյան**, Հայկական կերպարվեստը..., էջ 23:

<sup>40</sup> **Corneille Le Brun**, Voyages par la Moscovie, en Perse, et aux Indes Orientales, tom I, Amsterdam, 1718, p. 233 (նույն էջում հեղինակը թռուցիկ հիշատակում է նաև խոջա Հովհաննեսի, խոջա Մուրզայի և մի քանի այլ երևելի հայերի առանձնատների շքեղ ձևավորումների մասին, առանց նշելու դրանց բովանդակությունը), **Առաքել վարդապետ Դարիժեցի**, Պատմութիւն, Վաղարշապատ, 1896, էջ 410-411, **Արամ Երեմեան**, Ակնարկ մը Նոր Ջուղայի վանքին վերայ /Թեոդիկ. Ամենուն տարեցույց, Կ.Պոլիս, 1922, էջ 183-184/, **նույնի՝** Նորագույն էջեր Նոր Ջուղայի որմնակարչությունից, «Անահիտ», Փարիզ, 1939, № 1-3, էջ 24-32, **Գարեգին Լևոնյան**, Հովնաթանյան նաղաշները հայ նկարչության պատմության մեջ, «Խորհրդային արվեստ», № 1, Երևան, 1938, էջ 52, **Եղիշե Մարտիրոսյան**, Հայկական կերպարվեստի պատմություն, XVII-XIX դդ., գիրք Ա, Երևան, 1971, էջ 13-14:

<sup>41</sup> **Եղիշե Մարտիրոսյան**, Հայկական կերպարվեստի պատմություն, էջ 16-18, **Մանյա Ղազարյան**, Հայկական կերպարվեստը..., էջ 40-41, **Рубен Драмбян**, Из истории армянского искусства, сборник статей, Ереван, 2016, с. 111-112:

Նոր շերտի որմնանկարները՝ XVIII դ., հեղինակն անհայտ:

Այս շերտին են պատկանում գավթի և սրահների եվրոպական և պարսկական տարազներով միաֆիգուր կերպարները<sup>42</sup>:

**7. Նոր Ջուղայի խոջա Սուլթանի (հետագայում՝ խոջա Աղանուր Տեր-Բարսեղյանի) առանձնատուն.**

Հին շերտի որմնանկարները՝ XVII դ. կես, հեղինակ՝ ենթադրաբար Մինաս:

Որմնանկարները ներկայացնում են դիմանկարների շարք, որոնցից առավել հետաքրքիր են շահ Աբաս II-ի և խոջա Սուլթանի դիմանկարները<sup>43</sup>:

Նոր շերտի որմնանկարները՝ XVIII դ. սկիզբ, հեղինակն անհայտ:

Այս շերտին են պատկանում Պետրոս I-ի, Իսրայել Օրու (այլ վարկածներով՝ պատկերված է Պֆալցի Կյուրֆուրստ Յոհան Վիլհելմը կամ Պետրոս I-ի մտերիմ Արտեմի Վոլինսկին) դիմանկարներն ու նախաճաշի տեսարանը<sup>44</sup>:

**8. Էջմիածնի Մայր տաճարի արևմտյան զանգակատուն.**

Որմնանկարները՝ 1664 թ., հեղինակ՝ ենթադրաբար Զաքարե ոսկերիչ, Ստեփանոս Լեհացի կամ Տեր Հոհան<sup>45</sup>:

Զանգակատան առաջին հարկում պատկերված են Պողոս և Պետրոս առաքյալների ամբողջ հասակով պատկերները, նաև վեցաթև սերովբեներ, ծաղկատերևային և այլ նախշազարդեր: Դրանց մի մասը նկարվել կամ վերանկարվել է XVIII դ., Հովնաթանյան նկարիչների կողմից:

**9. Նոր Ջուղայի Ս. Ամենափրկիչ վանքի Ս. Հովսեփ Արեմաթացի եկեղեցի.**

Հին շերտի որմնանկարները՝ 1660-ական թթ., հեղինակներ՝ Հովհաննես Մրքուզ և ենթադրաբար՝ Մինաս<sup>46</sup>:

Այս շերտի որմնանկարները ներկայացնում են Քրիստոսի և Գրիգոր Լուսավորչի կյանքը ներկայացնող տեսարանների շարք, նաև «Չննջող ակն» կոչվող խիստ հետաքրքիր տեսարանը՝ Հովհաննես Մրքուզի ինքնանկարով<sup>47</sup>:

1711 թ. շերտի որմնանկարներ, հեղինակն անհայտ:

Այս շերտին են պատկանում հարավային կամարի Հովհաննես Մկրտչի պատկերը և մի քանի այլ որմնանկարներ<sup>48</sup>:

<sup>42</sup> Մանյա Ղազարյան, Հայկական կերպարվեստը..., էջ 40-41:

<sup>43</sup> Եղիշե Մարտիրոսյան, Հայկական կերպարվեստի պատմություն, էջ 19-22, Մանյա Ղազարյան, Հայկական կերպարվեստը..., էջ 41-43:

<sup>44</sup> Մանյա Ղազարյան, Հայկական կերպարվեստը..., էջ 43-44, Արարատ Աղասյան, Հրավարդ Հակոբյան, Մուրադ Հասրաթյան, Վիգեն Ղազարյան, Հայ արվեստի պատմություն, էջ 242:

<sup>45</sup> Մանյա Ղազարյան, Հայկական կերպարվեստը..., էջ 145-147, Աստղիկ Գևորգյան, Հովնաթանյան տոհմի նորահայտ մանրանկարիչներ, «Պատմա-բանասիրական հանդես», Երևան, 1982, № 2, էջ 78-79:

<sup>46</sup> Խաչատուր աբեղայ Ջուղայեցի, Պատմութիւն Պարսից, Վաղարշապատ, 1905, էջ 210:

<sup>47</sup> Յարութիւն Թ. Տէր Յովհաննէանց, Պատմութիւն Նոր Ջուղայու որ յԱսպահան, հատոր երկրորդ, Նոր Ջուղա, 1881, էջ 10-14, Գարեգին Լևոնյան, Հովնաթանյան նաղաշները..., № 1, էջ 53-54, Եղիշե Մարտիրոսյան, Հայկական կերպարվեստի պատմություն, էջ 23-29, Լեւոն Մինասեան, Իրանի հայկական վանքերը, Թեհրան, 1971, էջ 50-52, Մանյա Ղազարյան, Հայկական կերպարվեստը..., էջ 32-34, 36-37, Լեւոն Մինասեան, Նոր Ջուղայի եկեղեցիները, էջ 29, Արարատ Աղասյան, Հրավարդ Հակոբյան, Մուրադ Հասրաթյան, Վիգեն Ղազարյան, Հայ արվեստի պատմություն, էջ 241:

<sup>48</sup> Մանյա Ղազարյան, Հայկական կերպարվեստը..., էջ 45:

**10. Նոր Զուղայի Ա. Հակոբ Բաղաթայի եկեղեցի.**

Որմնանկարները՝ 1660-ական թթ., այժմ՝ ոչնչացված, հեղինակ՝ Կարապետ:

Որմնանկարները ներկայացնում են տեսարաններ Հին և Նոր կտակարաններից և հիշեցնում են Ա. Ամենափրկիչ վանքի՝ Հովհաննես Մրքուզի որմնանկարները<sup>49</sup>:

**11. Նոր Զուղայի Ա. Մինաս եկեղեցի.**

Որմնանկարները՝ XVII դ. II կես, հեղինակն անհայտ:

Որմնանկարները նորկտակարանային թեմաներով են. առանձնանում է հատկապես «Ահեղ դատաստանը»<sup>50</sup>:

**12. Ագուլիսի Ա. Հովհաննես Մկրտիչ եկեղեցի.**

Որմնանկարները՝ 1686 թ., այժմ՝ ոչնչացված, հեղինակ՝ ենթադրաբար Նաղաշ Հովնաթան<sup>51</sup>:

Բովանդակության մասին տեղեկություններ չեն պահպանվել:

**13. Երևանի Ա. Պողոս-Պետրոս եկեղեցի.**

Երրորդ շերտի որմնանկարները՝ ենթադրաբար 1680-1690-ական թթ., հեղինակ՝ ենթադրաբար Նաղաշ Հովնաթան<sup>52</sup>:

Ամենայն հավանականությամբ այս շերտին են պատկանել արևելյան պատին նկարված Պետրոս և Պողոս առաքյալների որմնանկարները<sup>53</sup>:

Չորրորդ (վերին) շերտի որմնանկարները՝ 1890-ական թթ., այժմ՝ ոչնչացված, հեղինակն անհայտ<sup>54</sup>:

Այս շերտի որմնանկարները արվել են պաստառի վրա, 1893 թ. վերանորոգումից հետո: Պատկերվել են սյուժետային տեսարաններ («Ս. Երրորդություն», «Բաղարջակերաց գիշե-

<sup>49</sup> Նույն տեղում, էջ 38, **Լեոն Մինասեան**, Նոր Զուղայի եկեղեցիները, էջ 175:

<sup>50</sup> **Լուսիկ Ավագյան**, Նոր Զուղայի հայկական եկեղեցիները, «Էջմիածին», 2000, ԺԱ, էջ 98, **Լեոն Մինասեան**, Նոր Զուղայի եկեղեցիները, էջ 115-116, **Արարատ Աղայան**, **Հրավարդ Հակոբյան**, **Մուրադ Հասրաթյան**, **Վիգեն Ղազարյան**, Հայ արվեստի պատմություն, էջ 240:

<sup>51</sup> **Զաքարիա Ագուլեցի**, Որագրություն, Երևան, 1938, էջ 65, **Արգամ Այվազյան**, Նախիջևանի որմնանկարչական արվեստը, Երևան, 1998, էջ 31:

<sup>52</sup> Գ. Լևոնյանն ու Ե. Մարտիկյանը հակված են որմնանկարները թվագրել 1680-ական թթ. (**Գարեգին Լևոնյան**, Հովնաթանյան նաղաշները..., № 2, էջ 25, **Եղիշե Մարտիկյան**, Հայկական կերպարվեստի պատմություն, էջ 57-58), Ս. Ղազարյանը՝ 1690-ական թթ. (**Մանյա Ղազարյան**, Հայկական կերպարվեստը..., էջ 151-153): Տե՛ս նաև **Յ. Քիրտեան**, Նորագիտ հին որմնանկարներ Երեւանի սուրբ Պողոս-Պետրոս եկեղեցույն, «Անահիտ», Փարիզ, 1932/1933, թիւ 3-6, էջ 56-63, **Մարինե Նավասարդյան**, Երկու ճակատագիր. Սբ. Պողոս-Պետրոս և Սբ. Աստվածածին-Կաթողիկե եկեղեցիները, «Երևան-3» գիտաժողովի նյութեր, Երևան, 2012:

<sup>53</sup> Ըստ Կ. Ղաֆադարյանի, եկեղեցում եղել են վեց շերտի որմնանկարներ, որոնցից հնագույնը VI-VII դդ. է, իսկ ամենավերին շերտը՝ XIX դ. (**Կարո Ղաֆադարյան**, Երևան. միջնադարյան հուշարձանները և վիմական արձանագրությունները, Երևան, 1975, էջ 30-32): Պետրոս առաքյալի որմնանկարն այժմ վերականգնված վիճակում ցուցադրվում է ԵՊԹ-ում և ներկայացվում որպես XI-XIII դդ. ստեղծագործություն, թերևս Երվանդ Շահագիզի վկայաբերած Շ և Ձ տառերի պատճառով, որոնք նա թվական է համարում (**Երվանդ Շահագիզ**, Հին Երևանը, Երևան, 2003, էջ 218-219): Սակայն ըստ Ղաֆադարյանի, այդ որմնանկարները արված են եղել յուրաներկով, ինչի կիրառումը բացառվում էր տվյալ դարերում (**Կարո Ղաֆադարյան**, Երևան. միջնադարյան հուշարձանները..., էջ 31):

<sup>54</sup> **Կարո Ղաֆադարյան**, Երևան. միջնադարյան հուշարձանները..., էջ 30-32, **Մարինե Նավասարդյան**, Երկու ճակատագիր. Սբ. Պողոս-Պետրոս և Սբ. Աստվածածին-Կաթողիկե եկեղեցիները, «Երևան-3» գիտաժողովի նյութեր, Երևան, 2012:

րը», «Ս. Ծնունդ», «Ս. Մկրտություն», «Խաչելություն», «Հարություն», «Համբարձում», «Փրկչի գալուստը»), նաև Ս. Մարիամ Աստվածածնի պատկերը:

**14. Երևանի Ս. Կաթողիկե եկեղեցի.**

Որմնանկարները՝ 1690-ական թթ., այժմ՝ ոչնչացված, հեղինակ՝ ենթադրաբար Նաղաշ Հովնաթան<sup>55</sup>:

Արևմտյան պատի վրա պատկերված են եղել Պողոս և Պետրոս առաքյալների, Ս. Սարգսի, Ս. Գևորգի, ինչպես նաև Հռիփսիմեի և Գայանեի որմնանկարները, որոնցից ոմանք վերանկարվել են 1819 թ. <sup>56</sup>:

**15. Երևանի Ս. Զորավոր եկեղեցի.**

Որմնանկարները՝ 1690-ական թթ., հեղինակ՝ ենթադրաբար Նաղաշ Հովնաթան<sup>57</sup>:

Արևմտյան շքամուտքի վերնամասում պատկերված է «Քրիստոսի աղոթքը Գեթսեմանի այգում» տեսարանը, ստորին հատվածում՝ «Տիրամայրը մանկան հետ» տեսարանը, իսկ աջ և ձախ կողմերում՝ Ս. Ստեփանոս Նախավկայի և, ենթադրաբար՝ Ս. Լավրենտիոսը:

**16. Դարաշամբի Ս. Ստեփանոս Նախավկայի վանք (Մաղարդավանք).**

Որմնանկարները՝ 1697 թ.<sup>58</sup>, վերականգնվել են 1826 թ., հեղինակ՝ ենթադրաբար Նաղաշ Հովնաթան:

Ներկայումս պահպանվել են հիմնականում գլխավոր եկեղեցու գմբեթի, առազաստների և ավագ խորանի որմնանկարները, որոնք բուսական զարդամոտիվներ և սերովբենների ու քերովբենների պատկերներ են<sup>59</sup>:

**17. Դարաշամբի Ս. Աստվածածին եկեղեցի.**

Որմնանկարները՝ ենթադրաբար XVII դարի վերջ, հեղինակն անհայտ:

Ներկայումս պահպանվել են սուրբ ծիավորների երկու որմնանկարներ:

**18. Գնդեվանքի գլխավոր եկեղեցի.**

Նոր շերտի որմնանկարները՝ ենթադրաբար XVII-XVIII դդ., այժմ՝ ոչնչացած, հեղինակն անհայտ:

Հյուսիսային ավանդատան մուտքի վերին մասում պատկերված է եղել «Տիրամայրը՝ մանկան հետ» հորինվածքը (կրկնօրինակը գտնվում է ՀԱՊ-ում), որը հավանական է՝ եղել է «Մոզերի երկրպագությունը» հորինվածքի մի հատվածը: Հարավային ավանդատան վերին

<sup>55</sup> **Մանյա Ղազարյան**, Հայկական կերպարվեստը..., էջ 151: Գ. Լևոնյանը որմնանկարները թվագրում է 1680-ական թթ. (**Գարեգին Լևոնյան**, Հովնաթանյան նաղաշները..., № 2, էջ 24-25), սակայն Կաթողիկե եկեղեցին հիմնովին վերակառուցվել է 1693-1695 թթ. (**Կարո Ղաֆադարյան**, Երևան. միջնադարյան հուշարձանները..., էջ 21, 23):

<sup>56</sup> **Կարո Ղաֆադարյան**, Երևան. միջնադարյան հուշարձանները..., էջ 156-157, **Մարինե Նավասարդյան**. Երկու ճակատագիր..., «Երևան-3» գիտաժողովի նյութեր, Երևան, 2012:

<sup>57</sup> Գ. Լևոնյանը այս որմնանկարները ևս թվագրում է 1680-ական թթ. (**Գարեգին Լևոնյան**, Հովնաթանյան նաղաշները..., № 2, էջ 24-25), սակայն Զորավոր եկեղեցին վերակառուցվել է 1693 թ. (**Կարո Ղաֆադարյան**, Երևան. միջնադարյան հուշարձանները..., էջ 36-37): Տե՛ս նաև **Մանյա Ղազարյան**, Հայկական կերպարվեստը..., էջ 151:

<sup>58</sup> **Հ. Ղեւոնդ Մ. Ալիշան**, Սիսական, Վենետիկ, 1893, էջ 515-516:

<sup>59</sup> **Լեւոն Մինասեան**, Իրանի հայկական վանքերը, Թեհրան, 1971, էջ 29-30, **Արզամ Այվազյան**, Նախիջևանի որմնանկարչական արվեստը, էջ 31-33, 35, **Արմեն Հախնազարյան**, Արտագի երեք վանքերը, Երևան, 2012, էջ 221, 261-262, 286:

մասում կանացի զգեստով և ուրարով մարդկային ֆիզուրի մնացորդներ են եղել, որը ենթադրաբար եղել է Սոփի իշխանուհին կամ Ս. Ստեփանոս Նախավկան<sup>60</sup>:

**19. Նոր Զուղայի Ա. Ստեփանոս եկեղեցի.**

Որմնանկարները՝ XVII դ. II կես - XVIII դ., հեղինակն անհայտ:

Եկեղեցու որմնանկարները պատվել են ծեփի շերտով: Հատուկենտ երևացող պատկերները ներկայացնում են հիմնականում նորկտակարանային թեմաներով տեսարաններ<sup>61</sup>:

**20. Շատիվանքի Ա. Սիոն եկեղեցի.**

Որմնանկարները՝ XVII դ. II կես - XVIII դ., հեղինակն անհայտ:

Ավագ խորանի հարավային հատվածում պահպանվել է «Աստվածամոր նինջը» պատկերը (ստորին մասում կա արձանագրություն՝ «ՎԵՐՆԱՏՈՒՆ»): Հարևանությամբ պահպանվել են ևս երկու տեսարանների արձանագրությունները՝ «ՈՏՆԱԼՈՒԱՅ» և «ՔԱՐԸՆԿԷՑ»: Ստորին հատվածում պահպանվել է երկթև քերովբեի պատկեր:

**21. Սաղմոսավանքի Ա. Աստվածածին եկեղեցի-գրատուն. (նկ. 5)**

Որմնանկարները՝ XVII դ. II կես - XVIII դ., հեղինակն անհայտ:

Հիմնականում սրբերի (նաև՝ ազգային) պատկերներ են, սյուժետային տեսարաններից են «Խաչելությունը», «Հարությունը», և ենթադրաբար՝ «Ավետումը»<sup>62</sup>:

**22. Թեոդոսիայի Ա. Սարգիս եկեղեցի.**

Վերին շերտի որմնանկարները՝ XVII - XVIII դդ., հեղինակն անհայտ:

Ավագ խորանի և թաղակիր կամարի միջև պահպանվել են չորս ավետարանիչների պատկերներ և բուսական զարդամոտիվներ:

**23. Դաշտ Ագուլիսի Ա. Ստեփանոս կամ Ա. Երրորդություն եկեղեցի.**

Որմնանկարները՝ XVII - XVIII դդ., այժմ՝ ոչնչացված, հեղինակն անհայտ:

1962 թ. ծեփաշերտի տակից հայտնաբերվել է Աստվածամոր պատկերի մի հատվածը: Որմնանկարների հատվածներ են հայտնաբերվել նաև հետագա տարիներին<sup>63</sup>:

**24. Դաշտ Ագուլիսի Ա. Նշան եկեղեցի (Ամարային եկեղեցի).**

Որմնանկարները՝ XVII դ. II կես կամ XVIII դ., այժմ ոչնչացված, հեղինակն անհայտ:

Ներկայացված են եղել «դժոխքի, արքայության տեսարաններ» և այլն<sup>64</sup>:

**25. Ագուլիսի Ա. Շմավոն եկեղեցի.**

Որմնանկարները՝ XVII դ. II կես - XVIII դ., այժմ՝ ոչնչացված, հեղինակն անհայտ:

Որմնանկարված է եղել գմբեթը, կամարները, ավագ խորանն ու դահլիճը<sup>65</sup>:

<sup>60</sup> **Лидия Дурново**, Очерки изобразительного искусства средневековой Армении, Москва, 1979, с. 148-149, **Կարեն Մաթևոսյան**, Որմնանկարչությունը Հայաստանի պետական պատկերասրահում, Երևան, 1990, էջ 21-22, **Քնարիկ Ավետիսյան**, Աստվածածնի պատկերագրությունը հայ միջնադարյան արվեստում, Երևան, 2015, էջ 146-147:

<sup>61</sup> **Լեոն Մինասեան**, Նոր Զուղայի եկեղեցիները, էջ 158, **Արարատ Աղասյան**, **Հրավարդ Հակոբյան**, **Մուրադ Հասրաթյան**, **Վիգեն Ղազարյան**, Հայ արվեստի պատմություն, էջ 241:

<sup>62</sup> **Աշոտ Մանուչարյան**, Սաղմոսավանք, Երևան, 2015, էջ 119-121:

<sup>63</sup> **Գ. Աբգարյան**, Ճանապարհներ, խոհեր, «Սովետական արվեստ», Երևան, 1962, թիվ 2, էջ 60, **Արզամ Այվազյան**, Նախիջևանի որմնանկարչական արվեստը, էջ 30-31:

<sup>64</sup> **Ա. Արծրունի**, Նամակ Ներքին-Ագուլիսից, «Մշակ», 1876, № 15, էջ 2, **Արզամ Այվազյան**, Նախիջևանի որմնանկարչական արվեստը, էջ 31:

**26. Շոռոթի (Երնջակ գավառ) Ս. Աստվածածին եկեղեցի (Կուսանաց անապատ).**

Որմնանկարները՝ XVII դ. II կես - XVIII դ. սկիզբ, այժմ՝ ոչնչացված, հեղինակ՝ ենթադրաբար Տեր Հոհան կամ Նաղաշ Հովնաթան:

Հիմնականում պատկերված են եղել ծաղկանկարներ: Խորանի նիստերի վերին մասերում եղել են նաև ինը սրբապատկերներ<sup>66</sup>:

**27. Շոռոթի (Երնջակ գավառ) Ս. Գրիգոր Լուսավորիչ եկեղեցի և նախասրահ-գավիթ.**

Որմնանկարները՝ XVII դ. վերջ - XVIII դ., այժմ՝ ոչնչացված, հեղինակ՝ ենթադրաբար Նաղաշ Հովնաթան:

Գավթի կամարներին կից եղել են ծաղկային մոտիվներով որմնանկարներ<sup>67</sup>:

**28. Շոռոթի (Երնջակ գավառ) Ս. Հակոբ Հայրապետ եկեղեցի.**

Որմնանկարները՝ XVII դ. վերջ - XVIII դ. սկիզբ, այժմ՝ ոչնչացված, հեղինակ՝ ենթադրաբար Նաղաշ Հովնաթան:

Որմնանկարված է եղել գմբեթը (պատկերված են եղել չորս ավետարանիչները) և ավագ խորանը<sup>68</sup>:

**29. Աբրակունիսի (Երնջակ գավառ) Ս. Գևորգ եկեղեցի.**

Հին շերտի որմնանկարները՝ XVII դ. վերջ - XVIII դ., այժմ՝ ոչնչացված, հեղինակն անհայտ:

Ավագ խորանում եղել են Աստվածամոր երկու և առաքյալների չորս պատկերներ<sup>69</sup>:

Նոր շերտի որմնանկարները՝ 1875 թ., այժմ՝ ոչնչացված, հեղինակ՝ աստապատցի Հակոբ Տեր-Աբրահամյան:

Դահլիճի մույթերի կամարները զարդարված են եղել ծաղկատերևային զարդամոտիվներով<sup>70</sup>:

**30. Ագուլիսի Ս. Թովմա եկեղեցի.**

Որմնանկարները՝ XVII դ. վերջ - XVIII դ. սկիզբ, այժմ՝ ոչնչացված, հեղինակ՝ ենթադրաբար Նաղաշ Հովնաթան:

Տաճարի ներսում հիմնականում բուսական և այլ զարդամոտիվներ են, արևմտյան շքամուտքի բարավորին՝ Մարիամ Աստվածածնի, Մարիամ Մագդաղենացու և Հայր Աստծու պատկերներն են<sup>71</sup>:

**31. Ագուլիսի Ս. Քրիստափոր եկեղեցի (Մայր եկեղեցի).**

Որմնանկարները՝ XVII դ. վերջ - XVIII դ. սկիզբ, այժմ՝ ոչնչացված, հեղինակ՝ ենթադրաբար Նաղաշ Հովնաթան:

Որմնանկարները նման են եղել Ս. Թովմայի տաճարի որմնանկարներին: Թմբուկի վերնամասի ութ կամարաղեղների մեջ պատկերված են եղել չորս վեցաթև սերովբեներ և չորս հայ

<sup>65</sup> **Василий Сысоев**, Нахичеванский край. отчет о поездке летом 1927г., “Известия Азкомстариса”, вып. 4, тетрадь 2, с. 162, **Արզամ Այվազյան**, Նախիջևանի որմնանկարչական արվեստը, էջ 31:

<sup>66</sup> **Արզամ Այվազյան**, Նախիջևանի որմնանկարչական արվեստը, էջ 39-40:

<sup>67</sup> **Արիստակես վարդապետ Սեդրակեան**, Հնութիւնք հայրենեաց ի գաւառին Երնջակու, Վաղարշապատ, 1872, էջ 130, **Հ. Ղեւոնդ Մ. Ալիշան**, Սիսական, էջ 355, **Արզամ Այվազյան**, Նախիջևանի որմնանկարչական արվեստը, էջ 38-39:

<sup>68</sup> **Արզամ Այվազյան**, Նախիջևանի որմնանկարչական արվեստը, էջ 39:

<sup>69</sup> Նույն տեղում, էջ 97:

<sup>70</sup> Նույն էջում:

<sup>71</sup> **Եղիշե Մարտիկյան**, Հայկական կերպարվեստի պատմություն, էջ 59, **Արզամ Այվազյան**, Նախիջևանի որմնանկարչական արվեստը, էջ 20-26, **Արարատ Աղասյան**, **Հրավարդ Հակոբյան**, **Մուրադ Հասրաթյան**, **Վիգեն Ղազարյան**, Հայ արվեստի պատմություն, էջ 235-236:

սրբերի դիմանկարներ՝ Գրիգոր Լուսավորիչ, Մեսրոպ Մաշտոց, Սահակ Պարթև, Ներսես Ա Կաթողիկոս<sup>72</sup>:

**32. Էջմիածնի Ս. Գայանե եկեղեցու նախասրահ-գավիթ.**

Որմնանկարները՝ XVII դ. վերջ - XVIII դ., հեղինակն անհայտ:

Պատկերված են «Ընծայումն տաճարին», «Խաչելություն» տեսարանները, Պողոս, Պետրոս առաքյալների և կաթողիկոս Եղիազար Այնթապցու պատկերները և «Քրիստոսի անձեռակերտ պատկերը»<sup>73</sup>:

**33. Մեղրիի Փոքր Թաղի Ս. Հովհաննես Մկրտիչ եկեղեցի. (նկ. 1)**

Հին շերտի որմնանկարները՝ 1700 թ., հեղինակ՝ ենթադրաբար Նաղաշ Հովնաթան:

Ներկայացնում են տեսարաններ Հին և Նոր կտակարաններից, նաև սրբերի պատկերներ: Զարդամոտիվները բավականին նման են Ագուլիսի Ս. Թովմայի տաճարի զարդամոտիվներին: Որմնանկարներից մեկի ստորին մասում պահպանվել է թվականը ներառող արձանագրությունը՝ զ(Բ)ՃԽԹ (1700):

Նոր շերտի որմնանկարները՝ 1793 թ., հեղինակ՝ աստապատցի Աստվածատուր քահանա:

Այս շերտին են պատկանում խորանի և խորանին կից չորս սրբերի պատկերները:

**34. Թիֆլիսի Վախթանգ VI թագավորի պալատ.**

Որմնանկարները՝ 1710-ական թթ., չեն պահպանվել, հեղինակ՝ ենթադրաբար Նաղաշ Հովնաթան:

Բովանդակության մասին տեղեկություններ չեն պահպանվել<sup>74</sup>:

**35. Էջմիածնի Մայր տաճար.**

Ենթադրաբար Նաղաշ Հովնաթանի ստեղծած որմնանկարներ՝ 1712-1721 թթ.:

Ծաղկատերևային զարդամոտիվներով նկարազարդվել է տաճարի գմբեթը<sup>75</sup>: Պատերին տեղ են գտել նաև Հովնաթանին վերագրվող «Տրդատ, Աշխեն և Խոսրովիդուխտ», «Աղոթող զինվոր» և «Հայկ նահապետ» (կամ՝ Ս. Մինաս) որմնանկարները (վերջին երեքն այժմ գտնվում են ՀԱՊ-ում)<sup>76</sup>: Հովնաթանին են վերագրվում նաև բեմի ճակատամասի մարմարապատ երեսին պատկերված «Տիրամայրը մանկան հետ» (կենտրոնում), Ս. Ստեփանոսի և Ս.

<sup>72</sup> Եղիշե Մարտիկյան, Հայկական կերպարվեստի պատմություն, էջ 60, Արգամ Այվազյան, Նախիջևանի որմնանկարչական արվեստը, էջ 26-27, 30, նույնի՝ Ագուլիս, Երևան, 1986, էջ 36, Արարատ Աղասյան, Հրավարդ Հակոբյան, Մուրադ Հասրաթյան, Վիգեն Ղազարյան, Հայ արվեստի պատմություն, էջ 236:

<sup>73</sup> Տ. Ներսես արք. Խալաթյան, Ս. Գայանե վանքի վերանորոգությունները, «Էջմիածին», 2008, ԿԴ (Գ), էջ 70-72:

<sup>74</sup> Մանյա Ղազարյան, Հայկական կերպարվեստը..., էջ 154-155:

<sup>75</sup> Գարեգին Հովսեփյան, Նյութեր և ուսումնասիրություններ հայ արվեստի պատմության, հատոր Բ, Երևան, 1987, էջ 279-280, Արարատ Աղասյան, Հրավարդ Հակոբյան, Մուրադ Հասրաթյան, Վիգեն Ղազարյան, Հայ արվեստի պատմություն, էջ 236:

<sup>76</sup> Ե. Մարտիկյանը Տրդատի ընտանիքի խմբանկարն ու «Հայկ նահապետը» համարում է Աբրահամ Մշեցի կաթողիկոսի (1729-1734 թթ.) շրջանի գործեր և վերագրում Նաղաշի որդուն՝ Հակոբ Հովնաթանյանին (Եղիշե Մարտիկյան, Հայկական կերպարվեստի պատմություն, էջ 82-84, տե՛ս նաև **Рубен Дрампян**, Из истории..., с. 117): Ինչ վերաբերում է բովանդակությանը, «Տրդատ, Աշխեն և Խոսրովիդուխտ» և «Աղոթող զինվոր» պատկերները կազմել են «Հրեշտակի հայտնությունը Գրիգոր Լուսավորչին» տեսարանի առանձին հատվածները (և ոչ թե «Հայաստանում քրիստոնեության ընդունման» տեսարանի, ինչպես համարվում էր մինչ այդ): Դա պարզել է Ռ. Դրամբյանը, 1834 թ. Էջմիածնի վանքին նվիրաբերված մի նկարի հետ համեմատության արդյունքում, որը փաստացի հանդիսանում է որմնանկարի «հեռավոր կրկնօրինակը» (**Очерки по истории армянского изобразительного искусства**, отв. ред. М. Айвазян, К. Глonti, Н. Степанян, Ереван, 1979, с. 106-107, **Рубен Дрампян**, Из истории..., с. 135-136):

Փիլիպպոսի (ծախ և աջ կողմերում, աստիճանների տակ) պատկերները<sup>77</sup>:

1720-ական թթ. որմնանկարներ, հեղինակներ՝ ենթադրաբար Հակոբ և Հարություն Հովնաթանյաններ:

Ավարտել են բեմի ճակատային մասի ձևավորումը՝ նկարելով տասներկու առաքյալներին<sup>78</sup>:

Հովնաթան Հովնաթանյանի ստեղծած որմնանկարներ՝ 1778-1780, 1785-1786 թթ.:

Վերանկարել է գմբեթը և ավելացրել աղոթասրահի մնացյալ մասի որմնանկարները<sup>79</sup>:

Հովնաթանին է վերագրվում նաև կառուցած Մայր տաճարի Իջման սեղանի ամպիոկանու նկարազարդումը, որի գմբեթային հատվածում պատկերված են «Տիրամայրը մանկան հետ» հորինվածքը, չորս ավետարանիչների, ինչպես նաև Հոր, Որդու և Ս. Հոգու պատկերները<sup>80</sup>: Ենթադրաբար Հովնաթանյանը վերանկարել է նաև բեմի մարմարյա ճակատամասի պատկերաշարը<sup>81</sup>:

### 36. Նոր Ջուղայի Ս. Աստվածածին եկեղեցի.

Որմնանկարները՝ 1718 թ., հեղինակ՝ Տեր Ստեփանոս<sup>82</sup>:

Որմնանկարները ներկայացնում են հիմնականում նորկտակարանային թեմաներով տեսարաններ:

### 37. Նոր Ջուղայի Ս. Կատարինե մենաստան (Կուսանաց վանք).

Որմնանկարները՝ ենթադրաբար XVIII դ., հեղինակն անհայտ:

<sup>77</sup> **Գարեգին Լևոնյան**, Հովնաթանյան նաղաշները..., էջ 24-29, **Եղիշե Մարտիկյան**, Հայկական կերպարվեստի պատմություն, էջ 79-80, **Մանյա Ղազարյան**, Հայկական կերպարվեստը..., էջ 158-163: Բեմի ճակատային մասի մարմարապատումը կատարվել է Աստվածատուր Համադանցի կաթողիկոսի օրոք, 1720 թ. (**Սիմէօն կաթողիկոս Երեանցի**, Ջամբո, Վաղարշապատ, 1873, էջ 28), այնպես որ, եթե Աստվածածնի պատկերի հեղինակը Հովնաթանն է, այն պետք է արված լինի 1720-1721 թթ., մինչև նկարչի մահը: Ռ. Դրամբյանը, սակայն, Աստվածածնի պատկերը վերագրում է Հովնաթանի որդիներին և թվագրում 1725-1728 թթ.: Աստվածատուր կաթողիկոսի մահվան (1725 թ.) և Կարապետ կաթողիկոսի փաստացի գահին նստելու (1728 թ.) տարեթվերի միջանկյալ շրջանով: Ըստ նրա՝ դա է պատճառը, որ դրանք չեն հիշատակվում «Ջամբոի» ոչ մեկ, և ոչ էլ մյուս կաթողիկոսներին նվիրված գլուխներում (**Очерки по истории армянского изобразительного искусства**, с. 108):

<sup>78</sup> Տասներկու առաքյալները, ըստ Սիմեոն Երևանցու, բեմի ճակատամասին նկարել է տվել Կարապետ Ուլնեցի (Ջեյթունցի) կաթողիկոսը, 1726-1729 թթ. (**Սիմէօն կաթողիկոս Երեանցի**, Ջամբո, էջ 28): Մ. Ղազարյանի ենթադրությամբ, Հակոբն ու Հարությունը բեմի ճակատամասն ավարտել են ըստ Նաղաշ Հովնաթանի գծագրերի (**Մանյա Ղազարյան**, Հայկական կերպարվեստը..., էջ 161-163): Ե. Մարտիկյանը, բացի տասներկու առաքյալներից, «Աստվածամոր և մանկան» որմնանկարը ևս վերագրում է Հակոբ Հովնաթանյանին (**Եղիշե Մարտիկյան**, Հայկական կերպարվեստի պատմություն, էջ 90-93): Տե՛ս նաև **Рубен Драмбян**, Из истории..., с. 120-121:

<sup>79</sup> **Եղիշե Մարտիկյան**, Հայկական կերպարվեստի պատմություն, էջ 100-103, **Մանյա Ղազարյան**, Հայկական կերպարվեստը..., էջ 177-181, 183-186, **Очерки по истории армянского изобразительного искусства**, с. 110-111:

<sup>80</sup> Իջման սեղանի ամպիոկանին կառուցվել է Եղիազար Այնթափցի կաթողիկոսի օրոք (1681-1691 թթ.) և նկարազարդվել է Աստվածատուր Ա Համադանցի կաթողիկոսի օրոք (1715-1725 թթ.): Ներկայիս նկարազարդումներն ամենայն հավանականությամբ պատկանում են Հովնաթան Հովնաթանյանի վրձին (1780-ական թթ.): 2001 թ. ամպիոկանին տեղափոխվել է Երևանի Ս. Գրիգոր Լուսավորիչ եկեղեցի: Տե՛ս **Քնարիկ Ավետիսյան**, Իջման սեղանի նկարազարդումները, «Հայ արվեստ», 2007 թ., թիվ 1, էջ 32-34: Ե. Մարտիկյանն ամպիոկանու նկարազարդումները համարում է Նաղաշ Հովնաթանի ստեղծագործություն (**Եղիշե Մարտիկյան**, Հայկական կերպարվեստի պատմություն, էջ 65-66):

<sup>81</sup> **Մանյա Ղազարյան**, Հայկական կերպարվեստը..., էջ 197, **Եղիշե Մարտիկյան**, Հայկական կերպարվեստի պատմություն, էջ 103-104:

<sup>82</sup> **Մանյա Ղազարյան**, Հայկական կերպարվեստը..., էջ 45, **Լեոն Մինասեան**, Նոր Ջուղայի..., էջ 57:

Ներկայացնում են Քրիստոսի, նրա աշակերտների, Աստվածածնի պատկերները և այլք<sup>83</sup>:

**38. Նոր Ջուղայի Ս. Նիկողայոս եկեղեցի.**

Որմնանկարները՝ ենթադրաբար XVIII դ., հեղինակն անհայտ:

Որմնանկարները ներկայացնում են հիմնականում ծաղկատերևային զարդամոտիվներ<sup>84</sup>:

**39. Նոր Ջուղայի Ս. Հովհաննես (Շաւէլենց) եկեղեցի.**

Որմնանկարները՝ ենթադրաբար XVIII դ., այժմ՝ ոչնչացված, հեղինակն անհայտ<sup>85</sup>:

Բովանդակության մասին տեղեկություններ չունենք:

**40. Նոր Ջուղայի Ս. Սարգիս (նախկին Ամենափրկիչ) եկեղեցի.**

Որմնանկարները՝ ենթադրաբար XVIII դ., հեղինակն անհայտ:

Որմնանկարները հետագայում պատվել են ծեփի շերտով: Այժմ բացված են միայն ավագ խորանի Քրիստոսի պատկերը՝ շրջապատված առաքյալներով և հրեշտակներով, և մի քանի որմնանկար աղոթասրահում<sup>86</sup>:

**41. Նոր Ջուղայի Ս. Սարգիս (Օհանայ վանք) եկեղեցի.**

Որմնանկարները՝ ենթադրաբար XVIII դ., այժմ՝ ոչնչացված, հեղինակն անհայտ<sup>87</sup>:

Բովանդակության մասին տեղեկություններ չունենք:

**42. Սալայի Սուրբ Աստվածածին եկեղեցի.**

Որմնանկարները՝ ենթադրաբար XVIII դ., հեղինակն անհայտ:

Ավագ խորանի քիվատակին պահպանվել է առաքյալների շարքը, կենտրոնական պատուհանից աջ՝ խաչը պահած երկու վեցաթև սերովբեներ, որոնց ստորին թևերի միջև զետեղված է հայերեն երկտող արձանագրություն:

**43. Աշտարակի Ս. Մարիանե եկեղեցու արևմտյան գավիթ-ժողովրդանոց.**

Որմնանկարները՝ ենթադրաբար XVIII դ., հեղինակն անհայտ:

Պատկերված են եղել սրբերի պատկերներ, ողջ հասակով, իսկ գլխավոր եկեղեցու արևմտյան մուտքի բարավորին՝ «Տասը կույսերի առակը»<sup>88</sup>: Հետագայում ամբողջը պատվել է սպիտակ ծեփով: 2007 թ. բացվել է «Տասը կույսերի առակի» տեսարանի վերին հատվածը (Քրիստոսի և աջակողմյան երեք կույսերի դեմքի հատվածները):

**44. Քանաքեռի Ս. Հակոբ եկեղեցի.**

Հին շերտի որմնանկարները՝ 1739 թ., անհայտ հեղինակ:

Պահպանվել են ավագ խորանի, արևելյան և հյուսիսային պատերի, հյուսիսարևելյան և հարավարևելյան մույթերի որոշ որմնանկարներ, որոնք ներկայացնում են սրբերի պատկերներ և մեկ սյուժետային տեսարան՝ «Խաչելությունը»<sup>89</sup>:

Նոր շերտի որմնանկարները՝ ենթադրաբար XIX դ., հեղինակն անհայտ:

<sup>83</sup> Մանյա Ղազարյան, Հայկական կերպարվեստը..., էջ 23, **Լեւոն Մինասեան**, Նոր Ջուղայի..., էջ 108:

<sup>84</sup> Մանյա Ղազարյան, Հայկական կերպարվեստը..., էջ 23, **Լեւոն Մինասեան**, Նոր Ջուղայի..., էջ 144:

<sup>85</sup> Մանյա Ղազարյան, Հայկական կերպարվեստը..., էջ 45, **Լեւոն Մինասեան**, Նոր Ջուղայի..., էջ 181:

<sup>86</sup> **Լեւոն Մինասեան**, Նոր Ջուղայի..., էջ 149:

<sup>87</sup> Նույն տեղում, էջ 187:

<sup>88</sup> **Երվանդ Շահազիզ**, Աշտարակի պատմությունը, Երևան, 1987, էջ 170, **Սուրեն Սաղումյան**, Աշտարակ, Երևան, 1998, էջ 135:

<sup>89</sup> **Айрис Есаян**, Консервация настенной живописи в церкви Сурб Акоп в Канакере, «Հուշարձան» տարեգիրք, Գ, Երևան, 2005, էջ 64-72:

Ներկայացրել են սրբերի պատկերներ և դեկորատիվ զարդամոտիվներ՝ մասամբ արված հին շերտի որմնանկարների վրա, որոնցից առանձնացվել և տեղափոխվել են ՀԱՊ:

#### **45. Զնաբերդի (Նախճավան գավառ) Ս. Գրիգոր եկեղեցի.**

Հին շերտի որմնանկարները՝ ենթադրաբար 1730-40-ական թթ., հեղինակներ՝ ենթադրաբար Հակոբ և Հարություն Հովնաթանյաններ:

Ըստ Արզամ Այվազյանի՝ այս շերտին են պատկանել Մեսրոպ Մաշտոցի, Սահակ Պարթևի, բեմառաջքի տասներկու առաքյալների և մի քանի այլ որմնանկարները<sup>90</sup>:

Նոր շերտի որմնանկարները՝ 1867 թ., այժմ՝ ոչնչացված, հեղինակն անհայտ:

Ներկայացնում է որմնանկարների բավականին մեծ շարք՝ սյուժետային տեսարաններով, սրբերի դիմապատկերներով և ծաղկատերևային զարդամոտիվներով: Այս ընթացքում նաև վերանկարվել են նախորդ շերտի մի քանի որմնանկարներ<sup>91</sup>:

#### **46. Էջմիածնի հին վեհարան.**

Որմնանկարները՝ 1730-ական թթ. վերջ - 1740-ական թթ. սկիզբ, հեղինակներ՝ ենթադրաբար Հակոբ և Հարություն Հովնաթանյաններ:

Գահակալական դահլիճը (Ծաղկյա սրահ) և կաթողիկոսի աշխատասենյակը նկարազարդված են ծաղկատերևային զարդագոտիներով և այլ պատկերներով<sup>92</sup>:

#### **47. Աբրակունիսի (Երնջակ գավառ) Ս. Կարապետ եկեղեցի.**

Հին շերտի որմնանկարները՝ 1740 թ., այժմ՝ ոչնչացված, հեղինակներ՝ Հակոբ և Հարություն Հովնաթանյաններ<sup>93</sup>:

Այս շերտին են պատկանել գմբեթի, ավագ խորանի (որմնախորշերում պատկերված են Աստվածամայրն ու Պողոս և Պետրոս առաքյալները), դահլիճի որմնախորշերի շուրջը կատարված որմնանկարները, որոնք նման են ինչպես Հակոբի և Հարությունի ծաղկած Հայսմավուրքին (ՄՄ թիվ 1533 ձեռագիր), այնպես էլ Զնաբերդի Ս. Գրիգոր եկեղեցու որմնանկարներին<sup>94</sup>:

Նոր շերտի որմնանկարները՝ 1870-ական թթ., այժմ՝ ոչնչացված, հեղինակ՝ աստապատցի Հակոբ Տեր-Աբրահամյան:

Նկարազարդվել են դահլիճի հյուսիսային և հարավային որմնախորշերն ու նրանց հարակից տարածքը, որոնք ներկայացնում են հիմնականում ծաղկազարդեր և հրեշտակների պատկերներ<sup>95</sup>:

#### **48. Էջմիածնի Ղազարապատ հյուրատուն.**

<sup>90</sup> Մանյա Ղազարյան, Հայկական կերպարվեստը..., էջ 172-173, Արզամ Այվազյան, Նախիջևանի որմնանկարչական արվեստը, էջ 67, 74, 83-84:

<sup>91</sup> Արզամ Այվազյան, Նախիջևանի որմնանկարչական արվեստը, էջ 67, 74, 83-84:

<sup>92</sup> *Очерки по истории армянского изобразительного искусства*, с. 108, Գարեգին Հովսեփյան, Նյութեր և ուսումնասիրություններ..., էջ 285-286, *Рубен Драмбян*, Из истории..., с. 152:

<sup>93</sup> Մեսրոպ արքեպիսկոպոս Սմբատեանց, Նկարագիր սուրբ Կարապետի Վանից Երնջակայ եւ շրջակայից նորա, Տիփսիս, 1904, էջ 6, 15 (էջ 6-ում թվականը սխալմամբ նշված է ՌՃՀԹ, իսկ էջ 15-ում սխալմամբ որմնանկարների հեղինակ է անվանվում Նաղաշ Հովնաթանը):

<sup>94</sup> Գարեգին Լևոնեյան, Հովնաթանյան նաղաշները հայ նկարչության պատմության մեջ, «Խորհրդային արվեստ», Երևան, 1938, № 4, էջ 51, Եղիշե Մարտիկյան, Հայկական կերպարվեստի պատմություն, էջ 93-94, Մանյա Ղազարյան, Հայկական կերպարվեստը..., էջ 172-173, Արզամ Այվազյան, Նախիջևանի որմնանկարչական արվեստը, էջ 37-38, 58, 63-65, 67:

<sup>95</sup> Արզամ Այվազյան, Նախիջևանի որմնանկարչական արվեստը, էջ 67:

Որմնանկարները՝ 1742 թ., հեղինակներ՝ Հակոբ և Հարություն Հովնաթանյաններ<sup>96</sup>:

Որմնանկարների բովանդակության և վիճակի մասին տեղեկություններ չկան:

**49. Մեղրիի Անապաստանաց վանքի Ս. Հովհաննես Մկրտիչ եկեղեցի.**

Հին շերտի որմնանկարները՝ 1745 թթ., հեղինակն անհայտ:

Այս շերտին են պատկանում խորանի, հարավարևելյան և հյուսիսարևելյան մույթերի որմնանկարները:

Նոր շերտի որմնանկարները՝ 1793 թ., հեղինակ՝ աստապատցի Աստվածատուր քահանա:

Այս շերտին են պատկանում խորանի և ավանդատների մուտքերի միջև պատկերված հրեշտակապետերի երկու որմնանկարները:

**50. Մեղրիի Մեծ թաղի Ս. Աստվածածին եկեղեցի.**

Առաջին շերտի որմնանկարները՝ 1745 թ., հեղինակն անհայտ:

Այս շերտին է պատկանում Պողոս առաքյալի որմնանկարը (ավագ խորանի և հարավային ավանդատան մուտքի միջև):

Երկրորդ շերտի որմնանկարները՝ ենթադրաբար 1793 թ., հեղինակ՝ աստապատցի Աստվածատուր քահանա:

Այս շերտին են պատկանում խորանի Միքայել հրեշտակապետի, հյուսիսարևելյան մույթի Ս. Գևորգի և հարավարևելյան մույթի Ս. Մինասի որմնանկարները (վերջին երկուսը վերանկարվել են 1840-ական թթ.):

Երրորդ շերտի որմնանկարները՝ 1844-1848 թթ., հեղինակ՝ Մանուկ Ստեփանոսենց (Ստեփանոսյանց):

Եկեղեցու որմնանկարների մի մասը վերանկարվել է այս ընթացքում, նաև ավելացվել են որոշ սյուժետային տեսարաններ:

**51. Ռամիսի (Գողթն գավառ) Ս. Աստվածածին եկեղեցի.**

Հին շերտի որմնանկարները՝ XVIII դ., այժմ՝ ոչնչացված, հեղինակն անհայտ:

Լուսանկարում պահպանվել են ավագ խորանի ծաղկատերևային նախշազարդերի որոշ հատվածներ:

Նոր շերտի որմնանկարները՝ XIX դ. II կես, այժմ՝ ոչնչացված, հեղինակն անհայտ:

Ըստ Արզամ Այվազյանի՝ այս շերտին են պատկանել եկեղեցու ավագ խորանի, բեմի ճակատի, մույթերի և արևմտյան պատի որմնանկարները, որոնք ներկայացնում են ծաղկազարդ մոտիվներ և հրեշտակների պատկերներ (դրանց մի մասը արվել է XVIII դ. շերտի վրա)<sup>97</sup>:

**52. Սուրխաթի (Ղրիմ) Ս. Խաչ վանք.**

Որմնանկարները՝ ենթադրաբար XVIII դ., հեղինակն անհայտ<sup>98</sup>:

Գլխավոր եկեղեցու ավագ խորանի գմբեթարդի պատկերված է եղել «Բարեխոսություն» տեսարանը (չի պահպանվել), հյուսիսային ճակատին՝ «Աստվածամայրը մանկան հետ» հորինվածքը:

**53. Էջմիածնի Ս. Հռիփսիմեի տաճար.**

Որմնանկարները՝ ենթադրաբար XVIII դ., հեղինակներ՝ ենթադրաբար Հակոբ և Հարություն Հովնաթանյաններ:

<sup>96</sup> Մատենադարան, Կաթողիկոսական դիվան, թղթ. 1, վավ. 13, էջ 4, 50, Գարեգին Լևոնյան, Հովնաթանյան նաղաշները հայ նկարչության պատմության մեջ, «Խորհրդային արվեստ», Երևան, 1938, № 4, էջ 52, Մանյա Ղազարյան, Հայկական կերպարվեստը..., էջ 170-172:

<sup>97</sup> Արզամ Այվազյան, Նախիջևանի որմնանկարչական արվեստը, էջ 97-98:

<sup>98</sup> Олег Домбровский, Валерий Сидоренко, Солхат и Сурб Хач, Симферополь, 1978, с. 107-108.

Բեմի ճակատային մասում ներկայացված են Տիրամայրը մանկան հետ և տասներկու առաքյալները, իսկ ծայրերին՝ Ս. Ստեփանոս և Փիլիպոս սարկավագները: Պատկերաշարը իր հաջորդականությամբ և կերպարների պատկերագրությամբ բավականին մոտ է Մայր տաճարի բեմառաջքի պատկերաշարին:

**54. Քանաքեռի Ս. Աստվածածին եկեղեցի.**

Որմնանկարները՝ ենթադրաբար XVIII դ., հեղինակն անհայտ:

Պահպանվել են ավագ խորանի, հյուսիսարևելյան և հարավարևելյան մույթերի որոշ որմնանկարներ, որոնք ներկայացնում են սրբերի պատկերներ և «Ավետում» տեսարանը (հյուսիսարևելյան մույթին պատկերված է Գաբրիել հրեշտակապետը ծաղկեփնջով, իսկ հարավարևելյան մույթին՝ Աստվածամայրը):

**55. Երևանի Նորագավիթի Ս. Գևորգ եկեղեցի.**

Որմնանկարները՝ ենթադրաբար XVIII դ., հեղինակն անհայտ:

Որմնանկարներ են պահպանվել ավագ խորանում, չորս մույթերի վրա և մկրտության ավագանի վերին մասում: Պատկերված են բուսական զարդամոտիվներ, սրբերի պատկերներ և մեկ թեմատիկ տեսարան («Ավետո՞ւմ»):

**56. Աստապատի (Նախճավան գավառ) Ս. Վարդան եկեղեցի.**

Որմնանկարները՝ ենթադրաբար XVIII դ., այժմ՝ ոչնչացված, հեղինակն անհայտ:

Տաճարն ամբողջովին որմնանկարված է եղել: Բովանդակային մասով հայտնի է միայն, որ չորս առագաստներին պատկերված են եղել չորս ավետարանիչները<sup>99</sup>:

**57. Ֆանայի (Խոյ գավառ) Հոգեվանք.**

Որմնանկարները՝ ենթադրաբար XVIII դ., հեղինակն անհայտ:

Պահպանվել են ավագ խորանի որմնանկարների որոշ հատվածներ, որոնք ներկայացնում են ծաղկային զարդամոտիվներ<sup>100</sup>:

**58. Մահլազանի (Խոյ գավառ) Ս. Խաչ եկեղեցի.**

Որմնանկարները՝ ենթադրաբար XVIII դ., հեղինակն անհայտ:

Պահպանվել են տերունական տեսարաններ, սրբերի պատկերներ և դեկորատիվ զարդամոտիվների որոշ հատվածներ:

**59. Խոյ քաղաքի Ս. Սարգիս եկեղեցի.**

Որմնանկարները՝ ենթադրաբար XVIII դ., հեղինակն անհայտ:

Պահպանվել են սերովներ, սրբերի պատկերներ և դեկորատիվ զարդամոտիվներ:

**60. Ալավարսի (Կոտայքի մարզ) Ս. Հովհաննես (Ծիրանավոր) եկեղեցի. (նկ. 2)**

Որմնանկարները՝ ենթադրաբար XVIII դ., հեղինակն անհայտ:

Խիստ եղծված վիճակում պահպանվել են Ս. Հակոբ Մծբնեցու ամբողջ հասակով պատկերը, մի զանգակատան որմնանկարը և սաղավարտով մարդու ֆիգուրի գլխի հատվածը:

**61. Գնդեվազի Ս. Աստվածածին եկեղեցի. (նկ. 7)**

Հին շերտի որմնանկարները՝ ենթադրաբար XVIII դ., հեղինակն անհայտ:

Հին շերտի որմնանկարները տեղ են գտել ավագ խորանում, արևելյան պատի աջ հատվա-

<sup>99</sup> Երուանդ Լալայեան, Նախիջեանի ոստիկանական շրջան կամ Նախճավան, «Ազգագրական հանդես», գիրք XV, Տփլիսի, 1907, էջ 147, Համազասպ Ոսկեան, Վասպուրական-Վանի վանքերը, Բ մաս, Վիեննա, 1942, էջ 504-505, Արզամ Այվազյան, Նախիջեանի որմնանկարչական արվեստը, էջ 50:

<sup>100</sup> Adriano Alpagò-Novello, Sorhul (Documents of Armenian architecture, 20), Milano, 1989, p. 49. Տե՛ս նաև Խոյի Ֆանայի գիւղի հայոց Հոգեվանքը՝ իր հոգեվարքն է ապրում, «Ալիք», Թեհրան, 21.07.2015, թիւ 147(22245), էջ 4, 8:

ծում, և չորս մույթերին: Ներկայացնում են սյուժետային տեսարաններ («Ավետում», «Մկրտություն», «Խաչելություն», «Հարություն», «Համբարձում», «Հոգեգալուստ», «Ս. Ստեփանոսի քարկոծումը»), նաև Ս. Միքայել հրեշտակապետի, Ս. Գևորգի, Ս. Սարգսի և այլ սրբերի պատկերներ<sup>101</sup>: Այս որմնապատկերներից մի քանիսը անհաջող կերպով վերանկարվել են 1906 թ.:

Նոր շերտի որմնանկարները՝ 1906 թ., հեղինակն անհայտ:

Այս շերտին են պատկանում խորանի և հյուսիսային ավանդատան մուտքի միջև գտնվող Տիրամոր որմնանկարը, բեմի ճակատային հատվածի ծաղկային պատկերները և ենթադրաբար, նաև «Ավետում» տեսարանը<sup>102</sup>:

## **62. ԹԻՖԼԻՍԻ ՋԻՂՐԱՇԵՆԻ ԱՎԵՏՅԱԳ ԵԿԵՂԵԳԻ.**

Որմնանկարները՝ ենթադրաբար 1780-ական թթ., այժմ՝ ոչնչացված, հեղինակ՝ Հովնաթան Հովնաթանյան<sup>103</sup>:

Որմնանկարների բովանդակության մասին տեղեկություններ չունենք:

## **63. ԹԻՖԼԻՍԻ ՀԱՅՈԳ ՎԱՆՔ (ՀԱՐԱՆԳ ՎԱՆՔ).**

Որմնանկարները՝ ենթադրաբար 1780-ական թթ., այժմ՝ ոչնչացված, հեղինակ՝ Հովնաթան Հովնաթանյան<sup>104</sup>:

Հին լուսանկարներում երևում են ավետարանիչների (առագաստներին), հրեշտակների պատկերներ, ծաղկային զարդամոտիվներ (մույթերին) ու այլ որմնանկարներ:

## **64. ԵՐԼԱՆԻ ԽԱՆԻ ԱՅԱԼԱՏ.**

Որմնանկարները՝ 1780-1790-ական թթ., հեղինակ՝ ենթադրաբար Հովնաթան Հովնաթանյան<sup>105</sup>:

Ներկայացրել են տարբեր գործիչների (այդ թվում՝ Հուսեյն Խանի) դիմանկարներ և զարդանախշային որմնանկարներ:

## **65. ՍՆՆԱՍԻ (ԿԱԽԵԹ) ԲԱՊԵՐԻ Ս. ՆԻՆՈ ՎԱՆՔ.**

Որմնանկարները՝ 1780-1790-ական թթ., հեղինակ՝ ենթադրաբար Հովնաթան Հովնաթանյան<sup>106</sup>:

Որմնանկարների բովանդակության մասին տեղեկություններ չունենք:

## **66. ԹԻՖԼԻՍԻ ՆՈՐԱՇԵՆԻ Ս. ԱՍՏՎԱԾԱԾԻՆ ԵԿԵՂԵԳԻ.**

Հին շերտի որմնանկարները՝ ենթադրաբար 1790-ական թթ., հեղինակ՝ Հովնաթան Հովնաթանյան<sup>107</sup>:

Ըստ Մանյա Ղազարյանի՝ այս շերտին են պատկանում «Մոգերի երկրպագությունը», «Հիսուսը և սամարացի կինը», «Ռեբեկան՝ Իսահակի հարսնացուն», «Հուդիթը սպանում է Օլո-

<sup>101</sup> Ավետիս Ավետիսյան, Գնդեվազի Ս. Աստվածածին եկեղեցին, «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», Երևան, 2018, № 3, էջ 267-275:

<sup>102</sup> Նույն տեղում, էջ 275-276:

<sup>103</sup> Մանյա Ղազարյան, Հայկական կերպարվեստը..., էջ 206-207:

<sup>104</sup> Նույն տեղում, էջ 206-207:

<sup>105</sup> Նույն տեղում, էջ 207-209:

<sup>106</sup> Որմնանկարները Հովնաթանյանին վերագրել է Գրիգոր (Գիգո) Շարբաբջյանը (Մանյա Ղազարյան, Հայկական կերպարվեստը..., էջ 206):

<sup>107</sup> Մանյա Ղազարյան, Հայկական կերպարվեստը..., էջ 206-207:

Ֆեռնին» և մի քանի այլ տեսարաններ<sup>108</sup>:

Նոր շերտի որմնանկարները՝ 1830-ական թթ., հեղինակ՝ ենթադրաբար Մկրտում Հովնաթանյան<sup>109</sup>:

Այս շերտին են պատկանում եկեղեցու սյուժետային տեսարանների և սրբերի պատկերների մեծ մասը:

**67. Նոր Զուղայի Ս. Գրիգոր Լուսավորիչ եկեղեցի.**

Որմնանկարները՝ 1790 թ., հեղինակն անհայտ:

Եկեղեցու պատերը ներսից ամբողջովին եղել են որմնանկարված և հետագայում պատվել են ծեփով: XX դ. վերջին, նորոգումների ընթացքում բացվել են մի քանի որմնանկարներ, որոնցից են «Ավետումը», «Հաղորդությունը» և այլն<sup>110</sup>:

**68. Նոր Զուղայի Մարգար Լղվորյանի առանձնատուն.**

Որմնանկարները՝ 1790-ական թթ., հեղինակն անհայտ:

Որմնանկարները ներկայացնում են պարսից տիրակալների այցելությունները<sup>111</sup>:

**69. Ագուլիսի Մեծ Աստվածածին եկեղեցի.**

Որմնանկարները՝ ենթադրաբար XVII-XVIII դդ., այժմ ոչնչացված, հեղինակն անհայտ<sup>112</sup>:

Բովանդակության մասին տեղեկություններ չեն պահպանվել:

**70. Փառակայի (Գողթն գավառ) Ս. Շմավոն եկեղեցի.**

Որմնանկարները՝ ենթադրաբար XVIII-XIX դդ., այժմ ոչնչացված, հեղինակն անհայտ<sup>113</sup>:

Բովանդակության մասին տեղեկություններ չեն պահպանվել:

**71. Հին Զուղայի (Երնջակ գավառ) Ս. Ամենափրկիչ վանք.**

Որմնանկարները՝ ենթադրաբար XVIII-XIX դդ., այժմ՝ ոչնչացված, հեղինակն անհայտ<sup>114</sup>:

Բովանդակության մասին տեղեկություններ չեն պահպանվել:

**72. Կարճևանի (Սյունիքի մարզ) Ս. Աստվածածին եկեղեցի. (նկ. 6)**

Որմնանկարները՝ 1793 թ., հեղինակ՝ աստապատոցի Աստվածատուր քահանա, որի մասին վկայում է ներկագիր արձանագրությունը. «...Հայրապետին և իւր որդի Օվանէսին, որո յիշադական օրհնութեամբ եղիցի, թւ ՌՄԽԲ ին (1793), Աստապատոցի տեր Ա(ստուա)ծածտուր քահանայս, որ քաշեցի իմ ձեռօքս»:

Պահպանվել են Միքայել հրեշտակապետի, Ս. Գևորգի և Ս. Սարգսի որմնանկարները խորանում և խորանին կից, նաև որոշ նախշազարդեր խորանում և հյուսիս-արևելյան մույթին:

**73. Հաֆթվանի (Սալմաստ գավառ) Ս. Գևորգ եկեղեցու գավիթ.**

Որմնանկարները՝ 1819 թ., հեղինակն անհայտ<sup>115</sup>:

<sup>108</sup> Նույն տեղում, էջ 217:

<sup>109</sup> Նույն տեղում, էջ 217-218:

<sup>110</sup> Լեոն Մինասեան, Նոր Զուղայի եկեղեցիները, էջ 101-102:

<sup>111</sup> Արամ Երեմեան, Էջեր Նոր Զուղայի մի հին ապարանքի և որմնանկարների պատմութիւնից, «Անահիտ», Փարիզ, 1937, № 5-6, Մանյա Ղազարյան, Հայկական կերպարվեստը..., էջ 47-49, Արարատ Աղասյան, Հրավարդ Հակոբյան, Մուրադ Հասրաթյան, Վիգեն Ղազարյան, Հայ արվեստի պատմություն, էջ 242:

<sup>112</sup> Արգամ Այվազյան, Նախիջևանի ԻՍՍՀ հայկական հուշարձանները, Երևան, 1986, էջ 30:

<sup>113</sup> Նույն տեղում, էջ 62:

<sup>114</sup> Նույն տեղում, էջ 104:

<sup>115</sup> Սամվել Կարապետյան, Սալմաստ (Հայաստանի պատմություն, հատոր Բ), Երևան, 2017, էջ 219-222:

Եկեղեցու գավթի մույթերին ու պատերի որոշ հատվածներում պահպանվել են որոշ որմնանկարներ, որոնք ներկայացնում են սրբերի պատկերներ, նախշազարդեր ևն:

**74. Մուղնու Ս. Գևորգ եկեղեցի.**

Որմնանկարները՝ XIX դ. I կես, հեղինակն անհայտ:

Ավագ խորանում, արևելյան և հյուսիսային պատերին պատկերված են մի քանի որմնանկարներ, որոնք ներկայացնում են սրբերի պատկերներ և սյուժետային տեսարաններ («Տրդատի թագադրությունը Գրիգոր Լուսավորչի կողմից», «Գաբրիել հրեշտակապետը սուր է հանձնում Ս. Գևորգին»)՝<sup>116</sup>:

**75. Թիֆլիսի Ս. Գևորգ (Մեյդանի) առաջնորդանիստ եկեղեցի.** (նկ. 10-13)

Երկրորդ շերտի որմնանկարները՝ ենթադրաբար XIX դ. I կես, հեղինակն անհայտ<sup>117</sup>:

Սյուժետային տեսարանների մեծ մասը այս շերտին են պատկանում: 1867 թ. դրանց մի մասը վերանկարվում է:

Երրորդ շերտի որմնանկարները՝ XIX դ. վերջ կամ XX դ. սկիզբ, հեղինակն անհայտ:

Այս շերտին են պատկանում թմբուկի տասներկու առաքյալները, առագաստների չորս ավետարանիչները՝ իրենց խորհրդանշաններով, նաև մի քանի այլ, առավել փոքրածավալ որմնանկարներ<sup>118</sup>:

Չորրորդ շերտի որմնանկարները՝ 1922-1923 թթ., հեղինակ՝ Գևորգ Բաշինջադյան:

**76. Թիֆլիսի Ս. Նշան (Ս. Նիկողայոս) եկեղեցի.**

Նոր շերտի որմնանկարները՝ 1830 թ., այժմ՝ ոչնչացված, հեղինակ՝ ենթադրաբար Մկրտում Հովնաթանյան<sup>119</sup>:

Եկեղեցու ներսը գրեթե ամբողջովին որմնանկարված է եղել: Որմնանկարների մեծ մասը ոչնչացվել է 2002 թ. հրդեհից: Մնացած հատուկենտ բեկորներն էլ (առագաստների ավետարանիչների պատկերները և այլն) բաժին են դառնում 2012թ. երկու հրդեհներին<sup>120</sup>:

**77. Որդուարի (Օրդուբադ, Գողթն գավառ) Ս. Ստեփանոս եկեղեցի.**

Որմնանկարները՝ ենթադրաբար XIX դ., այժմ ոչնչացված, հեղինակն անհայտ<sup>121</sup>:

Բովանդակության մասին տեղեկություններ չեն պահպանվել:

**78. Ներքին Հանդամեջի (Գողթն գավառ) Ս. Աստվածածին եկեղեցի.**

Որմնանկարները՝ ենթադրաբար XIX դ., այժմ ոչնչացված, հեղինակն անհայտ<sup>122</sup>:

Բովանդակության մասին տեղեկություններ չեն պահպանվել:

**79. Քաղաքիկի (Գողթն գավառ) անանուն եկեղեցի.**

Որմնանկարները՝ ենթադրաբար XIX դ., այժմ ոչնչացված, հեղինակն անհայտ<sup>123</sup>:

<sup>116</sup> Սուրեն Սաղումյան, Աշտարակ, էջ 134-135, Կարեն Մաթևոսյան, Մուղնու սուրբ Գևորգ վանքը, Էջմիածին, 2009, էջ 25-31, Աշխեն Պապոյան, Մուղնու Սբ. Գևորգ եկեղեցու որմնանկարների վերստեղծման սկզբունքները, «Հուշարձան» տարեգիրք, ԺԱ, Երևան, 2016, էջ 40-46:

<sup>117</sup> Առաջին շերտի որմնանկարները (1780-ական թթ., հեղինակ՝ ենթադրաբար Հովնաթան Հովնաթանյան) չեն պահպանվել (Karen Matevosyan, Avet Avetisyan, Surb Gevorg Cathedral. The Frescoes, Yerevan, 2015, p. 30):

<sup>118</sup> Karen Matevosyan, Avet Avetisyan, Surb Gevorg Cathedral..., pp. 40-41.

<sup>119</sup> Ըստ Մ. Ղազարյանի՝ հին շերտի որմնանկարները հնարավոր է, որ արված լինեն Նաղաշ Հովնաթանի և Հովնաթան Հովնաթանյանի կողմից (Մանյա Ղազարյան, Հայկական կերպարվեստը..., էջ 218):

<sup>120</sup> Սամվել Կարապետյան, Թիֆլիսի Սբ. Նշան Սբ. Նիկողայոսի եկեղեցի (Վավերագրեր հայ ճարտարապետության, գիրք 1), Երևան, 2012, էջ 12-16:

<sup>121</sup> Արգամ Այվազյան, Նախիջևանի ԻՍՍՀ հայկական հուշարձանները, էջ 35:

<sup>122</sup> Նույն տեղում, էջ 38:

<sup>123</sup> Նույն տեղում, էջ 41:

Բովանդակության մասին տեղեկություններ չեն պահպանվել:

**80. Տրունիսի կամ Դրնիսի (Գողթն գավառ) Ս. Ստեփանոս եկեղեցի.**

Որմնանկարները՝ ենթադրաբար XIX դ., այժմ ոչնչացված, հեղինակն անհայտ<sup>124</sup>:

Բովանդակության մասին տեղեկություններ չեն պահպանվել:

**81. Տանակերտի (Գողթն գավառ) Ս. Աստվածածին եկեղեցի.**

Որմնանկարները՝ ենթադրաբար XIX դ., այժմ ոչնչացված, հեղինակն անհայտ<sup>125</sup>:

Բովանդակության մասին տեղեկություններ չեն պահպանվել:

**82. Շահկերտի կամ Ղազանչիի (Երնջակ գավառ) Ս. Ամենափրկիչ վանք.**

Որմնանկարները՝ ենթադրաբար XIX դ., այժմ՝ ոչնչացված, հեղինակն անհայտ<sup>126</sup>:

Բովանդակության մասին տեղեկություններ չեն պահպանվել:

**83. Կեսարիայի Թոմարզա գյուղի Ս. Պողոս-Պետրոս եկեղեցի.**

Որմնանկարները՝ XIX դ., հեղինակն անհայտ:

Ներկայացնում են նախշազարդեր, հրեշտակների, աղավնիների պատկերներ ևն:

**84. Կեսարիայի Թոմարզա գյուղի Ս. Աստվածածին վանք.**

Որմնանկարները՝ XIX դ., այժմ՝ ոչնչացված, հեղինակն անհայտ:

Ըստ պահպանված լուսանկարների՝ դահլիճն ամբողջովին պատված է եղել որմնանկարներով: Երևում են սրբերի պատկերներ, նախշազարդեր և այլն<sup>127</sup>:

**85. Շուշիի Կուսանաց վանք (Կուսանաց անապատ).**

Որմնանկարները՝ XIX դ., այժմ՝ ոչնչացված, հեղինակն անհայտ<sup>128</sup>:

Բովանդակության մասին տեղեկություններ չեն պահպանվել:

**86. Կուտկաշենի<sup>129</sup> Նիժ գյուղի Ներքին թաղի Ս. Աստվածածին եկեղեցի.**

Որմնանկարները՝ ենթադրաբար XIX դ., հեղինակն անհայտ:

1980-ական թթ. դեռ պահպանվել էին եկեղեցու ներսի երկու որմնանկարները (Հովհաննես ավետարանիչը և «Մկրտություն» տեսարանը):

**87. Քարազլուխի (Վայոց ձորի մարզ) անանուն եկեղեցի.**

Որմնանկարները՝ ենթադրաբար XIX դ., հեղինակն անհայտ:

Զարդամոտիվների հետքեր են մնացել կամարների վրա:

**88. Թիֆլիսի Բեթղեհեմի Ս. Աստվածածին եկեղեցի.**

Որմնանկարները՝ ենթադրաբար XIX դ., այժմ՝ ոչնչացված, հեղինակն անհայտ:

Գմբեթին եղել է Հայր Աստծո պատկերը<sup>130</sup>:

**89. Աստապատի (Նախճավան գավառ) Ս. Ստեփանոս եկեղեցի (Կարմիր վանք).**

Որմնանկարները՝ 1859-1860 թթ., այժմ՝ ոչնչացված, հեղինակ՝ աստապատցի Հակոբ Տեր-Աբրահամյան:

Գմբեթին պատկերված են եղել ութ սրբերի պատկերներ, առագաստներին՝ չորս ավետարա-

<sup>124</sup> Նույն տեղում, էջ 42:

<sup>125</sup> Նույն տեղում, էջ 43:

<sup>126</sup> Նույն տեղում, էջ 72-73:

<sup>127</sup> Տրդատ եպս. Պալեան, Հայ վանօրայք ի Թուրքիա, Իզմիր, 1914, էջ 89-97:

<sup>128</sup> Կարեն Մաթևոսյան, Որմնանկարչությունը Հայաստանի պետական պատկերասրահում, էջ 51:

<sup>129</sup> Ներկայիս Ադրբեջանի Հանրապետության Գաբալա քաղաքն է:

<sup>130</sup> Սամվել Կարապետյան, Վրաց պետական քաղաքականությունը և հայ մշակույթի հուշարձանները, Երևան, 1998, էջ V:

նիչների պատկերները, խորանում՝ այլ սրբերի պատկերներ, ծաղկային մոտիվներ և այլն, իսկ երկու մույթերին և ընդերկայնական որմերին՝ նաև սյուժետային տեսարաններ, այդ թվում՝ «Ընծայումն տաճարին», «Աբրահամի զոհաբերությունը» և այլն<sup>131</sup>:

**90. Ճահուկի (համանուն գավառ) Ս. Հովհաննես Մկրտիչ եկեղեցի.**

Որմնանկարները՝ 1860-1880-ական թթ., այժմ ոչնչացված, հեղինակն անհայտ:

Որմնանկարվել է ավագ խորանը, գմբեթն ու առագաստները: Որմնանկարները ներկայացնում են հիմնականում հրեշտակներ և ծաղկատերևային զարդամոտիվներ<sup>132</sup>:

**91. Դիզոմի (Թբիլիսիի մոտ) Ս. Կիրակի եկեղեցի.**

Որմնանկարները՝ XIX դ., հեղինակն անհայտ:

Հայերեն արձանագրություններով որմնանկարներ են առկա եկեղեցու հյուսիսային և արևմտյան որմերին: 2010-ական թթ. եկեղեցու վրացականացման նպատակով որմնանկարների մի մասը քերվել է:

**92. Բիստի (Գողթն գավառ) Ս. Աստվածածին եկեղեցի.**

Որմնանկարները՝ 1877 թ., այժմ՝ ոչնչացված, հեղինակն անհայտ:

Ավագ խորանում եղել են սրբերի և հրեշտակների պատկերներ<sup>133</sup>:

**93. Գաղի (Երնջակ գավառ) Ս. Գրիգոր եկեղեցի.**

Որմնանկարները՝ XIX դ. II կես, այժմ՝ ոչնչացված, հեղինակն անհայտ:

Պահպանված լուսանկարներում երևում են ծաղկային զարդամոտիվներով որմնանկարներ: Արգամ Այվազյանի ենթադրությամբ դրանք Հովնաթանյան վարպետների նկարած գործերի վերանկարումներ են<sup>134</sup>:

**94. Երևանի Պատմական հուշարձանների պահպանման հայկական դաշնության գրասենյակի շենք (Պարսկաստանի նախկին հյուպատոսարան)<sup>135</sup>.**

Որմնանկարները՝ XIX դ. վերջին քառորդ, հեղինակն անհայտ:

Որմնանկարները շինության ներսում բավականին մեծ ծավալ են զբաղեցնում և ներկայացնում են ինչպես հայկական (գորգերին հատուկ հորինվածք, մանրանկարչության մեջ հանդիպող մոտիվներ ևն), այնպես էլ պարսկական զարդամոտիվներ: Որմնանկարների հետքեր են առկա նաև շինության դրսի կողմում:

**95. Սուրամի (Ջավախք) Ս. Գրիգոր Լուսավորիչ եկեղեցի.**

Որմնանկարները՝ 1895-1896 թթ., այժմ՝ ոչնչացված, հեղինակն անհայտ<sup>136</sup>:

<sup>131</sup> Մատթեոս Փափազեանց, Հնութիւնք վանօրէից. չորրորդ գիրք. Գողթան գաւառ, Վաղարշապատ, 1891, էջ 5, Երուանդ Լալայեան, Նախիջեանի ոստիկանական շրջան կամ Նախճաւան, «Ազգագրական հանդէս», գիրք XV, Տիֆլիս, 1907, էջ 152-153, Сборник материалов для описания местностей и племень Кавказа, вып. 27, Тифлис, 1900, с. 57: Ըստ Ա. Այվազյանի, Կարմիր վանքի որմնանկարները ունեցել են նաև հին շերտ, նկարված Հակոբ և Հարություն Հովնաթանյանների կողմից (Արգամ Այվազյան, Նախիջևանի որմնանկարչական արվեստը, էջ 42, 48):

<sup>132</sup> Ըստ Ա. Այվազյանի, այստեղ առկա է եղել նաև հին շերտ, արված 1680-1760 թթ., սակայն դրանց մասին որևէ տեղեկություն չունենք (Արգամ Այվազյան, Նախիջևանի որմնանկարչական արվեստը, էջ 89, 94-97):

<sup>133</sup> Նույն տեղում, էջ 67:

<sup>134</sup> Նույն էջում:

<sup>135</sup> Գտնվում է Հանրապետության 32 հասցեում:

<sup>136</sup> Սամվել Կարապետյան, Վրաց պետական քաղաքականությունը..., էջ 62:

Գմբեթին պատկերված է եղել Հայր Աստված, առագաստներին՝ չորս ավետարանիչներն իրենց խորհրդանշաններով: Աղոթասրահում եղել են նաև «Տրդատի թագադրումը Գրիգոր Լուսավորչի կողմից» տեսարանը և այլ պատկերներ:

**96. Կամարիսի (Կոտայքի մարզ) Ս. Հովհաննես եկեղեցի.**

Որմնանկարները՝ XIX դ. II կես կամ XX դ. սկիզբ, հեղինակն անհայտ:

Որմնանկարներ են պահպանվել ավագ խորանում (խաչապատկեր, բուսական զարդամոտիվներ և այլն), ավագ խորանի 1880 թ. կառուցված պատկերակալին («Ավետում», հրեշտակներ և այլն), որոշ հետքեր են մնացել նաև մույթերին:

**97. Չալթիր գյուղի (Դոնի Ռոստով քաղաքի մոտ) Ս. Համբարձում եկեղեցի.**

Որմնանկարները՝ XIX դ. II կես կամ XX դ. սկիզբ, հեղինակն անհայտ:

Թմբուկին պատկերված են Քրիստոսի տասներկու առաքյալները, առագաստներին՝ չորս ավետարանիչները (պահպանվել են երեքը): Որոշ հետքեր են մնացել նաև հյուսիսային (հավանաբար «Ծնունդ» տեսարանն է) և հարավային պատերին: Որմնանկարները վերականգնվել են 2017 թ.:

**98. Նեսվետայ գյուղի (Դոնի Ռոստով քաղաքի մոտ) Ս. Կարապետ եկեղեցի.**

Որմնանկարները՝ XIX դ. II կես կամ XX դ. սկիզբ, հեղինակն անհայտ:

Որմնանկարների մնացորդներ են պահպանվել ավագ խորանում, առագաստներին (չորս ավետարանիչների պատկերները) և պատերին («Մկրտություն» տեսարանը և այլն)<sup>137</sup>:

**99. Մեծ Սալա գյուղի (Դոնի Ռոստով քաղաքի մոտ) Ս. Աստվածածին եկեղեցի.**

Որմնանկարները՝ XIX դ. II կես կամ XX դ. սկիզբ, հեղինակն անհայտ:

Որմնանկարների մնացորդներ են պահպանվել հիմնականում գմբեթի հատվածում (սրբերի պատկերներ, բուսական մոտիվներ և այլն)<sup>138</sup>:

**100. Իզմայիլ քաղաքի (Օդեսայի մարզ) Ս. Աստվածածնի վերափոխման եկեղեցի.**

Որմնանկարները՝ XIX դ. II կես կամ XX դ. սկիզբ, այժմ՝ ոչնչացված, հեղինակն անհայտ:

Որմնանկարների բովանդակության մասին տեղեկություններ չեն պահպանվել<sup>139</sup>:

**101. Կորխի (Ջավախք) Ս. Ստեփանոս եկեղեցի.**

Որմնանկարները՝ XIX դ. վերջ կամ XX դ. սկիզբ, հեղինակն անհայտ:

Որոշ հետքեր (հրեշտակների պատկերներ) են պահպանվել ավագ խորանում, եկեղեցու բեմի որմնաալյուներին և մկրտության ավազանի մոտ:

**102. Պետերբուրգի Ս. Կատարինե եկեղեցի.**

Որմնանկարները՝ XIX դ. կամ XX դ. սկիզբ, հեղինակն անհայտ:

Պատկերված են Հայր Աստծո, հրեշտակների պատկերներ, չորս առագաստներին՝ չորս ավետարանիչները:

**103. Սարուշենի (Հաղրութի շրջան) Շաղախի վանքի նոր եկեղեցի և հյուրատուն.**

Որմնանկարները՝ XIX դ. II կես կամ XX դ. սկիզբ, հեղինակն անհայտ:

Մեկ որմնանկար (Ռաֆայելի «Սիքստինյան տիրամոր» կրկնօրինակն է) պահպանվել է նոր եկեղեցու հյուսիսային որմնամույթին, ներկի որոշ հետքեր էլ պահպանվել են հյուրատան պատերին:

<sup>137</sup> **Оганес Халпахчян**, Архитектура Нахичевани-на-Дону, Ереван, 1988, с. 101.

<sup>138</sup> Նույն տեղում, էջ 106:

<sup>139</sup> **Аршавир Тораманян**, Из истории строительной деятельности армян в Молдавии, Москва, 1991, с. 59.

**104. Արտիմետի (Արմավիրի մարզ) Ս. Աստվածածին եկեղեցի.**

Որմնանկարները՝ XIX դ. վերջ կամ XX դ. սկիզբ, հեղինակն անհայտ:

Զարդանախշային մոտիվներով որմնանկարներ են պահպանվել ավագ խորանում:

**105. Հայկավանի (Արմավիրի մարզ) Ս. Աստվածածին եկեղեցի. (նկ. 3-4)**

Որմնանկարները՝ XIX դ. վերջ կամ XX դ. սկիզբ, հեղինակն անհայտ:

Որմնանկարները հատվածաբար պահպանվել են ավագ խորանում և մկրտության որմնախորշում: Ներկայացնում են քառատերևի մեջ պատկերված մարդկային դեմքեր, աղավնի, ծաղկատերևային զարդամոտիվներ և այլ պատկերներ:

**106. Ակունքի (Կոտայքի մարզ) Ս. Կարապետ եկեղեցի.**

Որմնանկարները՝ XIX դ. վերջ կամ XX դ. սկիզբ, հեղինակն անհայտ:

Արևելյան պատին պահպանվել են սրբերի պատկերներ<sup>140</sup>:

**107. Գանձակի Ս. Գրիգոր Լուսավորիչ եկեղեցի.**

Որմնանկարները՝ XIX դ. վերջ կամ XX դ. սկիզբ, հեղինակն անհայտ:

Բովանդակության մասին տեղեկություններ չեն պահպանվել<sup>141</sup>:

**108. Մցգունի (Գողթն գավառ) Ս. Ստեփանոս եկեղեցի.**

Որմնանկարները՝ 1902 թ., այժմ ոչնչացված, հեղինակ՝ ցղնեցի Մալազ Ղուկաս:

Պահպանված լուսանկարներում երևում են ծաղկատերևային զարդամոտիվներով որմնանկարներ<sup>142</sup>:

**109. Կուտկաշենի Նիժ գյուղի Վերին թաղի Ս. Աստվածածին եկեղեցի.**

Որմնանկարները՝ 1914 թ., հեղինակն անհայտ:

1980-ական թթ. հարավային մուտքի արևմտյան կողմում դեռ պահպանվել էր էջմիածնի Մայր տաճարի պատկերը:

**110. Յալթայի Ս. Հռիփսիմե եկեղեցի.**

Որմնանկարները՝ 1917-1918 թթ., հեղինակ՝ Վարդգես Սուրենյանց<sup>143</sup>:

Որմնանկարները հիմնականում դեկորատիվ բնույթ են կրում՝ բուսական և թռչնային մոտիվներով<sup>144</sup>:

**Նկարները՝ էջ 381-387, Photos on pages 381-387.**

<sup>140</sup> Սամվել Կարապետյան, Ակունք և Կաթնաղբյուր գյուղերի պատմական հուշարձանները, Երևան, 2014, էջ 5:

<sup>141</sup> Միակ աղբյուրը, որտեղ խոսվում է Ս. Գրիգոր Լուսավորիչ եկեղեցում որմնանկարների առկայության մասին, **Լևոն Մելիք-Շահնազարյանի** «Гандзак. утраченный мир» ռուսերեն գիրքն է (Степанакерт, 1996), որտեղ կարդում ենք. «Изнутри церковь была украшена великолепными образцами армянской настенной живописи на религиозные темы» (с. 18):

<sup>142</sup> **Արգամ Այվազյան**, Նախիջևանի վիմագրական ժառանգությունը, հատոր Գ, Գողթն գավառ, Երևան, 2007, էջ 87, լուս. № 60: Նույն հեղինակի «Նախիջևանի ԻՍՍՀ հայկական հուշարձանները» գրքում որմնանկարները թվագրված են XIX դարով:

<sup>143</sup> Սուրենյանցի ծանր հիվանդության պատճառով 1918 թ.-ից նրա էսքիզների հիման վրա գմբեթի նկարագրողումը շարունակել և ավարտել է նկարիչ և արվեստաբան Տարազորսը: Մնացյալ հատվածների նկարագրողումը մնացել է կիսատ և ավարտվել միայն 2010-2013թթ., նկարիչ Աշոտ Ներսիսյանի կողմից:

<sup>144</sup> **Եղիշե Մարտիկյան**, Հայկական կերպարվեստի պատմություն. XVII-XIX դդ., գիրք Բ, Երևան, 1975, էջ 96-97, **Ա. Աղասյան**, **Հ. Հակոբյան**, **Մ. Հասրաթյան**, **Վ. Ղազարյան**, Հայ արվեստի պատմություն, էջ 310:

## ԷԶՄԻԱԾՆԻ ՄԱՅՐ ՏԱԾԱՐԻ ՈՐՄՆԱՆԿԱՐՆԵՐԻ ՎԵՐԱԿԱՆԳՆՄԱՆ ԸՆԹԱՅՔԸ

Ս. Էջմիածնի Մայր տաճարը որպես Ամենայն Հայոց կաթողիկոսության կենտրոն, իր ճարտարապետական կառուցվածքով և շքեղ որմնազարդմամբ առանձնահատուկ տեղ է գրավում հայկական եկեղեցիների մեջ: Տարբեր ժամանակներում Հայոց կաթողիկոսների հոգածության առարկան է եղել Մայր տաճարի վերանորոգումը, որմնանկարների վերականգնումն ու թարմացումը, որն իր հերթին ուղեկցվել է որմնազարդման փոփոխություններով և լրացումներով:

Մայր տաճարի որմնանկարների ներկա վերականգնումն իրականացվում է Ամենայն հայոց Գարեգին Բ կաթողիկոսի հանձնարարությամբ, «Որմնանկարների վերականգնման գիտահետազոտական կենտրոնի» նկարիչ-վերականգնողների խմբի միջոցով (ղեկավար՝ Արժանիկ Հովհաննիսյան):

Դեռևս 2016 թ. կատարված Մայր տաճարի որմնանկարների մաքրման և մասնակի վերականգնման աշխատանքների ընթացքում պարզ դարձավ, որ որմնանկարների պահպանման հարցում կա կարևոր մի խնդիր՝ որմնանկարների փոշիացած և պատից առանձնացած հիմքը: Այս խնդիրը հնարավոր էր լուծել ներարկումների և ամրակայումների միջոցով, սակայն ճարտարապետական տեսանկյունից Մայր տաճարին սպառնացող ճաքերը, փշրված և խարխուլված քարերը անհրաժեշտություն առաջացրին մեկ այլ լուծում գտնելու, այն է՝ վթարային և ամրակայման կարիք ունեցող հատվածներում որմնանկարների ապամոնտաժումը:

Մինչ որմնանկարների ապամոնտաժման աշխատանքները, կատարվեցին արխիվային և պատմական նյութերի, գրականության ուսումնասիրություններ, որ շարունակվում են մինչ օրս և ուղեկցվում որմնանկարների ներկաշերտի, հիմնասվաղի ուսումնասիրությամբ, քիմիական անալիզների վերլուծությամբ, շերտահորումներով (*զոնդաժ*): Քարտեզագրված որմնանկարների գծանկարների վրա արվում են համապատասխան նշումներ նախօրոք մշակված պայմանական նշանների միջոցով, որոնք նկարագրում են որմնանկարների քայքայված կամ վնասված հատվածները, նշում որտեղ է սվաղը փքված և առանձնացած, որտեղ է գունային լրացումներ արված, կամ սվաղն ավելացված և այլն: Այսպիսով ստեղծվում է Մայր տաճարի որմնանկարներին վերաբերող ընդհանուր արխիվ, որ հետագայում աշխատող վերականգնողներին շատ կօգնի:

Նախօրոք համարակալված որմնանկարների ապամոնտաժման համար հատուկ վուշե գործվածքը կենդանական տսնձի պոլիմերի միջոցով ամրացվում է



Նկ. 3



Նկ. 5

պատին: Որոշ ժամանակ հետո, երբ այն բավականաչափ ամրացնում է, ներկաշերտը հիմնասվաղի հետ միասին առանձնացվում է պատից, մշակում շրջերեսը, հիմքի սվաղի հաստությունը հասցնելով 1 մմ և ամրակայվում լուծույթով և վուշե գործվածքով (նկ. 1, 2): Հաջորդ գործողությունը որմնանկարի մակերեսի բացումն է վուշե գործվածքից, որից հետո ներկաշերտի վրա մնացած սոսինձն է մաքրվում և եթե կա անհրաժեշտություն՝ կատարվում են ամրակայման և վերականգնման աշխատանքներ,

իսկ վերջնական աշխատանքներն արդեն արվում են վերատեղադրումից հետո:

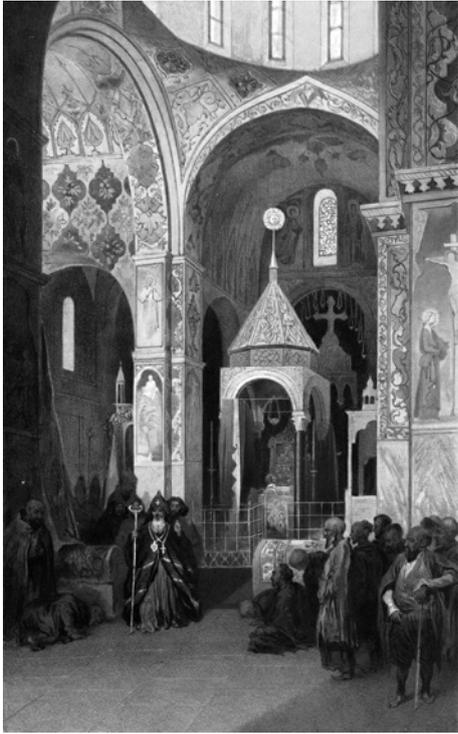
Ապամոնտաժման աշխատանքների ժամանակ մեծ ոգևորությամբ բացեցինք ներկայիս որմնանկարների տակ գտնվող նկարազարդված հիմնասվաղների շերտեր, որոնք որոշ հատվածներում փոքրածավալ էին, իսկ մեկ այլ հատվածներում իրենցից ներկայացնում էին ավելի մեծ չափերի զարդեր: Այդպիսի մի շերտ բացվեց արևմտյան սրահի հյուսիսային կամարի ստորին երեսին՝ կամարի ամբողջ հատվածով, ծաղկատերևային զարդամոտիվներով որմնանկար՝ Վարդգես Սուրենյանցի կրկնօրինակին համապատասխան (նկ. 3): Այս որմնանկարի հիմնասվաղի տակ ևս չորս շերտ երևան եկան, որոնցից երեքի վրա որմնանկարներից ընդամենը փոքրիկ պատառիկներ էին պահպանվել:

Այս կամարի նկարազարդումից բավականին տարբեր էր հարավ-արևմտյան կամարի ստորին երեսին բացված որմնանկարը (նկ. 4ա-բ), որն աչքի էր ընկնում իր կատարմամբ՝ ոսկյա թիթեղներով սոսնձված ուռուցիկ ֆորմաներով և օգտագործված ներկապնակով, իսկ մի քանի հատվածներում հայտնաբերվեց բավականին հին որմնանկարչական հիմնաշերտ, որը եզրային հատվածներում ուներ փոստրակված եզրերով ներկված գոտի:

Ընդհանուր առմամբ շատ են այնպիսի հատվածները, երբ բացվում է որմնանկարի մի հատված, որի վրա նույնությամբ կատարված է ներկայիս նկարազարդումը: Պատճառն այն է, որ վնասված շատ հատվածներում 1954-55 թթ. վերականգնման ժամանակ նախընտրել են ծածկել որմնանկարն ու նույնությամբ կրկնել, որպեսզի պատկերները չլինեն մասնատված և տարբեր հարթություններ չունենան (նկ. 5):

Մեր ունեցած արխիվային լուսանկարները, Վարդգես Սուրենյանցի պատճենները, Մայր տաճարի ներքին մակերեսը նկարած նկարիչների կտավների լուսանկարները արտահայտում են տաճարի 1800-ականների որմնազարդման պատկերը: Սակայն դրանք միմյանցից տարբեր դետալներում ակնհայտորեն տարբերվում են, որը վկայում է այն մասին, որ Մայր տաճարում վերանորոգումներ և վերականգնումներ կատարվել են բավականին հաճախ: Բայց այդ ամենով հանդերձ հստակ է մի բան. Մայր տաճարի որմնազարդման մեջ առանցքային նշանակություն են ունեցել հին և նոր կտակարանի թեմատիկ կոմպոզիցիաները, առաքյալների, մարգարեների, սրբերի, հայրապետերի ֆիգուրատիվ կտավներն ու որմնանկարները, որոնց շուրջ եղել է ծաղկային որմնազարդումը:

XIX դարում ստեղծված երկու կտավներում, ինչպես և մի քանի հին լուսանկարներում պահպանվել է Մայր տաճարի ներքին տեսքը, որտեղ երևում են կտավի վրա արված և մույթերին փակցված տերունական տեսարաններ, իսկ առաջին և ետին դասի թաղերի հանդիպակաց կողմերում եղել են ամբողջ հասակով սրբերի պատկերներ (տե՛ս Գրիգորի Գազարին, Էջմիածնի տաճարը, 1847թ., նկ. 6): Վերջին հանգամանքը հաստատվում է նաև 1890-1891 թթ. Մայր տաճարում Վարդգես Սուրենյանցի արած կրկնօրինակումներով:



Նկ. 6



Նկ. 7

Ինչպես հայտնի է Մկրտիչ Ա Խրիմյան (1892-1907) կաթողիկոսի հանձնարարությամբ այդ կտավները իջեցվել են պատերից, իսկ որմնանկարները ծածկվել սվաղով, որից հետո արդեն 1954-55 թթ. վերականգնման աշխատանքների ժամանակ կտավների բացակայող հատվածները լրացվել են ծաղկային կոմպոզիցիաներով՝ մեծ մասամբ դրանք պատճենելու միջոցով (հատվածներից մեկում նկարիչ-վերականգնողները թողել են իմբի ղեկավար Լիդիա Դուռնովոյի անվամբ գրություն, նկ. 7):

Այժմ վերականգնման աշխատանքներին զուգահեռ ընթանում է արխիվային նյութերի ուսումնասիրություն, որի նպատակն է պարզել, թե ինչպիսին է եղել Մայր տաճարի ներքին տեսքը 18-րդ դարի վերջից 19-րդ դարի սկիզբն ընկած ժամանակահատվածում:

***Նկարները՝ էջ 388-389, Photos on pages 388-389.***

## ՄՈՒՂՆՈՒ ՍՈՒՐԲ ԳԵՎՈՐԳ ԵԿԵՂԵՑՈՒ ՈՐՄՆԱՆԿԱՐԻ ՎԵՐԱԿԱՆԳՆՈՒՄԸ

Մուղնու Սուրբ Գևորգ վանքի եկեղեցին գտնվում է Արագածոտնի մարզի Մուղնի գյուղում: Այժմյան եկեղեցին կառուցել է վանահայր Հովհաննես վարդապետը՝ 17-րդ դարի 60-ական թվականներին (ճարտարապետ՝ Սահակ Հիզանցի): Ս. Գևորգ եկեղեցու որմնանկարները ստեղծվել են կառուցումից բավական ուշ՝ 19-րդ դ. սկզբներին: Դրանց ներկագիր արձանագրություններից մեկի մեջ հիշատակվում է պատվիրատու Եզնակ Կամսարականի անունը: Այն պահպանվել է խորանի հյուսիսային սյան երկու սրբապատկերների «Աստվածածնի վերափոխումը», «Ստեփանոս Նախավկա» միջև, գրված սև ներկով՝ «յիշատակ իշխանազնեայ Եզնակայ Կամսարականի»: Հայտնի է, որ վերջինս 1823-ին նորոգել է տվել Աշտարակի Կարմրավոր եկեղեցու որմնանկարները: Մուղնու որմնանկարներից հետաքրքրական են հատկապես Ս. Գրիգոր Լուսավորչի ձեռքով Տրդատ թագավորի մկրտության, և Սուրբ Գևորգի՝ Գաբրիել հրեշտակապետից սուր ստանալու պատկերները: Վերջինիս վերին մասը խոնավության հետևանքով զգալիորեն վնասվել էր:

2016 թ. ճանաչված նկարիչ-վերականգնող Արժանիկ Հովհաննիսյանի գլխավորած ռեստավրացիոն խումբն իրականացրեց որմնանկարի վերականգնողական աշխատանքներ<sup>1</sup>: Որմնանկարները վատ վիճակում էին, քանի որ ժամանակը և խոնավությունը բացասական ազդեցությունն էին թողել նրա վրա: Ջարդագոտիների զարդապատկերները, ֆիգուրատիվ կերպարները խունացած էին, քայքայված, թափված:

Նախնական հետազոտական և նախապատրաստական աշխատանքներից հետո բուն վերականգնողական աշխատանքները կատարվեցին մոտավորապես մեկ ու կես ամսվա ընթացքում՝ հուլիս-օգոստոս ամիսներին: Սկզբում կատարվեցին մաքրման, այնուհետև ամրակայման տարաբնույթ աշխատանքները:

Մոմավառության հետևանքով պատկերները խամրել էին, փոխել իրենց բնական գույնը, կորցրել երբեմնի թարմությունը: Տրտից ու խոնավությունից բորբոսային-սնկային գոյացություններ էին առաջացել որմնանկարների վրա, թափվել էր ներկերի շերտը՝ երբեմն խոշոր բեկորներով: Որոշ հատվածներում սվաղ ենք արել, ամրացրել, նորոգել պատը: Այնուհետև համապատասխան նյութերով կատարել ենք բուսական մոտիվներով ու տարբեր կրոնական տեսարաններ պատկերող որմնանկարների վերականգնողական բարդ ու կենտրոնացված աշխատանքները (դրանք են՝ Գրիգոր Ա Լուսավորչի կողմից Տրդատ Գ Մեծի մկրտության, Ս. Գևորգի՝ Գաբրիել հրեշտակապետից սուր ստանալու, Ս. Հռիփսիմեի, Ստեփանոս Նախավկայի, Ս. Նիկողայոս Հայրապետի պատկերները): Հատկապես վնասված էր խորանի ձախ մասում գտնվող Աստվածամոր պատկերը, որի վերականգնման պատասխանատու գործը, ինչպես նաև Ստեփանոս Նախավկայի ու զարդագոտիների մեծ մասը վստահվեց տողերիս հեղինակին: Ուրախությամբ պետք է նշել, որ վերականգնումից հետո Մուղնու Սուրբ Գևորգի որմնանկարները դիտողին են ներկայանում ամբողջական տեսքով և ամենակարևորը՝ ամրության մեծ պաշարով:

*Նկարները՝ էջ 390, Photos on page 390.*

<sup>1</sup> Մուղնու որմնանկարի նորոգման մասին տե՛ս նաև **Ա. Պապոյան**, Մուղնու Սբ. Գևորգ եկեղեցու որմնանկարների վերստեղծման սկզբունքները, «Հուշարձան» տարեգիրք, ԺԱ, Երևան, 2016, էջ 40-47:

## ՌՈՒՄԻՆԻԱՅԻ ԶԱՄԿԱ ԵՎ ՀԱՃԿԱՏԱՐ ՈՐՄՆԱՆԿԱՐԱԶԱՐԴ ՀԱՅՈՑ ՎԱՆՔԵՐԸ

Արևելյան Եվրոպայի հայ համայնքներից առանձնանում է Սուչավան, որտեղ հիմնվել է Հաճկատար վանքը: Սուչավայում ԺԵ-ԺԶ դարերում կառուցվել է վեց հայկական եկեղեցի ու երկու վանք: Այս մասին տեղեկություն է տալիս Սիմեոն դպիր Լեհացին իր նշանավոր ուղեգրության մեջ՝ 1608 թ. «Եւ կայր յայս քաղաքս երեք-չորս հարիւր տուն հայի. երեք քարաշէն եկեղեցի եւ երկու վանք վիմաշէն քաղաքէն ի դուրս, յոյժ գեղեցիկ եւ պատուական. մինն մերձ եւ հուպ քաղաքին, միան երկու մղոն հեռի»<sup>1</sup>:

Հայ մատենագրության մեջ Սուչավա քաղաքը հայտնի է Սչովա, Սոչով, Սիչով, Սուչով, Շեչով և մի շարք համանման այլ անվանաձևերով: Սուչավան առանձնակիորեն նվիրական է նաև նրանով, որ Լվովի և ընդհանրապես լեհահայ գաղութի նման համարվում է հիմնված անեցիների շառավիղների կողմից, և ըստ այդմ՝ ժառանգորդը այդ մեծ մշակույթի:

Հաճկատարից բացի, Սուչավայում հայերը հիմնում են նաև Զամկայի կամ Ս. Օգսենտի վանքը, որը ԺԵ դարում եղել է տեղի հայոց հոգեւոր առաջնորդական կենտրոնը<sup>2</sup>, իսկ քաղաքում՝ Ս. Իսաչ, Ս. Սիմեոն, Ս. Աստվածածին և Ս. Նիկողայոս եկեղեցիները:

Զամկայի մասին լեհ պատմաբան Լ. Շիմանսքին գրում է. «Զամքան, անկասկած հանդիսանում է Սուչավայի հայերի կառուցած ամենակարևոր հոգևոր հուշարձանը գերազանցելով մնացեալ բոլորին, ինչպէս իր մեծութեամբ, այնպես էլ իր արվեստով: Գտնվելով Սուչավայի արևմտեան ծայրամասի՝ Արենի կոչված բարձրավանդակում, նա ստացաւ լեհական Զամեք կամ հոգնակի՝ Զամքի անունը, որը լեհերեն նշանակում է բերդ, ամրություն կամ ամրոց»<sup>3</sup>:

Զամկայի վանքը կազմված է երեք կառույցներից. առաջին՝ Զանգակատուն աշտարակ, որի ստորին մասից բացվում է դեպի վանքը տանող մուտքը պատմական դարպասով: Աշտարակի երկրորդ հարկում Ս. Գրիգոր Լուսավորչի մատուռն է, իսկ նրա վերևում՝ զանգակատունը, երկրորդը՝ Ս. Օգսենտ եկեղեցին, որն ունի նախագավիթ, գավիթ և խորան, երրորդը՝ Վանատուն առաջնորդարանը, որի երկրորդ հարկում գտնվում է Ս. Աստվածածինն նվիրված մատուռը, իսկ նրա վերևում պաշտպանական մի կառույց է վանքի պարիսպների ընդհանուր համակարգում: Վանքի պարիսպը կառուցել է 1624-1631 թթ. Բեսարաբիայի (այժմ՝ Մոլդովա) հայոց թեմի առաջնորդ եղած Ղազար վրդ. Բաբերդացին, ով նաև ճանաչված մատենագիր էր, ինչպես նաև գրիչ ու մանրանկարիչ:

<sup>1</sup> Սիմեոն դպիր Լեհացույ Ուղեգրութիւն, տարեգրութիւն եւ յիշատակարանք, աշխտ. Հ. Ն. Ակինեան, Վիեննա, 1934, էջ 4:

<sup>2</sup> Զամկայի մասին, որպես թեմական առաջնորդանիստ կենտրոնի, առաջին հիշատակությունը 1415 թվականից է և որպես առաջնորդ հիշվում է Ավետիք անունով մի եպիսկոպոս: 1445 թ. Գրիգոր Ժ Զալայբեկյանց կաթողիկոսը (1443-1465), Ավետիք եպիսկոպոսին վերահաստատում է առաջնորդական այս պաշտոնում որպես եպիսկոպոս «Պուղտանայ Հայոց», թեմական կենտրոն սահմանելով Սուչավան:

<sup>3</sup> Տե՛ս Ս. Գոյանճեան, Ռումինահայութեան Անին, Սուչավայի հայ գաղութը, Երեւան, 2000, էջ 87:



Նկ. 3

նագետները բնորոշ են համարում ժԵ-ժԷ դդ. ռումինական արվեստի համար, որն ունեցել է կավճյա սվաղ: Վերջինիս վրա գույները միաժամանակ թե՛ խամրած են թվում և թե՛ ներքին պայծառություն ունեն: Որմնանկարների այս շարքից, ցավոք, առանձին բեկորներ են պահպանվել: Զանգակատան երկրորդ հարկում, պահպանվել է «Աստվածամոր նինջը» տեսարանը:

Սուչավայի հայկական և ոչ միայն հայկական եկեղեցիներից ու վանքերից ամենահուշակավորը Հաճկատարն է, որն անվանվել է Եվրոպայի մուրազատու Սուրբ Կարապետը:

Սուչավան սկզբնապես հոգետոր հովվության վիճակ էր Լվովի թեմի կազմում, և հետո է դառնում առանձին թեմ: Այստեղ հաստատված հայերի մի զգալի մասը եկել էր Լեհաստանից և այժմյան Ուկրաինայի տարածքից, իրենց հետ բերելով հիշողությունը Լվովի Հաճկատար անվանվող Ս. Աստվածածին վանքի, որտեղից էլ ծագում է Սուչավայում 1512 թ. հիմնված Ս. Աստվածածին վանքին երկրորդ անունը՝ Հաճկատար: Այս երկու վանքերին կապող ընդհանրություն է նաև այն, որ երկուսն էլ համարվում են անեցիների շառավիղների կառուցած վանքեր:

Սուչավայի Հաճկատարը ժամանակին եղել է կուսանաց անապատ, իսկ Զամկան՝ տղամարդկանց մենաստան, և Հաճկատարի բակում գտնվում են շիրիմները մի քանի միանձնուհիների, որոնց շուրջը ևս ուխտագնացությունների օրերին մոմեր են վառվում, իսկ տապանաքարերը պատում են մետաղադրամներով<sup>4</sup>:

Եկեղեցու մուտքի դռանը ռումիններեն գրված է Hajigadar: Համանման ձեռով ռումինական վավերագրերում Հաճկատարն անվանվել է Միտուկոլ Արմենեակ՝ Հայոց վանք: Եկեղեցու ներսում կան մի շարք սրբանկարներ, որոնք ժԸ-ժԹ դարերից են և ներկայացնում են Բարեխոսության ու Տիրամայրը Մանկան հետ պատկերները:

Ըստ հայկական ընդունված կանոնի եկեղեցու բեմի դիմաց աջ և ձախ կողմերում Հայոց աշխարհի առաջին երկու լուսավորիչների՝ Ս. Թադեոս և Ս. Բարդուղիմեոս առաքյալների պատկերներն են: Բեմի դիմաց գտնվող երկու գլխավոր հիմնասյուներն իրար կապող կամարի որմ-

<sup>4</sup> 1693 թ.-ից առաջ գրած լատիներեն մի վավերագրում ասվում է. «Սուչավայի հարավային կողմը, քառորդ մղոն հեռու, կա հայ կուսանոց մը, ուր խաղաղության ժամանակ կապրին 40 կույսեր կամ այրիներ այս կուսաստանի եկամտով: Ամենքը կապրին ըստ հին սովորությանց՝ առանց պարտավորիչ կանոն կամ իրական ուխտ նախու բայց ամենայն ջերմեռանդությամբ և համեստությամբ», Տե՛ս **Schmidt**, Suczawas historische Denkwurdigkeiten, Czernowits, 1876, p. 192-193.

նանկարին պատկերված Տրդատ թագավորի մկրտությունը: Սուչավայում այս պատկերը ներկայացնում է կաթուղի, ուղղափառ և հայկական ավանդույթների միախառնումը, ուր պատկերված է հայոց Տրդատ արքան ուշ միջնադարյան միապետների հանդերձներով, արքայական ընտանիքի և հայոց ավագանու հետ միասին: Ձախ կողմում արքայական նժույգներն են, իսկ հեռվում երևում է Արարատ լեռը (նկ. 3): Կամարին տեղ է գտել նաև Քրիստոսի անձեռակերտ պատկերը՝ փշե պսակով:

Սուչավայի Զամկա և Հաճկատար հայկական վանքների որմնանկարները մասնագիտական մանրակրկիտ ուսումնասիրության կարիք ունեն:

***Նկարները՝ էջ 391-392, Photos on pages 391-392.***

## ՖԱՄԱԳՈՒՍԱՅԻ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԵԿԵՂԵՑՈՒ ՈՐՄՆԱՆԿԱՐՆԵՐԸ



Նկ. 1

Ֆամագուստայի (այժմ Կիպրոսի թուրքական մասում) Սուրբ Աստվածածին հայկական եկեղեցին (նկ. 1) գտնվում է նույնանուն միջնադարյան պարսպապատ քաղաքի հյուսիսարևմտյան մասում՝ այսպես կոչված Սիրիական թաղամասում: Ամենայն հավանականությամբ այն կառուցվել է կիլիկյան Հայաստանից Կիպրոս տեղափոխված հայերի կողմից, որոնց թիվն աստիճանաբար աճում էր 13-րդ դարավերջից

սկսած: Առևտրական սերտ կապերը Այաս և Ֆամագուստա նավահանգստային քաղաքների միջև նպաստեցին Ֆամագուստայում հայկական համայնքի ձևավորմանը, որը բազմամշակույթ այս քաղաքի այլ ազգային և կրոնական համայնքների նման ունեցել է իր եկեղեցին<sup>1</sup>:

Հայկական եկեղեցին, որ ճանապարհորդների և ուսումնասիրողների կողմից հաճախ անվանվել է «փոքր, էլեգանտ» կառույց, արտաքինից ամբողջ հիշեցնող կիսակլոր արքիդով միանավ եկեղեցի է<sup>2</sup>: Նրա ներքին երեք պատերը և արքիդն ամբողջությամբ պատված են եղել որմնան-

<sup>1</sup> Միջնադարյան Ֆամագուստայի հայ համայնքի և տեղի հայկական եկեղեցու պատմության մասին տե՛ս՝ N. Coureas, «Non-Chalcedonian Christians on Latin Cyprus», *Dei gesta per Francos. Etudes sur les croisades dédiées à Jean Richard / Crusade Studies in Honour of Jean Richard*, ed. by M. Balard, B. Z. Kedar, J. Riley-Smith (Aldershot: Ashgate, 2001), 349-360; N. Coureas, *The Latin Church in Cyprus (1313-1378)*, Cyprus Research Centre (Nicosia: Theopress, 2010), 474-479; N. Coureas, «Famagusta: A Lifeline for the Kingdom of Cilician Armenia», *The Armenian Church of Famagusta and the Complexity of Cypriot Heritage. Prayers long silent*, ed. by Michael J. K. Walsh (New York: Palgrave macmillan, 2017), 43-60; G. Dédéyan, *Les arméniens en Chypre (577-1211): de Justin II à Hugues de Lusignan* (Nicosie: Centre de recherche scientifique, 2018):

<sup>2</sup> Եկեղեցու և երբեմնի վանական համալիրի ճարտարապետության մասին տե՛ս՝ C. Enlart, *L'art gothique et la Renaissance en Chypre*, tome 1 (Paris: Ernest Leroux, 1899), 365-368; J.-B. de Vaire, *Monuments médiévaux de Chypre. Photographies de la mission de Camille Enlart en 1896* (Paris: ACHCByz, 2012), 113-116; G. Jeffery, *A Description of the Historic Monuments of Cyprus. Studies in the Archaeology and Architecture of the Island* (Nicosia: Government Printing Office, 1918), 143-144; R. B. Francis, *The Medieval Churches of Cyprus*, *The Ecclesiological Society, Transactions*, vol. 2 (new series) part 1 (London: The Ecclesiological Society, 1948), 47; Ph. Plagnieux et Th.

կարներով<sup>3</sup>, որոնք երկար տասնամյակներ փակված լինելուց հետո վերականգնվեցին վերջին տարիներին<sup>4</sup>: Թե՛ եկեղեցին, թե՛ որմնանկարները տարբեր առիթներով թվագրվել են 13-14-րդ դարերով, թեև ուսումնասիրողների մեծ մասը առավել հավանական է համարում 14րդ դարասկզբով թվագրումը:

Խորանի գմբեթարդի որմնանկարները մեծ մասամբ ջնջված են՝ բացառությամբ մի կնոջ կերպարի, որի բարձրաշխարհիկ հագուստից և պատկերագրությունից դատելով՝ կարելի է ենթադրել, որ նա եկեղեցու կամ առնվազն որմնանկարների պատվիրատուներից մեկն է (նկ. 2): Վերջինս պատկերված է ծնկաչոք դիրքով մի սրբի առջև, որը հավանաբար Տիրամայրն է: Թեև եկեղեցու այդ հատվածում պատվիրատուի պատկերումը հատուկ չէ հայ արվեստին, սակայն նման լուծումը բնորոշ է Ֆամագուստայի բազմաոճ և բազմատարր մշակութային միջավայրին:

Հյուսիսային պատին Քրիստոսի կյանքին առնչվող տեսարաններ են՝ պատկերված պատի վերին և ստորին հատվածներում, որոնք աղոտ են պահպանված: Շարքն սկսվում է ներքևի հատվածից Ծննդի, Ավետման և Մկրտության (նկ. 3) որմնանկարներով և շարունակվում վերևում Մտրակման, Խաչի ճանապարհի, Խաչելության, Խաչից իջեցման և Քրիստոսի թաղման տեսարաններով: Հյուսիսային պատի կամարակապ որմնախորշը, որը ծառայել է որպես ընծայարան, վերևում զարդարված է Akra Tapeinosis կոչվող տեսարանով, որը ներկայացնում է խոնարի Քրիս-



Նկ. 3

Հյուսիսային պատին Քրիստոսի կյանքին առնչվող տեսարաններ են՝ պատկերված պատի վերին և ստորին հատվածներում, որոնք աղոտ են պահպանված: Շարքն սկսվում է ներքևի հատվածից Ծննդի, Ավետման և Մկրտության (նկ. 3) որմնանկարներով և շարունակվում վերևում Մտրակման, Խաչի ճանապարհի, Խաչելության, Խաչից իջեցման և Քրիստոսի թաղման տեսարաններով: Հյուսիսային պատի կամարակապ որմնախորշը, որը ծառայել է որպես ընծայարան, վերևում զարդարված է Akra Tapeinosis կոչվող տեսարանով, որը ներկայացնում է խոնարի Քրիս-

Soulard, «L'église des arméniens (Sainte-Marie-de-Vert)», J.-B. de Vaivre and Ph. Plagnieux (eds.), *L'art gothique en Chypre* (Paris: De Boccard, 2006), 257-260; G. Grigoryan, «On the Interpretation of the Crosses Carved on the External Walls of the Armenian Church in Famagusta», Michael J. K. Walsh (ed.), *The Armenian Church of Famagusta and the Complexity of Cypriot Heritage. Prayers long silent* (New York: Palgrave macmillan, 2017), 125-141; Th. Kaffenberger, «The Architecture of the Armenian Church and Convent», նույն տեղում, 143-167. Տե՛ս նաև նույն հատորում տեղ գտած մի շարք այլ հոդվածներ:

<sup>3</sup> Որմնանկարների մասին առավել մանրամասն տե՛ս՝ M. Bacci, «The Armenian Church in Famagusta and Its Mural Decoration: Some Iconographic Remarks», «Հասկ» հայագիտական տարեգիրք, ԺԱ տարի, Անթիլիաս, 2009, 489-508; M. Bacci, «La concepción del espacio sagrado en la Famagusta medieval», *Studium Mediaevale. Revista de Cultura visual – Cultura escrita* 3 (2010), 79-101, հատկապես 92-93; M. Bacci, «Patterns of Church Decoration in Famagusta (Fourteenth to Sixteenth Centuries)», *Famagusta, Volume I – Art and Architecture*, ed. by A. Weyl Carr (Turnhout: Brepols, 2014), 203-276, հատկապես 233-234; M. Bacci, «The Painted Program of the Armenian Church in Light of Recent Discoveries», Michael J. K. Walsh (ed.), *The Armenian Church of Famagusta and the Complexity of Cypriot Heritage. Prayers long silent* (New York: Palgrave macmillan, 2017), 99-124; D. Kouymjian, «The Armenian Monastic Complex of St Mary, Famagusta», նույն տեղում, 61-97; Dickran Kouymjian, «The Holy Mother of God Armenian Church in Famagusta», Michael J. K. Walsh, Peter Edbury, and Nicholas Coureas (eds.), *Medieval and Renaissance Famagusta. Studies in Architecture, Art and History* (Burlington: Ashgate, 2012), 133-146:

<sup>4</sup> Եկեղեցու և որմնանկարների վերականգնման և չճանաչված պետության տարածքում մշակութային ժառանգության պահպանության հարցերի վերաբերյալ տե՛ս՝ A. Langdale and M. J. K. Walsh, «The Architecture, Conservation History, and Future of the Armenian Church of Famagusta, Cyprus», *Chronos: Revue d'Histoire de l'Université de Balamand* 19 (2009), 7-25; M. J. K. Walsh, «Introduction: The Armenian Church Project: Heritage Welfare in an Unrecognized State», Michael J. K. Walsh (ed.), *The Armenian Church of Famagusta and the Complexity of Cypriot Heritage. Prayers long silent* (New York: Palgrave macmillan, 2017), 1-40; W. Schmid, «Conserving the Fourteenth-Century Wall Paintings of the Armenian Church in Famagusta», նույն տեղում, 245-267:

տոսի մերկ կիսամարմինը (նկ. 4): Այս տեսարանի պատկերումը եկեղեցու միակ ընծայարանի վերևում ըստ երևույթին առնչություն ունի սուրբ հաղորդության հետ և հետևապես ունի ծիսական նշանակություն:



Նկ. 4



Նկ. 6

Արևմտյան պատի ձախ մասում պատկերված է զինվորական ծիավոր մի սուրբ, որն ամենայն հավանականությամբ Սուրբ Թ(եոդ)որոսն է (նկ. 5): Այդ մասին է վկայում վերջերս բացված կից գրությունը, որից ընթեռնելի են միայն առաջին երկու՝ «ԹՈ» տառերը: Նույն պատին՝ հիմնական մուտքից աջ, պատկերված են երկու կին սուրբ, որոնցից մեկը Սուրբ Հեղինե թագուհին է, մյուսը՝ Սուրբ Պարասկևին՝ թարգմանաբար «Սուրբ Ուրբաթը»: Վերջինիս պատկերի մոտ երևում է հետևյալ գրությունը՝ «ՍՈՒՐԲ [ՈՒՐ]ԲԱԹ» (նկ. 6):

Հարավային պատին Սուրբ Հովհաննես Մկրտչի կանգնած պատկերն է՝ շրջապատված տասնվեց փոքր տեսարաններով և մի ճոխ շրջանակով՝ զարդարված բուսական մոտիվներով և զինանշանով: Այս պատին պատկերված է նաև Տիրամոր նինջը ներկայացնող տեսարանը: Համաձայն ֆրանսիացի հնագետ Կամիլ Էնլարի 19-րդ դարավերջում կատարած նկարագրության՝ եկեղեցու հարավային պատի որմնանկարների շարքում, որոնցից միայն մի աննշան հատված է պահպանվել, եղել է նաև Քրիստոս Ամենակալին պատկերող տեսարան:

**Նկարները՝ էջ 393-394, Photos on pages 393-394.**

## ՆՈՐԱՀԱՅՏ ՆԵՐԿԱԳԻՐ ԱՐՁԱՆԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ՄԵՂՐԻԻ ՓՈՔՐ ԹԱՂԻ Ս. ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ՄԿՐՏԻՉ ԵԿԵՂԵՑՈՒՄ

Ս. Հովհաննես Մկրտիչ Եկեղեցին XVII դ. եռանավ բազիլիկ կառույց է, որը գտնվում է Մեղրիի Փոքր թաղի մի բարձունքի վրա (նկ. 1): Նոր շրջանի հայ որմնանկարչության պատմության համար մեծ արժեք են ներկայացնում Եկեղեցու որմնանկարները, որոնք բավականին առանձնահատուկ են իրենց առատությամբ, թեմատիկ բազմազանությամբ, պատկերագրությամբ և շերտերի՝ ժամանակային առումով բավականին լայն ընդգրկմամբ: Այստեղ առկա է ամենաքիչը երեք որմնանկարչական շերտ՝ արված 1700, 1793 և 1866 թթ.: Որմնանկարների մեծամասնությունը (Հին և Նոր Կտակարանի 23 տեսարանները, նաև սրբերի պատկերների և դեկորատիվ զարդամոտիվների գերակշիռ մասը) պատկանում է 1700 թ. շերտին, չորս սրբերի պատկերներ (խորանում և խորանին կից երկու որմնամույթերին) արվել են 1793 թ., նշվածներից մի քանիսն էլ վերանկարվել են 1866 թ.:



Նկ. 1 Ս. Հովհաննես Մկրտիչ Եկեղեցին հարավից (լսնկ.՝ հեղինակի, 2014):

Ենթադրաբար XIX դ. վերջին, Եկեղեցու աղոթասրահին «նոր շունչ» հաղորդելու համար, պատերի և մույթերի ստորին հատվածներում ավելացվում է քարե շարվածքի պատկեր ներկայացնող յուղանկարի շերտ՝ հատակից մինչև 1,4 մ բարձրությամբ, որը ծածկում էր նաև որմնանկարների բնօրինակ (տեմպերային) շերտի ստորին հատվածները (հիմնականում արձանագրությունների մասը): Որոշ ժամանակ անց, հավանաբար XX դ. սկզբին, նավերի թաղերի հատվածներից և կամարների երեսներից բացի, Եկեղեցու ողջ ներքին տարածքը կրային շերտով սպիտակեցվում է: Որմնանկարների՝ 1984-1986 թթ. վերականգնման աշխատանքների ընթացքում



Նկ. 2 «Հարություն» որմնանկարի ստորին հատվածը թղթե պաստառի շերտը հեռացնելուց հետո (ձախից) և յուղանկարի շերտը հեռացնելուց հետո (աջից) (լսնկ.՝ հեղինակի, 2018):



Նկ. 3ա



Նկ. 3բ



Նկ. 3գ



Նկ. 3դ



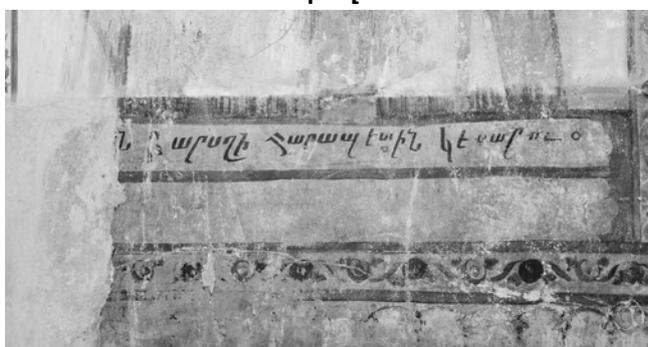
Նկ. 3ե



Նկ. 3զ



Նկ. 3է



Նկ. 3ը



Նկ. 3ը

Նկ. 3. Յուդաներկ շերտի հեռացումից հետո բացված արձանագրությունները (լսնկ.՝ հեղինակի, 2018):

կրային այդ շերտը հեռացվում է, որմնանկարները բացվում են, սակայն յուղաներկի շերտը դեռևս շարունակում է մնալ պատերին ու մույթերին: Այս շերտից չի հաջողվում ազատվել նաև որմնանկարների՝ 1994-1995 թթ. վերականգնման աշխատանքների ընթացքում, ավելին, այս դեպքում եկեղեցու աղոթասրահը պատշաճ տեսքի բերելու նպատակով յուղաներկի շերտի մակերեսով ավելացվում է նաև թղթե պաստառի շերտ:

2018 թ. եկեղեցու որմնանկարների հիմնարար վերականգնման ընթացքում (վերականգնողական խմբի ղեկավար՝ Արժանիկ Հովհաննիսյան) խնդրին վերջապես լուծում տրվեց: Թղթե պաստառի շերտը պատերից ու մույթերից հեռացվեց ամբողջությամբ, իսկ յուղաներկի շերտը՝ միայն բնօրինակ որմնանկարները ծածկող հատվածներում: Արդյունքում ի հայտ եկան ինը սևաներկ արձանագրություն (նկ. 2, 3), բոլորն էլ 1700 թ. շերտին պատկանող, որոնցից մի քանիսը՝ շատ կարևոր: Հետաքրքիր է «Հարություն» տեսարանի ընդարձակ չափածո արձանագրությունը՝ նվիրված Հայ եկեղեցու՝ Քրիստոսի մեկ բնություն ունենալու ուսմունքին: Կարևոր էր նաև Ս. Պարսամ Սքանչելագործի, Հովհան Ոսկեբերանի, Բարսեղ Կեսարացու և Դավիթ Մարգարեի արձանագրությունների բացահայտումը, քանզի մինչ այդ հայտնի չէր պատկերվածների ով լինելը:

Նշենք նաև, որ յուղաներկի շերտի որոշ հատվածներ նախատեսված է հեռացնել նաև 2019 թ., և բացառված չէ, որ որոշ արձանագրություններ հայտնաբերվեն նաև այդ ընթացքում:

Ստորև բերված են 2018 թ. որմնանկարների մաքրման աշխատանքների ընթացքում բացված ներկագիր արձանագրությունները (պահպանվել են բնագրի տառատեսակները, փակագրերը բացվել են).

Ա. «Աբրահամի զոհաբերությունը». արձանագրությունը՝ «Հայր...», նկ. 3, Ա,

Բ. «Տեսնընդառաջ». արձանագրությունը՝ «Սիմեօն ծերօնի», նկ. 3, Բ,

Գ. «Մուտք Երուսաղեմ». արձանագրությունը՝ «Մանկունք եբրայեցուցն... / ...ս(ուր)բ թագաւորին օրհնէին ...», նկ. 3, Գ,

Դ. «Ս. Ստեփանոսի քարկոծումը». արձանագրությունը՝ «Ս(ուր)բ Ստեփաննոսի քարգործումն», նկ. 3, Դ,

Ե. «Հարություն». արձանագրությունը՝

«ԴԱՍՔ ԶԻՆՈՒՈՐԱՅՆ ՊԱՀԷԻՆ<sup>1</sup> ԶԳԵՐԵԶՄԱՆՆ ԱՆՄԱՀԻՆ:

ԿՆՔԵԱԼ Ի ԿՈՅՍ ԶԳԵՐԵԶՄԱՆ ԱՆՈՒԱՄԲ Է-ԻՆ<sup>2</sup> ԱՆԵՂԻՆ: /

ՈՐԴԻՆ ՅԱՐԵԱԻ ԱՆՔԱԿ ԿՆՔՈՐԸ Ո(Ր)Պ(ԷՍ) ԾՆՈՒՆԴԵՆ Փ(Ր)ԿՈՒՈ(Ղ)ԻՆ:

ԱՍՏ ԿԱՐԿԵՍՅԻՆ ԵՐԿԱԲՆԱԿՔ ՏԵՍԱՆԵԼՈՎ ԶՄԻՈՒԹԻ(ԻՆ):

ՀՈԳԻ / ՄԱՐՄԻՆ ԲԱՆ Ա(ՍՏՈՒԾՈ)Յ ԵՐԵԻԵԼՈՎ ՄԻ ԲՆՈՒԹԻ(ԻՆ) :», նկ. 3, Ե,

Զ. Ս. Պարսամ. արձանագրությունը՝ «Ս(ուր)բն (Սքանչելագործն Պարսամ:», նկ. 3, Զ,

Է. Ս. Հովհան Ոսկեբերան. արձանագրությունը՝ «Ս(Ո)ԻՐԲՆ ՅՈՒՎԱՆՈՒ / ՈՍԿԷԲԵՐԱՆ», նկ. 3, Է,

Ը. Ս. Բարսեղ Կեսարացի. արձանագրությունը՝ «(Սուրբ)ն Բարսղի Հարապէտին Կեսարու», նկ. 3, Ը,

Թ. Դավիթ թագավոր. արձանագրությունը՝ «Դաւիթ Մարգարէին», նկ. 3, Թ:

Մեղրիի Փոքր թաղի Ս. Հովհաննես Մկրտիչ եկեղեցու նորահայտ ներկագիր արձանագրությունները՝ հատկապես չափածոն, անկասկած մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում:

<sup>1</sup> Բնագրում «ՊԱՀԷԻՆ», որը հավանաբար գրողի վրիպումն է:

<sup>2</sup> Բնագրում «ԷԻՆ», գծիկի հավելումը մեր կողմից է, ցույց տալու համար «Է»-ի առանձին՝ իմաստային և աստվածաբանական նշանակությունը:

## ԱՐՏԱՇԱՏԻ ՆՈՐԱՀԱՅՏ ԽՃԱՆԿԱՐՆԵՐԸ



Նկ. 1. Արտաշատի 2003 թ. պեղված հատված:

Հայ բազմադարյան մշակույթի և արվեստի պատմության մեջ իր ուրույն տեղն է գրավում խճանկարչությունը, որը մոնումենտալ և դեկորատիվ արվեստների յուրօրինակ համադրում է: Վերջին տարիներին հայոց հնագույն մայրաքաղաք Արտաշատում կատարված հնագիտական պեղումները ի հայտ բերեցին վաղ շրջանի խճանկարի եզակի օրինակներ, որոնք զարդարել են բաղնիքի հատակը:

Հայտնի է, որ Արտաշատ մայրաքաղաքը կառուցվել է Արտաշես Ա-ի օրոք մ.թ.ա. 2-րդ դ.: Արտաշատն ունեցել է հինգ շինարարական շրջան<sup>1</sup>: Խճանկարները վերաբերում են հելլենիստական ժամանակաշրջանին:

Հնավայրի մեծամասշտաբ ուսումնասիրությունները սկսվել են 1967-ին, իսկ արդեն 1970 թ. պեղումները հարուստ ու բազմատեսակ նյութեր են տվել բացահայտելով քաղաքի բազմակողմանի զարգացած մշակույթը: 2003 թ. սկսած՝ Արտաշատի պեղումները իրականացվում են բլուրներից դեպի հարավ-արևմուտք՝ Արաքս գետի հարևանությամբ: Այստեղ բացվել են մոնումենտալ շինության հետքեր (նկ. 1): Ուշագրավ և բացառիկ է հասարակական բաղնիքը՝ իր հիպոկաուստիկ սյուներով և խճազարդ ամենատարբեր պատկերներով: Այն բաղկացած է ինը մեծ ու փոքր սենյակներից, որոնք բավականին լավ են պահպանվել (նկ. 2, 3):

Արշավախմբի ղեկավար, հնագետ Ժորես Խաչատրյանը (1935-2017) իր հրատարակած հոդվածներում նկարագրում է գտնված խճազարդ հատակները. IV սենյակի խճանկարից մի հատված է պահպանվել հարավային մասում: Հատակը պատված է 0,7-1,2 սմ տրամագծով ֆելզիտե քարի հատիկներով: Ընդհանուր ֆոնը սպիտակ է, որը վերցված է սև գունախճերից կազմված ուղղանկյուն շրջանակի մեջ: Վերջինիս ժապավենի լայնությունը 8 սմ է, պահպանված երկարությունը՝ 144 սմ: 4-րդ դարին պատկանող շարվածքը հեռացնելուց հետո հյուսիսարևելյան դռան մուտքի մոտ բացվել է ավելի վաղ՝ 2-րդ դ. վերջ - 13-րդ դ. առաջին քառորդին պատկանող մուտքը: Այդ շերտից պահպանվել է խճանկարը, որը նախորդի նման պատրաստված է ֆելզի-

<sup>1</sup> Ժ. Խաչատրյան, Ա. Կանեցյան, Արտաշատի VIII բլրի շերտագրությունը, ԼՀԳ, 1974, N 9, էջ 76-91, տե՛ս նաև Ժ. Խաչատրյան, Արտաշատի VII բլրի 1973-1975 թթ. պեղումների արդյունքները, ԼՀԳ, 1978, N 8, էջ 56:

տից, 57 սմ լայնությամբ ուղղանկյուն սև շրջանակի մեջ: Երկրաչափական հորինվածքով այս աշխատանքում պատկերված են շեղանկյուններ և ուղղանկյուն եռանկյունիներ:

Ժ. Խաչատրյանը նշում է, որ նման երկրաչափական զարդերով խճանկար բացվել է Փոքր Ասիայի հարավարևելյան հատվածում, Կիլիկիայի Անամուրում (Eski Anamur) քաղաքի մեծ բաղնիքի սառը ջրով լողանալու (frigidarium) սենյակի մուտքի շեմին, որի շեղանկյուն և ուղղանկյուն զարդերը, ի տարբերություն Արտաշատի խճանկարի, արված են սպիտակով՝ մուգ կապույտ ֆոնի վրա: Այն թվագրվում է 3-րդ դարի երրորդ քառորդով<sup>2</sup>:

Խճազարդ է եղել նաև IV սենյակի հարավարևմտյան մասում բացված քառանկյուն հորը: 2008 թ. բացվել են IV սենյակի արևելյան հատվածի VIII և IX սենյակները: VIII սենյակի հարավային հատվածի խճանկարը բավականին լավ է պահպանվել և թույլ է տալիս վերականգնել հորինվածքի ընդհանուր պատկերը: Նրա թեման, նախշերի վերակազմությունը, երկրաչափական և այլ զարդեր իրենց բաղադրիչ մասերով հիշեցնում են գորգային հարուստ զարդարանք (նկ. 4-8): Բազմագույն գեղեցիկ պատկերը, համաչափ դասավորված մանրամասներով, շքեղ տպավորություն է թողնում: Սպիտակ, համեմատաբար խոշոր հատիկներով շարված եգրային հատվածին հաջորդում է լայն, ուղղանկյուն մուգ կապույտով արված շրջանակ՝ շեղանկյուն և ուղղանկյուն երկրաչափական զարդերով: Դրան հաջորդում է քառակուսի, ոճավորված պարանահյուսքով շրջանակի մեջ վերցված, իրար հետ միահյուսված վեց շրջան: Բոլոր օղակներն ունեն իրենց երիզազարդերը: Վերջիններս առանձին են օղակից և վերին մասում հյուսվելով, վերածվում են ութանման հյուսված երեք զարդի: Երիզազարդերի ներքևում օղակներն ունեն երեք տեսակի ժապավենաձև, ալիքաձև զարդաշարան, որը խորհրդանշում է ծովի հանգիստ վիճակը, և ոլորուն ծայրով նախշեր, որն ալեկոծվող ծով է նշանակում: Հետաքրքիր են քառակուսու անկյուններում պատկերված երկսայրի սակրերը<sup>3</sup> իրենց կոթառով: Խճանկարի հորինվածքը աչքի է ընկնում բազմազանությամբ, կուռ կառուցվածքով, զարդերի հարստությամբ:

Ուշադրության է արժանի նաև IX սենյակի խճանկարը, որը նույնպես բազմագույն է: Այն թեև մեզ է հասել հատվածական վիճակով, այդուամենայնիվ, միայն գտածոներով կարելի է ասել, որ այն ունեցել է հարուստ հորինվածք: Եգրային մասը պատրաստված է եղել ֆելզիտի սպիտակ, համեմատաբար խոշոր հատիկներով: Պատկերներն արված են կանաչ, վարդագույն, սպիտակ, սև, դեղնավուն սմալտայով: Այստեղ, ըստ պատկերի մասերի, օգտագործվել են տարբեր ձևերի ու չափերի հատիկներ, հաճախ այնքան մանր, որ կարելի է շարել միայն փոքրիկ ունելիով: Ի տարբերություն VIII սենյակի խճանկարի, որը միայն երկրաչափական հորինվածք ունի, այստեղ գտնվել է մարդու դեմքի մի հատված, որում երևում է աջ աչքը, ճակատի մի մասը, մազերը,



Նկ. 2 Արտաշատի բաղնիքի մի սենյակ:

<sup>2</sup> Ժ. Խաչատրյան, Արտաշատի «Երազամոյն» վայրի տաճարը և կից համալիրները, Պատմա-բանասիրական հանդես, Եր., 2009, N 1, էջ 125:

<sup>3</sup> Երկբերան սակրի մասին մի հիշատակություն ունի Մովսես Խորենացին՝ կապված պաշարված Տիգրանակերտի (359 թ.) պարիսպների հիմքերը քանդելու հետ:

քիթը ու բերանը: Մեկ այլ բեկորի վրա պահպանվել է սև հատիկներով գրված լատիներեն արձանագրություն - VER, որը նշանակում է գարուն, մեանդրի տարբեր ձևեր, ծաղիկներ և այլ զարդեր:

Անդրադառնալով պահպանված դիմապատկերին և մասնավորապես աչքին՝ նշենք, որ այն իր արտահայտությամբ քթարմատին մոտիկ լայն բացվածքով նման է Գառնիի խճանկարում պատկերված կերպարների հայացքին: Հետագայում աչքերի նման արտահայտություն տեսնում ենք Էջմիածնի ավետարանի կազմի Տիրամոր (6-րդ դ.) և Լմբատի Ս. Ստեփանոս եկեղեցու քանակերպերի (տետրամորֆեր) պատկերներում (7-րդ դ.), որոնց մասին Լ. Դուռնովոն հետևյալ եզրահանգմանն է եկել. «Վեր քաշված խիտ հոնքերը, քթարմատին մոտիկ լայն բացված խոշոր աչքերը՝ վերին արտևանունքների տակ կախված աշխույժ բիբերով, նեղ և երկար փոքրիկ ռունգերով՝ փոքր-ինչ կորնթարդ քիթը, երկարավուն բերանը՝ երբեմն փոքր-ինչ անորոշ գծագրով, դեպի ցած ձգվող դեմքի գրեթե կանոնավոր օվալը, թեթևակի շառագունած մաշկի ընդգծված բաց գույնը՝ իրական հիմքի վրա ստեղծված միշտ կենդանի հայկական դեմքի այդ յուրահատուկ տիպը կարմիր թելի նման անցնում է հայ միջնադարյան կերպարվեստի միջով՝ հազվադեպ խամրելով դրսից եկած ինչ-որ ազդեցության տակ»<sup>4</sup>: Արտաշատի և Գառնիի խճանկարները ցույց են տալիս, որ պատկերագրության այդ ձևը կիրառվել է նաև ավելի վաղ դարերում:

Ըստ Ժ. Խաչատրյանի՝ VIII և IX սենյակների խճանկարները կարող են լինել 2-րդ դարի վերջի և 3-րդ դարի սկզբի աշխատանքներ: Նրանք հասարակական բաղնիքի սկզբնական շրջանի հորինվածքներից են, որը հաստատելու համար արշավախմբի ղեկավարը նշում է տեղում գտնված Սեպտիմոս Սևերոսի՝ Պոնտոսի Ամասիայում 206-207 թթ. թողարկված բրոնզե դրամը<sup>5</sup>: Պահպանված խճանկարները մակերեսով ավելի մեծ են Գառնիի բաղնիքի հատականկարից և Հայաստանում մինչև օրս հայտնաբերված խճանկարի ամենամեծ և եզակի նմուշներն են: Նշենք նաև, որ եթե Գառնիի խճանկարում սմալտայի կիրառություն չկա, ապա այն առկա է Արտաշատում:

V սենյակի շեմի շեղանկյունաձև զարդերով խճանկարը նույնպես կարող է պատկանել բաղնիքի առաջին շերտին՝ 3-րդ դ. սկզբին, իսկ մյուս խճանկարները, որոնք նույն ոճի են, թվագրվում են 4-րդ դ. սկզբով:

Արտաշատի խճանկարի հայտնաբերումը կարևորագույն իրադարձություն պետք է համարել, քանի որ Գառնիի հանրահայտ խճանկարի հետ միասին նրանք ավելի լայն պատկերացում են տալիս հայ արվեստի հելլենիստական շրջանի մոնումենտալ գեղանկարչության մասին:

**Նկարները՝ էջ 395-397, Photos on pages 395-397.**

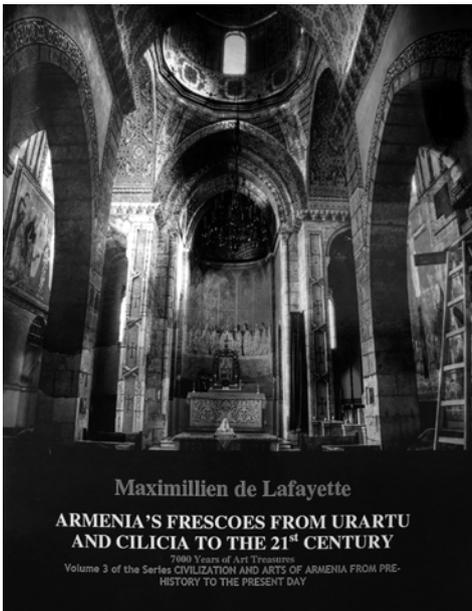
<sup>4</sup> Լ. Дурново, Очерки изобразительного искусства средневековой Армении, М., 1979, с. 96., տե՛ս նաև Ա. Աղասյան, Հ. Հակոբյան, Մ. Հասրաթյան, Վ. Ղազարյան, Հայ արվեստի պատմություն, Երևան, 2009, էջ 138-139:

<sup>5</sup> Ժ. Խաչատրյան, Արտաշատի «Երազամոյն» վայրի տաճարը և կից համալիրները, պատմա-բանասիրական հանդես, 2009, N 1, էջ 132:

## ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՈՐՄՆԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆԸ ՆԿԻՐՎԱԾ ԱՐՏԱՍԱՀՄԱՆՅԱՆ ՄԻ ՀՐԱՏԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Հայկական որմնանկարչության մասին օտարազգի հեղինակի համեմատաբար նոր հրատարակություն է Մաքսիմիլիեն դե Լաֆայետյեի 2011 թ. լույս տեսած գիրքը, որի մասին է ներկայացվող հակիրճ գրախոսությունը: Հրատարակությունը որոշակի արժեք ներկայացնելով հանդերձ, վկայում է արտերկրի արվեստագիտական որոշ շրջանակներում հայ որմնանկարչության մասին առկա մակերեսային պատկերացումների մասին:

**Խմբագիր**



MAXIMILLIEN DE LAFAYETTE, ARMENIA'S FRESCOES FROM URARTU AND CILICIA TO THE 21st CENTURY. (CIVILIZATION AND ARTS OF ARMENIA FROM PRE-HISTORY TO THE PRESENT DAY Book 3) *New York. Berlin, Times square press, 2011.*

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՈՐՄՆԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆԸ ՈՒՐԱՐՏՈՒԻՑ ՈՒ ԿԻԼԻԿԻԱՅԻՑ ՄԻՆՉ 21-ՐԴ ԴԱՐ (Քաղաքակրթությունն ու արվեստները Հայաստանում նախապատմական ժամանակներից մինչ մեր օրեր, գիրք III) Հեղինակ՝ Մաքսիմիլիեն դե Լաֆայետյե, Հրատարակիչ՝ Գիզելե վոն Գունտենբերգերսեն, Նյու Յորք - Բեռլին, 2011, 162 էջ:

Հայ որմնանկարչությանը նվիրված այս գիրքը «Քաղաքակրթությունն ու արվեստները Հայաստանում նախապատմական ժամանակներից մինչ մեր օրեր» շարքի երրորդ հատորն է: Ինչպես գրքի սկզբում է նշվում՝ այն ներկայացնում է «7000-ամյա արվեստի գանձեր քաղաքակրթության օրրան Հայաստանից»: Հեղինակը՝ Մաքսիմիլիեն դե Լաֆայետյե, հին աշխարհի քաղաքակրթությունները, մշակույթն ու արվեստները ուսումնասիրող պատմաբան է, որն ավելի քան 600 գրքի, հին, մեռած և ժամանակակից լեզուների 14 բառարանի և 6 հանրագիտարանի հեղինակ է:

Այս գիրքը կարելի է համարել պատկերագիրք (ալբոմ), քանի որ մեծ մասամբ ներկայացված է հայ որմնանկարչության լուսանկարչական պատումը, իսկ հակիրճ տեքստը զուտ տեղեկատվական բնույթի է: Թեև գիրքը հարուստ է պատկերներով, սակայն լուսանկարների մի մասը բարձրորակ չէ և վատ վերատպված, նաև բացակայում է պատկերների մի մասի վերաբերյալ ամբողջական տեղեկատվությունը (վայր, ժամանակ): Դրա հետևանքով որոշ լուսանկարներում եղած որմնանկարների հայկական լինելու հարցը մնում է տարակուսելի: Երբեմն պահպանված չէ որմնանկարների ժամանակագրական հաջորդականությունը և տարբեր տարեթվերի և վայրերի պատկանող հուշարձանները հայտվել են իրար կողքի: Պետք է նշել նաև, որ չնայած գրքի վերնագրում նշված է Կիլիկիայի անունը, սակայն տեքստում Կիլիկիայի հայկական որմնանկարների մասին խոսք չկա:

Ըստ բովանդակության գիրքը բաժանվում է երեք մասի.

*Վաղ շրջանի հայկական որմնանկարները՝ մաս I, էջ 19-57,*

*- Քրիստոնեական շրջան, հայկական կրոնական որմնանկարները՝ մաս II, էջ 59-128,*

*- Մոդեռն և ժամանակակից որմնանկարչությունը Հայաստանում՝ մաս III, էջ 129-146:*

Հայաստանի վաղ շրջանի որմնանկարչության պատմությունը հեղինակը սկսել է Ուրարտուի որմնանկարչությանը նվիրված ենթագլխով՝ հայ որմնանկարչության սկզբնավորումը թվագրելով մ. թ. ա 8-7-րդ դդ.: Ուրարտական շրջանից շատ սեղմ՝ գրեթե կես էջով, ներկայացված են Արին Բերդ-Էրեբունիի հնագիտական պեղումներով բացահայտված որմնանկարները: Նշվում է, որ որմնանկարները պատկերում են հին ժամանակներում ապրած հայերի առօրյա և ծիսական կյանքից վերցված տարբեր դրվագներ՝ խորհրդանիշներ, զարդանախշեր, դիցաբանական հերոսներ, կենդանիներ և թռչուններ, երաժշտական գործիքներ, պարողներ, տոնական խնջույքների տեսարաններ: Որմնանկարների բազմագույն գունային ներկապանակում գերիշխում են դեղինի և վառ կապույտի երանգները:

Անմիջապես Էրեբունիի որմնանկարներին հաջորդում է Գառնիի խճանկարչությանը նվիրված ենթավերնագիրը՝ որպես հեղինակական շրջանի հունա-հայկական արվեստների միակցման օրինակ: Նշվում է, որ Ուրարտական պետության անկմանը հաջորդում է Հայաստանի հեղինականացման գործընթացը, իսկ հայ արվեստագետները առաջինն էին, որ համադրեցին հունական արվեստը ոչ հունականի հետ: Հետևաբար հայ արվեստում հայտնվում են հեղինակական մոտիվներ և զարդանախշեր, հունականի հետ է նույնականանում նույնիսկ հայոց դիցաբանը: Գրքի ամենաընդարձակ բաժինը նվիրված է քրիստոնեությանը սկզբնավորվող հայ հոգևոր որմնանկարչությանը: Հայ վաղ քրիստոնեական որմնանկարչության սկիզբը նշված է 6-7-րդ դդ.՝ պայմանավորված ամենավաղ երկու օրինակներով՝ Արուճի տաճար և Լմբատի Ս. Ստեփանոս եկեղեցի: Այս շրջանի հայ որմնանկարները հեղինակը բնորոշում է որպես տեղեկատվական և կրթական բնույթի, որոնք ներկայացնում են քրիստոնեության էական և նշանակալի դրվագներն ու կերպարները: Հաջորդ դարերում, պայմանավորված արաբական և ոչ քրիստոնյա ցեղերի արշավանքներով որմնանկարչության արվեստը ընդհատվում է և վերսկսվում միայն 10-11-րդ դդ., ապա՝ շարունակվում 12-րդ դարում: Այս շրջանից հիշատակվում են Տաթևի Ս. Պողոս-Պետրոս, Աղթամարի Ս. Խաչ եկեղեցու և Անի քաղաքի եկեղեցիների որմնանկարները:

Այնուհետև, սելջուկյան և մոնղոլական արշավանքների պատճառով, հայերի արտագաղի հետևանքով հայ արվեստի զարգացման նոր կենտրոններ են ստեղծվում Հայկական լեռնաշխարհից դուրս, որոնց մեջ առավել նշանակալի էր Լրիմի միջնադարյան հայ գաղթօջախը: Թերակղզու՝ հատկապես Թեոդոսիա քաղաքի հայ եկեղեցիները նույնպես որմնանկարներ են ունեցել:

Հեղինակը հաջորդիվ անցում է կատարում 17-18-րդ դարերին, և այս շրջանից առանձնացնում Նոր Զուղայի հայ արվեստն ու միջնադարի բաժինը ավարտում Հովնաթանյաններին նվիրված կարճ ենթավերնագրով: Հովնաթանյանները հատկապես Նաղաշ Հովնաթանը, ներկայացված են դրական լույսի ներքո՝ որպես «ծերացող» հայ որմնանկարչությանը թարմ շունչ հաղորդող նկարիչներ, որոնց ստեղծագործությունն արտացոլում է արվեստի նոր միտումները՝ միակցված հայ արվեստի ավանդներին:

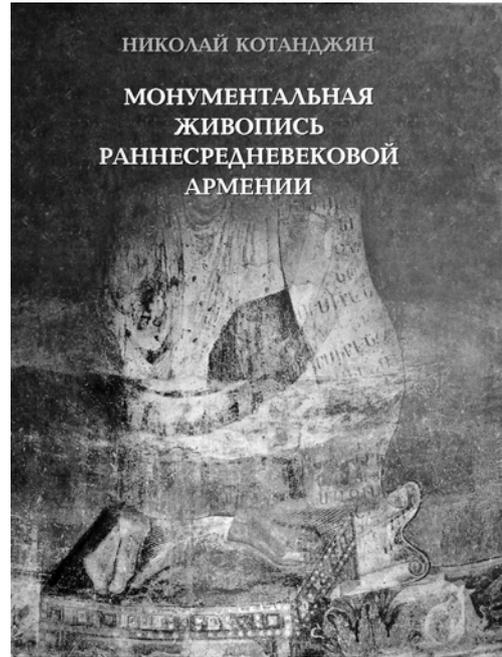
Գրքի վերջին գլուխը նվիրված է մոդեռն և ժամանակակից հայ որմնանկարչությանը, որը ներկայացված է բավականին հպանցիկ: Ներկայացված են երկու հայ նկարիչներ՝ Գրիգոր Խանջյանը և Մինաս Ավետիսյանը: Որպես նոր ժամանակների հայ եկեղեցական որմնանկարչության օրինակ գրքում տեղ է գտել 1920 թ. նկարագրված Ուկրաինայի Լվով քաղաքի հայկական Սբ

Աստվածածին եկեղեցու ինտերիերը: Պատկերագիրքը ավարտվում է Կալիֆոռնիայի Լոս Անջելես քաղաքի շենքերից մեկի պատին տեղ գտած «հայկականություն» ներկայացնող պատկերով և Դանիել Վարուժան Հեճինյան ամերիկաբնակ հայ նկարչի կենսագրությամբ:

Անի Ենոքյան

## ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՎԱՂ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՄՈՆՈՒՄԵՆՏԱԼ ԳԵՂԱՆԿԱՐԶՈՒԹՅԱՆԸ ՆՎԻՐՎԱԾ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆ

*Николай Котанджян*  
*Монументальная живопись раннесредневековой*  
*Армении*  
*Ереван, 2017, 264 стр.*



Լույս է տեսել ականավոր գեղանկարիչ և արվեստաբան, երջանկահիշատակ Նիկոլայ Քոթանջյանի (1928-2013 թթ.) «Հայաստանի վաղ միջնադարյան մոնումենտալ գեղանկարչությունը (Դ-Է դարեր)» ռուսերեն մեծարժեք աշխատությունը<sup>1</sup>: Այս աշխատությունը հայագիտության մեջ առաջին փորձն է՝ տալ վաղ միջնադարյան հայ որմնանկարչության ամբողջական պատկերը:

Նիկոլայ Քոթանջյանը հայ միջնադարյան որմնանկարչության խոշորագույն հետազոտողներից մեկն է: 1978 թ. հրատարակված նրա «Գույնը Հայաստանի վաղ միջնադարյան գեղանկարչությունում» (ռուսերեն) աշխատությունը (հեղինակի առաջին մենագրությունն էր) մեծ չափով վերաբերում էր նաև հայկական վաղ միջնադարյան որմնանկարչական հուշարձաններին: Մասնավորապես, արվեստաբանության մեջ նորույթ հանդիսացող՝ գույնի ուսումնասիրման իր իսկ ստեղծած մեթոդով<sup>2</sup> հեղինակը քննության էր ենթարկում վաղ միջնադարյան կերպարվեստի կարևորագույն հուշարձանները (Էջմիածնի Ավետարանի VI-VII դդ. մանրանկարները, Արուճի տաճարի, Թալինի Կաթողիկե եկեղեցու, Լմբատավանքի, Կոշի Ս. Ստեփանոս և Եղվարդի Ս. Ջորավար եկեղեցիների որմնանկարները): Հետագա տասնամյակներում հրատարակվում են հայկական որմնանկարչությանը նվիրված մի շարք հոդվածներ՝ «Художественный язык Аручской росписи и раннесредневековые фрески Армении» (II Международный симпозиум по армянскому искусству. сборник докладов, т. III, Ереван, 1978), «Фрески Аруча как отражение античной традиции в раннесредневековой живописи Армении»

<sup>1</sup> Նիկոլայ Քոթանջյանը նախկինում հեղինակել է «Գույնը Հայաստանի վաղ միջնադարյան գեղանկարչությունում» (ռուս., Երևան, 1978), «Էջմիածնի Ավետարանը» (հայ., ռուս., անգլ., Երևան, 2000), «Ծղրութի Ավետարանը» (հայ., ռուս., ֆր., Երևան, 2006) մենագրությունները և մի քանի տասնյակ գիտական հոդվածներ: Դեռևս անտիպ է մնում «Գույնը Տաթևի որմնանկարներում» մենագրությունը:

<sup>2</sup> Մեթոդի էությունը գույնի համակողմանի և ամբողջական ուսումնասիրությունն է չորս հիմնական տեսանկյուններով (բաղադրիչներով)՝ գունային տոնայնություն, գունային կառուցվածք, գույնի կոմպոզիցիա և գույնի տարածական կառուցվածք:

(Художественное наследие, вып. 6/36, Москва, 1980), “Fresques arméniennes du VII<sup>e</sup> siècles d’après les monuments d’Arménie Sovétique” (Atti del Quinto Simposio Internazionale di Arte Armena, Venezia, 1988), “The Frescoes in the Church of St. Gregory the Illuminator founded by Tigran Honents in Ani” (համահեղ.՝ Իրինա Դրամբյան, Armenian Review, v. 43, n. 4/172, Watertown, 1990), «Թալինի Մեծ տաճարի գլխավոր արքայի որմնանկարի գծային վերակառուցման փորձը» (Հայ արվեստի հարցեր, գիրք 1, Երևան, 2006), “Фрески Татева. Судьба росписи и история ее изучения” (համահեղ.՝ Իրինա Դրամբյան, Հայ արվեստի հարցեր, գիրք 5, Երևան, 2013) և այլն:

Ներկա աշխատությունը լրացրել, խմբագրել և հրատարակության է պատրաստել հեղինակի կինը՝ արվեստագիտության դոկտոր Իրինա Դրամբյանը: Այն բաղկացած է խմբագրի խոսքից, ներածությունից, երեք գլուխներից, եզրակացությունից, վաղ միջնադարյան հայկական պահպանված որմնանկարների աղյուսակից, ամփոփումից, գրականության ցանկից, լուսանկարների և ցուցիչների բաժիններից և հեղինակի կենսագրությունը ներկայացնող համառոտ հոդվածից:

Ներածության մեջ հեղինակը անդրադառնում է որմնանկարչության զբաղեցրած տեղին հայ կերպարվեստի համատեքստում, պատմական դառը իրադարձություններին, դրանց արդյունքում մշակութային կոթողների և մասնավորապես որմնանկարչական հուշարձանների խաթարմանը կամ ոչնչացմանը, համառոտ ներկայացնում է հայ որմնանկարչության ուսումնասիրման պատմությունը (անդրադարձ է կատարվում ինչպես նախախորհրդային շրջանի ուսումնասիրողների /Ն. Մառ, Թ. Թորամանյան, Յ. Ստրժիգովսկի և այլք/ առանձին ակնարկներին, այնպես էլ Լիդիա Դուռնովոյի, Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանի, Ժան-Միշել և Նիկոլ Թիերիների աշխատանքներին) և վերջապես անդրադառնում հայոց մեջ պատկերամարտության խնդրին:

1-ին գլխում (Հայաստանը վաղ միջնադարի դարաշրջանում) հեղինակը ներկայացնում է IV-VII դդ. Հայաստանի պատմա-քաղաքական իրավիճակը և մշակութային հիմնական ձեռքբերումները (գրերի գյուտ, գիտության և արվեստների զարգացում և այլն):

2-րդ գլխում (Հայաստանում քրիստոնեական մոնումենտալ գեղանկարչության սկզբնավորումն ու զարգացումը վաղ միջնադարում. հուշարձանների և նրանց պահպանվածության քննություն) հեղինակը ներկայացնում է Հայաստանում քրիստոնեական արվեստի ծագման և զարգացման պայմանները: Անդրադարձ է կատարվում որմնանկարչության և խճանկարչության անցած ուղուն՝ հին շրջանից մինչև վաղ միջնադար, համառոտ նկարագրվում են վաղ միջնադարից մեզ հասած (հեղինակին հայտնի) կամ ոչնչացած բոլոր խճանկարչական և որմնանկարչական հուշարձաններն ու վաղ միջնադարյան որմնանկարչության մեջ կիրառվող տեխնիկական միջոցները (ներքին պատերի երեսների մշակումը, հիմնաշերտի հաստությունն ու բաղադրությունը և այլն):

3-րդ գլուխը (V-VII դդ. հայկական որմնանկարները) նվիրված է վաղ միջնադարյան հայ որմնանկարչության վեց գլխավոր հուշարձանների հանգամանալից քննությանը, ընդ որում, ինչպես հեղինակն է նշում՝ ոչ թե «հնագիտական տեսանկյունից», ինչպես սովորաբար արվում է, այլ զուտ գեղարվեստական տեսանկյունից, քանզի դրանք պատկերացում են տալիս տվյալ ժամանակաշրջանի հայ որմնանկարչությանը բնորոշ դեկորատիվ ծրագրի, որոշ տեսարանների պատկերագրական առանձնահատկությունների, ոճական միտումների մասին, և վերջապես հանդիսանում են գեղարվեստական առումով բարձրարվեստ գործեր: Հեղինակն այս նպատակով առանձնացրել է Ծիծեռնավանքի բազիլիկ, Լմբատավանքի Ս. Ստեփանոս, Կոշի Ս. Ստեփանոս,

Թալինի Կաթողիկե, Արուճի Ս. Գրիգոր, Եղվարդի Ս. Թեոդորոս եկեղեցիների որմնանկարները:

Նշված որմնանկարները հանգամանալից պատկերագրական և ռճական քննության են ենթարկվում, ընդ որում Ծիծեռնավանքի և Եղվարդի եկեղեցիների որմնանկարները՝ առաջին անգամ<sup>3</sup>: Առանձնապես արժեքավոր է Ծիծեռնավանքի որմնանկարների ուսումնասիրությունը, մասնավորապես պատկերների պարզաբանումն ու ստեղծման ժամանակաշրջանի ճշգրտումը՝ V դար (այս առումով, ըստ հեղինակի՝ գործ ունենք քրիստոնեական շրջանից պահպանված հնագույն հայկական որմնանկարի հետ)<sup>4</sup>:

Աշխատության շատ արժեքավոր բաժինն են կազմում լուսանկարները, որոնց զգալի մասը արվել են հեղինակի կողմից:

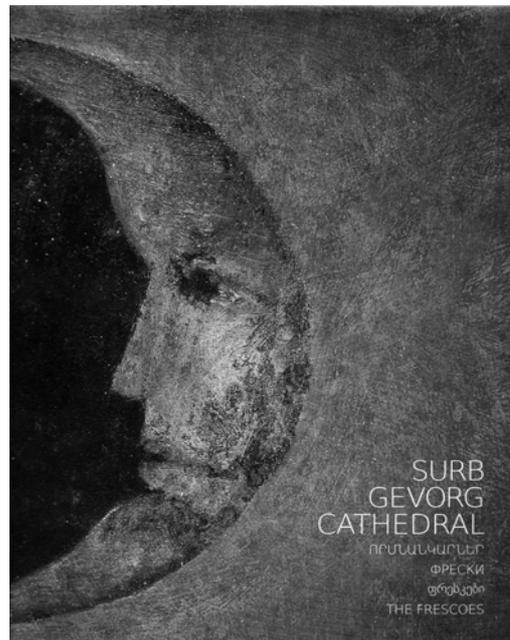
Հայ արվեստաբանությունը, հիրավի, վաղուց էր կարոտ նման կարևոր աշխատության ստեղծմանը, և պետք է հույս հայտնել, որ Նիկոլայ Քոթանջյանի սույն մենագրության լույսընծայումը խթան կհանդիսանա նաև ոչ պակաս կարևոր զարգացած միջնադարի հայ որմնանկարչության համընդգրկուն ուսումնասիրության համար: Ցանկալի է, որ ներկա աշխատությունը հրատարակվի նաև հայերեն թարգմանությամբ:

Ավետիս Ավետիսյան

## ԹԲԻԼԻՍԻ ՄԵՅԴԱՆԻ ՍՈՒՐԲ ԳԵՎՈՐԳ ԵԿԵՂԵՑՈՒ ՈՐՄՆԱՆԿԱՐՆԵՐԻՆ ՆՎԻՐՎԱԾ ԱԼՔՈՄ-ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆ

*Surb Gevorg Cathedral. The Frescoes, Preface*  
authors Karen Matevosyan, Avet Avetisyan, Yerevan, 2015  
(անգլերեն, հայերեն, վրացերեն, ռուսերեն), 304 էջ:

Վրաստանի մայրաքաղաք Թբիլիսին, որը միջնադարյան հայկական աղբյուրներում հիշատակվում է Տփլիս անունով, դարեր ի վեր եղել է հայ-վրացական սերտ առնչությունների, հոգևոր և մշակութային շփումների կենտրոն: Մեյդանի Սուրբ Գևորգը Թբիլիսիի հնագույն հայկական եկեղեցիներից է, որը 1251 թ. հիմնել է հայ վաճառական Ումեկը: Միջնադարյան սկզբնաղբյուրներում կոչվում է Կաթողիկե Սուրբ Աստվածածին և Գևորգ Ջորավար, ավելի ուշ, տեղագրական դիրքը նկատի ունենալով՝ Մեյդանի (հրապարակ) Սուրբ Գևորգ կամ Բերդի Մեծ եկեղեցի: Այն տևական ժամանակ եղել է քաղաքի հայ համայնքի գլխավոր եկեղեցին, իսկ այժմ Վիրահայոց թեմի առաջնորդանիստն է: Մեյդանի Սուրբ Գևորգը հայկական ոչ մեծաթիվ եկեղեցիներից է, որն ամբողջովին



<sup>3</sup> Ծիծեռնավանքի որմնանկարները հպանցիկ նկարագրված են «Հայոց սրբերը և սրբավայրերը» ժողովածուի (Երևան, 2001) «Ծիծեռնավանք» հոդվածում (հեղինակներ՝ Հակոբ Սիմոնյան և Հովհաննես Սանամյան): Եղվարդի եկեղեցու որմնանկարներին դարձյալ հպանցիկ անդրադարձել է Լիդիա Դուրնովն (Л. Дурново, Краткая история древнеармянской живописи, Ереван, 1957, с. 12):

<sup>4</sup> Հեղինակը Ծիծեռնավանքի որմնանկարների առաջին ուսումնասիրողն է: Հետազոտությունները սկսել է դեռևս 1980-ական թթ. սկզբին:

որմանակարագարողված է (այդպիսին է նաև Թբիլիսիի Նորաշեն հայկական եկեղեցին):

2012-2015 թթ. Վիրահայոց թեմի առաջնորդ Վազգեն Եպիսկոպոս Միրզախանյանի և հայտնի գործարար Ռուբեն Վարդանյանի նախաձեռնությամբ ստեղծվեց Սուրբ Գևորգ եկեղեցու վերականգնման հիմնադրամ, որի միջոցով իրականացվեց եկեղեցու նորոգումն ու նրա որմանակարների վերականգնումը: Նախ ուսումնասիրվեցին եկեղեցու որմանակարները՝ Հայաստանի որմանակարների վերականգնման գիտահետազոտական կենտրոնի (ղեկավար՝ Արժանիկ Հովհաննիսյան) և իտալացի վերականգնող պրոֆեսոր Ֆաբրիցիո Յակոբինիի կողմից: Բուն շինարարական աշխատանքն իրականացվել է վրացական մասնագիտացված կազմակերպության միջոցով: Շինարարական աշխատանքներին զուգահեռ կատարվել է մեծածավալ որմանակարների վերականգնումը, որի ընթացքում բացահայտվել են բազմաթիվ նոր պատկերներ: Այս որմանակարի առանձնահատկություններից մեկն այն է, որ 18-րդ դարից սկսած այն մի քանի անգամ նորոգվել ու վերանկարվել է, երբեմն ծածկվել սվադի նոր շերտերով:



**Որմանակարների վերականգնման խմբի ղեկավար Արժանիկ Հովհաննիսյանը (2015):**

ման արդյունքում բացվեցին մի շարք նկարներ, որոնք մինչ այդ անհայտ էին. Հայր Աստված, տասներկու առաքյալները, չարչարանաց պատկերագոտին (գմբեթում), չորս ավետարանիչները (առագաստներին) և այլն: Այդպիսով, հնարավոր դարձավ առավել ամբողջական և հստակ ընկալել եկեղեցու ներքին հարդարման ընդհանուր համակարգը: Պատկերների մի մասն ունի բացատրական, խորհրդանշական կամ նվիրատվական բնույթի բազմաթիվ հայերեն արձանագրություններ: Որմանակարների մեջ որոշակի տեղ է հատկացված նաև Հայ եկեղեցու պատմությանն ու գործիչներին:

Սուրբ Գևորգ եկեղեցու և որմանակարի նորոգման ավարտից հետո, 2015 թ. IDeA հիմնադրամի միջոցով լույս տեսավ քառալեզու (անգլերեն, հայերեն, վրացերեն, ռուսերեն) շքեղ այբոմուսումնասիրություն, որտեղ ներկայացված են Ս. Գևորգ եկեղեցու պատմությունը, ճարտարապետությունը, ձեռագրական ժառանգությունը, մշակութային ավանդը (հեղինակ՝ Կ. Մաթևոսյան) և որմանակարները՝ պատկերագրական համակարգը, մտահղացումը, առանձնահատկությունները (հեղինակ՝ Ա. Ավետիսյան), ինչպես նաև որմանակարների բազմաթիվ լուսանկարներ:

#### **Կ. Մաթևոսյան**

**Նկարները՝ էջ 386-387, Photos on pages 386-387.**

## ԴԱԴԻՎԱՆՔԻ ՈՐՄՆԱՆԿԱՐՆԵՐԻՆ ՆՎԻՐՎԱԾ ԱԼԲՈՄ-ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆ

**Դադիվանք. վերածնված հրաշալիք** (հեղինակներ՝ Կ. Մաթևոսյան, Ա. Ավետիսյան, Ա. Զարյան, Ք. Լամուրե), (հայերեն, ռուսերեն, անգլերեն), Երևան, 2018, 224 էջ:

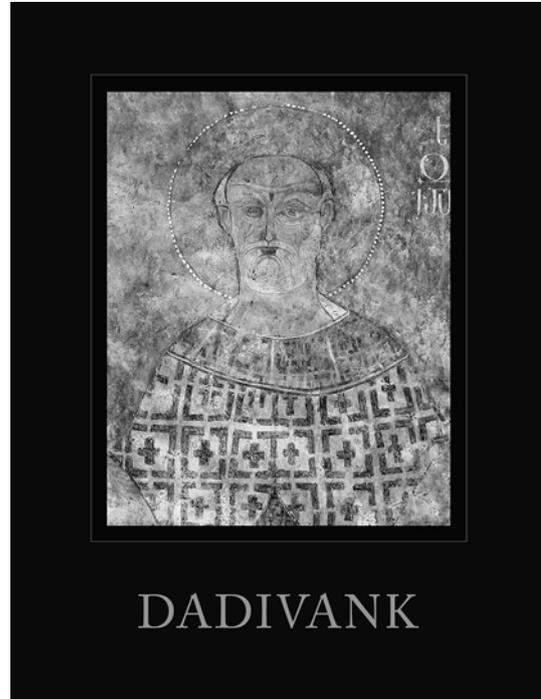
«Վիկտորիա» միջազգային բարեգործական հիմնադրամի նախաձեռնությամբ լույս է տեսել «Դադիվանք. վերածնված հրաշալիք» եռալեզու (հայերեն, անգլերեն, ռուսերեն) գիրքը: Այն Դադիվանքի գլխավոր՝ Ս. Կաթողիկե եկեղեցու որմնանկարների մասին առաջին համակողմանի ուսումնասիրությունն է:

Դադիվանքը Հայաստանի հնագույն վանքերից մեկն է, պատմական Արցախ երկրամասի Վերին Խաչեն գավառում: Վանքի Ս. Կաթողիկե եկեղեցին 1214 թ. կառուցել է Հաթերքի իշխանուհի Արզու Խաթունը: Եկեղեցու հյուսիսային և հարավային պատերին պահպանված որմնանկարները նախկինում խամրած և մրի շերտով ծածկված լինելու հետևանքով անհրաժեշտ չափով չեն ուսումնասիրվել:

Շատերի համար անգամ հստակ չի եղել, թե պատկերագրական ինչ տեսարաններ են այնտեղ ներկայացված: 2014-2016 թթ. իտալաբնակ ճարտարապետ Արա Զարյանի և ազգությամբ բելգիացի, որմնանկարի վերականգնող Քրիստին Լամուրեի ջանքերով կատարվել է որմնանկարի ամբողջական մաքրում, ամրակայում և պահպանական վերականգնում: Դրա շնորհիվ որմնանկարներն այժմ երևում են առավել ամբողջական տեսքով, որը թույլ է տվել դրանք բազմակողմանի ուսումնասիրել:

Պատկերներից մեկը, հարավային պատի վրա, ներկայացնում է քրիստոնեական մեծագույն սրբերից մեկին՝ Փոքր Ասիայի Մյուռա քաղաքի (հայկական աղբյուրներում՝ Զմյուռնիա) հայրապետ Նիկողայոս Աքանչելագործին (պատկերված է նրա հայրապետական իշխանություն ստանալու վարքագրական դրվագը), իսկ մյուսը, հյուսիսային պատի վրա, Ս. Ստեփանոս Նախավկայի նահատակությունը: Երկու որմնանկարն էլ ունեն ստեղծման ժամանակ նկարի մեջ օգտագործված ներկով գրված հայերեն արձանագրություններ, որոնք պարզաբանում են պատկերված կերպարներից ամեն մեկի ով լինելը: Նշված սրբերի պատկերները քրիստոնեական արվեստում հայտնի են դեռևս վաղ շրջանից, հայ արվեստում՝ հիմնականում մանրանկարչության մեջ: Սակայն Դադիվանքի բարձրարվեստ որմնանկարում տեղ գտած հորինվածքներն աչքի են ընկնում պատկերագրական և գեղարվեստական մի շարք առանձնահատկություններով:

Դադիվանքի որմնանկարն ուշագրավ է նաև այն բանով, որ Ս. Նիկողայոսի պատկերի մոտ պահպանված ներկագիր արձանագրության մեջ նշվում է որմնանկարի ստեղծման ստույգ





**«Դադիվանք. վերածնված հրաշալիք» գրքի հեղինակային խումբը և հրատարակիչը. ձախից՝ Ավետ Ավետիսյան, Կարեն Մաթևոսյան, Գայանե Գեորգյան («Վիկտորիա» հիմնադրամի տնօրեն), Արա Զարյան, Քրիստին Լամուրե (գրքի շնորհանդեսի ժամանակ, Մատենադարանում, 20. 02. 2018 թ.):**

թվականը՝ Հայոց ՉԽԶ (1297)<sup>1</sup>: Իսկ Ստեփանոս Նախավկայի պատկերի մոտ եղած գրությունը քաղվածք է 12-րդ դարի կաթողիկոս Ներսես Շնորհալու մի չափաժողովի անունից, որը եզակի երևույթ է հայ որմնանկարչության մեջ:

Գրքում ներկայացվում են վանքի և Ս. Կաթողիկե եկեղեցու համառոտ պատմությունը, որմնանկարների ստեղծման ժամանակաշրջանը, նախադրյալները և հանգամանքները (Կ. Մաթևոսյան), պատկերագրական և արվեստաբանական տեսանկյունից քննվում ու մեկնաբանվում են բուն պատկերները (Ա. Ավետիսյան), նաև հանգամանալից անդրադարձ է կատարվում որմնանկարների ռեստավրացիային (Ա. Զարյան, Ք. Լամուրե):

Գեղարվեստական արժեքի և ստեղծման ուշագրավ հանգամանքների բացահայտման շնորհիվ Դադիվանքի որմնանկարները բացառիկ տեղ են գրավում հայ մոնումենտալ գեղանկարչության պատմության մեջ:

#### **Կ. Մաթևոսյան**

***Նկարները՝ էջ 320, Photos on page 320.***

<sup>1</sup> Դադիվանքի որմնանկարի ստեղծման 1297 թվականն առաջին անգամ ընթերցել և հրատարակել է Սամվել Կարապետյանը (Ս. Կարապետյան, Հայ մշակույթի հուշարձանները Խորհրդային Ադրբեջանին բռնակցված շրջաններում, Երևան, 1999, էջ 114): Ցավոք, այս հանգամանքը վրիպել է գրքի հեղինակների ուշադրությունից, որոնք գրքում նշել են, թե տարեթիվն ընթեռնելի է դարձել 2014-2016 թթ. ռեստավրացիայի շնորհիվ: Հավելենք, սակայն, որ մաքրման արդյունքում ընթեռնելի է դարձել արձանագրությունն ամբողջությամբ:



ՊԱՏԿԵՐՆԵՐ

ILLUSTRATIONS











1. Լմբատավանքի որմնանկարի ընդհանուր հորինվածքը  
(սնկ. Արսեն Հարությունյանի, 2017):



2. Լմբատավանքի որմնանկարի սխեման Ա. Փուլցկոյի հողվածից:



3. Լմբատավանքի որմնանկարի հատված քառակերպի պատկերով:



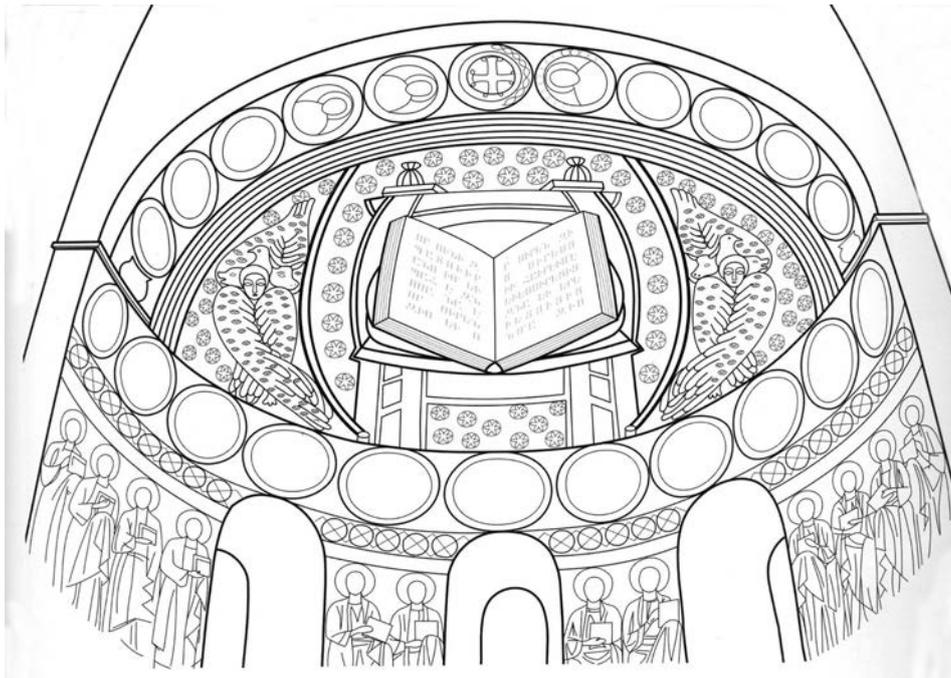
4. Արունի տաճարի խորանի գմբեթարդի որմանկարը:



5. Արունի որմանկարի վերակազմությունը (հեղինակ՝ Նիկոլայ Քոթանջյան):



6. Թալինի Կաթողիկէ եկեղեցու խորանի որմնանկարը:



7. Թալինի որմնանկարի վերակազմությունը (հեղինակ՝ Նիկոլայ Քոթանջյան):



8. Աշտարակի Կարմրավորի գմբեթարդի որմնանկարը (լսնկ. Ավետիս Ավետիսյան, 2018):



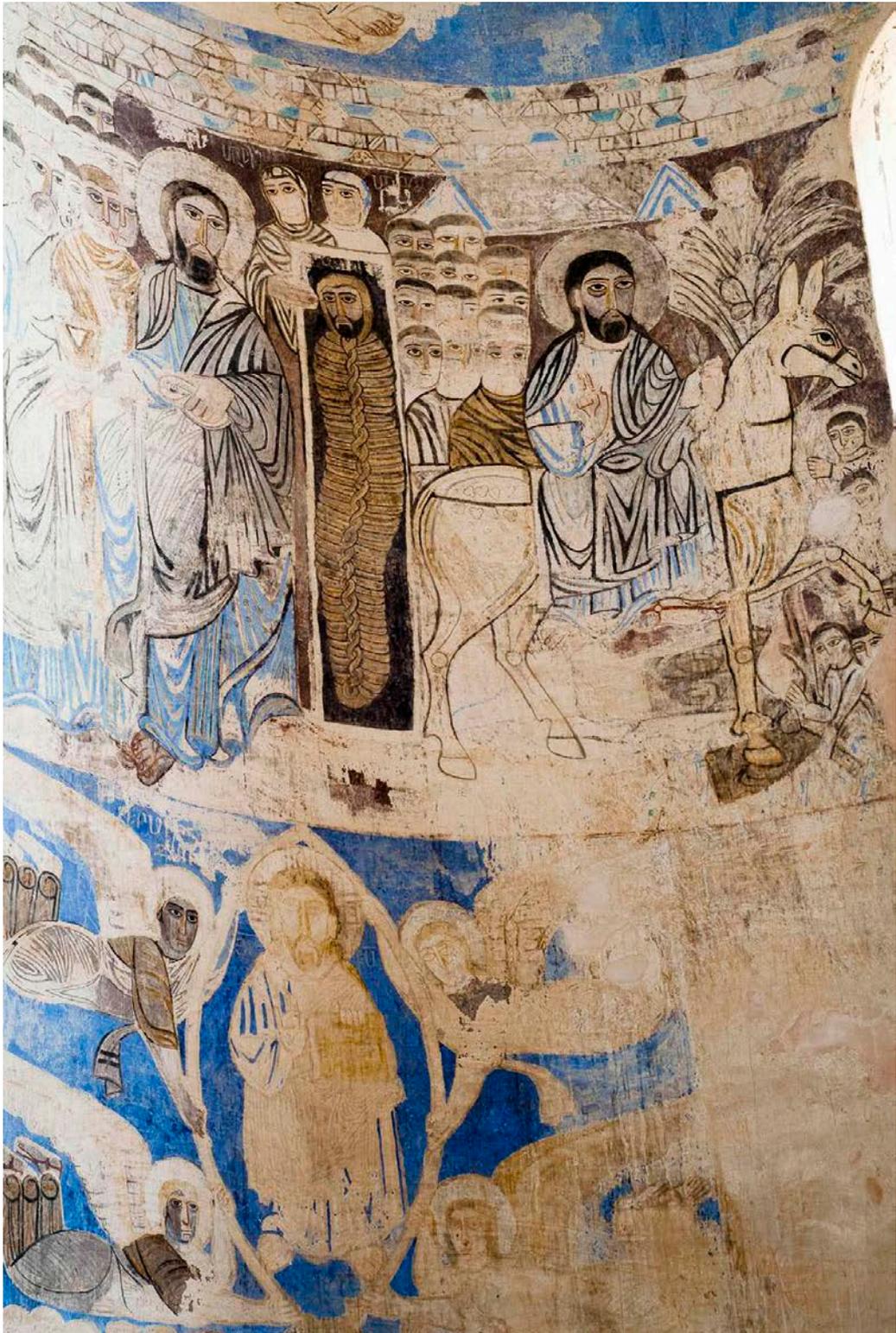
9. Աշտարակի Կարմրավոր, Եկեղեցու հայրեր (լսնկ. Ավետիս Ավետիսյանի, 2018):



10 Աշտարակի Կարմրավոր, Սուրբ Սարգիս:



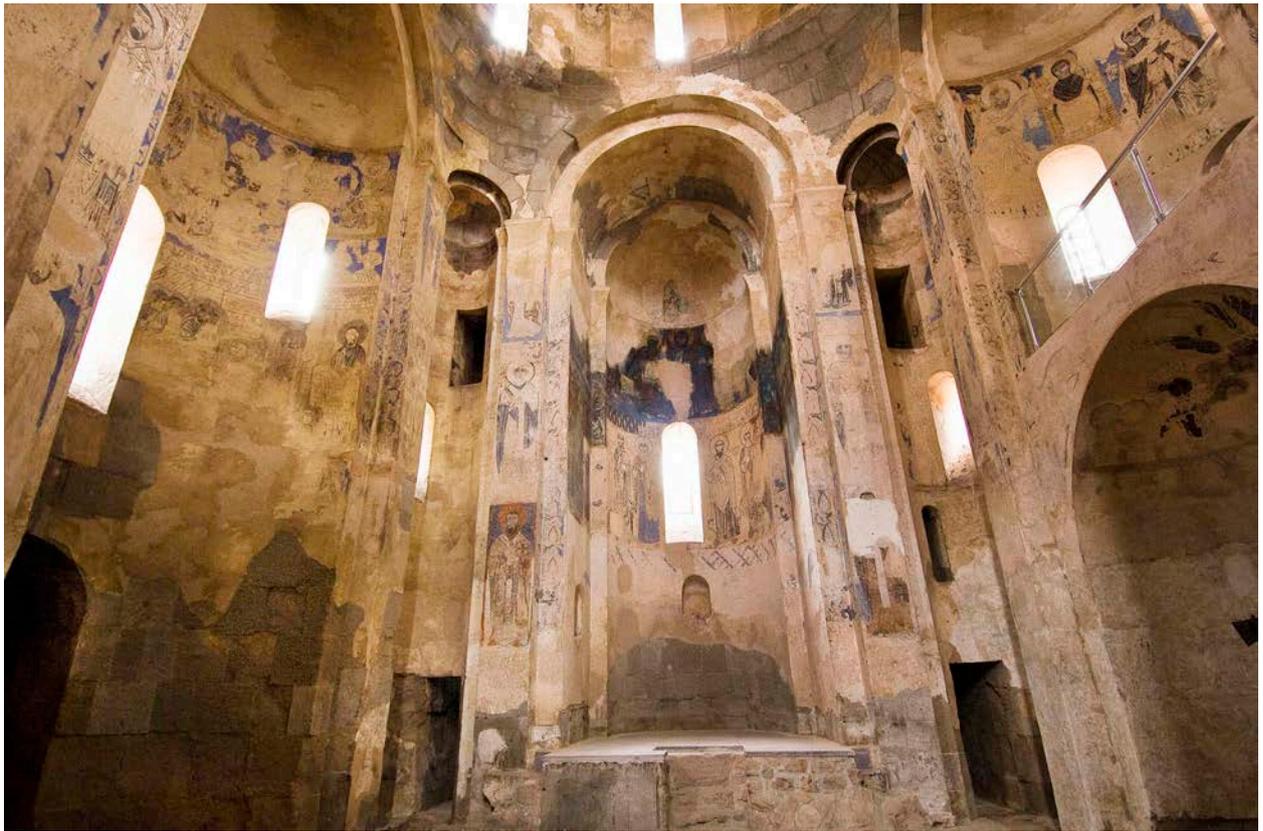
11. Լմբատավանք, Սուրբ Գևորգ:



12. Աղթամարի Ս. Խաչ, 921 թ., Ղազարոսի Հարությունը, Մուտք Երուսաղեմ, Համբարձում (սնկ. Հրայր Բազեի, 2007):



13. Աղթամարի Ս. Խաչ, 921 թ., Խաչելություն, Հարություն (մսնկ. Հրայր Բազեի, 2007):



14. Աղթամարի Ս. Խաչ, 921 թ., եկեղեցու արևելյան մասը (լսնկ. Հրայր Բազեի, 2007):



21. Տաթև, հյուսիսային պատ, Մանկան լոգանքը (վերակազմություն, ՀԱՊ):



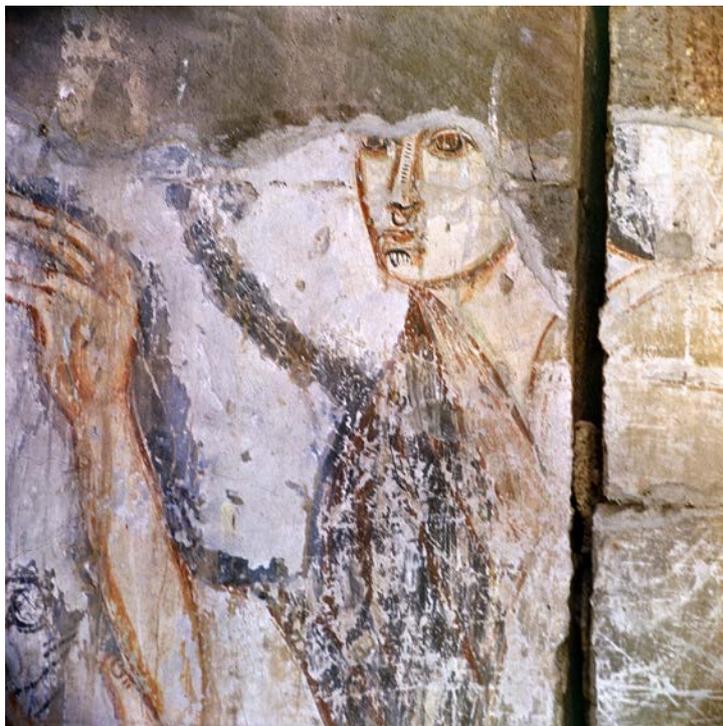
22. Տաթև, արևմտյան պատ, Ահեղ դառաստան (վերակազմություն, ՀԱՊ):



23. Տաթև, ավագ խորանի որմնանկարը:



24. Տաթև, ավագ խորանի որմնանկարի հատված, մարգարեներ:



25. Տաթև, Ահեղ դատաստանի աջակողմյան հրեշտակ (հատված):



33. Ախթալայի Ս. Աստվածածին, Աստվածամայրը Մանկան հետ (լսնկ. Ավետիս Ավետիսյանի, 2018):



34. Ախթալայի Ս. Աստվածածին, Հաղորդություն (լսնկ. Ավետիս Ավետիսյանի, 2018):



35. Քոբայր, փոքր եկեղեցու որմնանկարներից՝ Հաղորդություն:



36. Քոբայր, փոքր եկեղեցու որմնանկարներից՝ Չաքարյան իշխաններ:



38. Անիի Ս. Փրկիչ, Ղուկաս ավետարանիչ (լսնկ. Կարեն Մաթևոսյանի, 2013):



39. Անիի Ս. Փրկիչ, Մատթեոս ավետարանիչ և Սարգիս Փառչկան (լսնկ. Կարեն Մաթևոսյանի, 2013):



40. Անիի Ս. Փրկիչ, Վերջին ընթրիք (լսնկ. Կարեն Մաթևոսյանի, 2013):



43. Անիի Խաչուտի կամ Բախտաղեկի եկեղեցու որմնանկարի բեկորները Էրմիտաժում (լսնկ. Սաթենիկ Վարդանյանի, 2018):



46. Դադիվանք, որմնանկարի հատված՝ հրեշտակներ (լսնկ. Արա Զարյանի, 2018):



47. Դադիվանք, Ս. Նիկողայոս Աքանջելագործ (լսնկ. Հրայր Բազեի, 2018):



Նկ. 1 Մրենի եկեղեցին (լսնկ.՝ Արմեն Ղազարյանի, 2012):



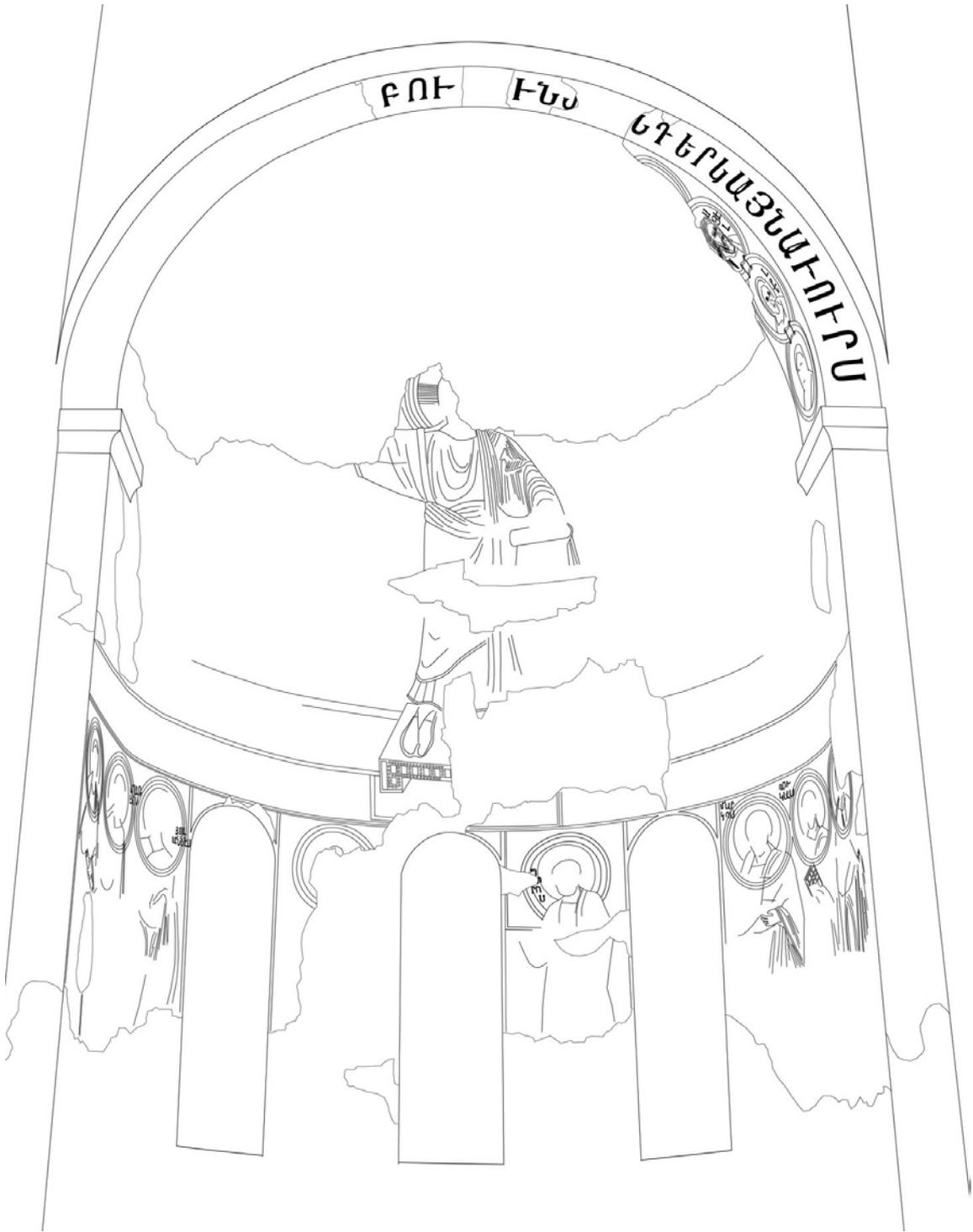
Նկ. 2 Քրիստոսի պատկերի վերին մասը (լսնկ.՝ Քրիստինա Մարանչիի, 2013):



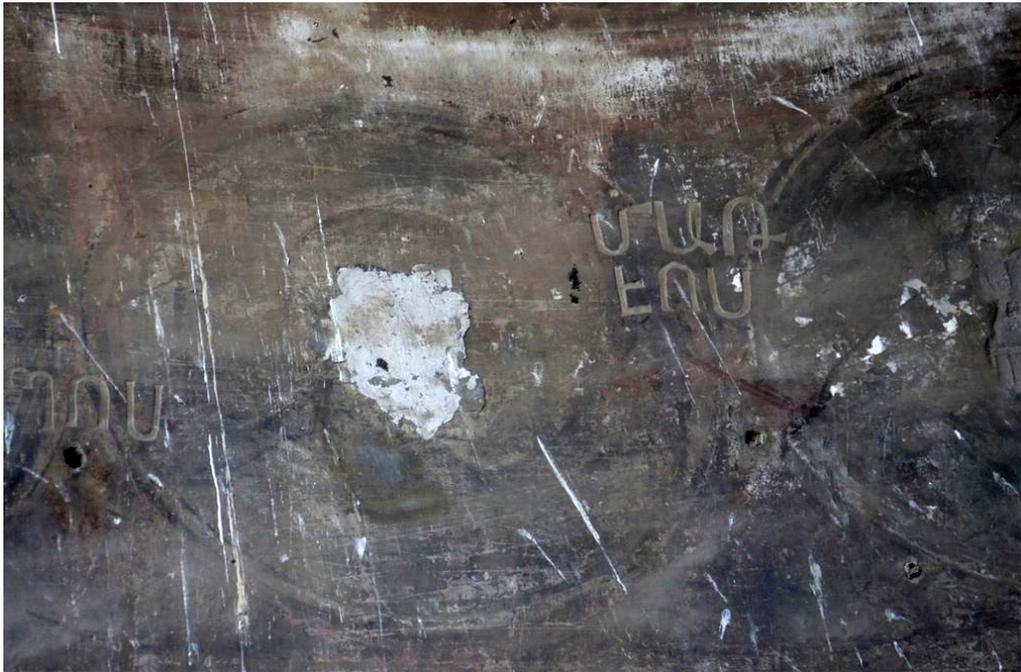
Նկ. 3 Պատվանդանի եզրը և Քրիստոսի ոտքի հատվածը (լսնկ.՝ Քրիստինա Մարանչիի, 2013):



Նկ. 4 Արուճի որմանկարի Քրիստոսի պատկերը համեմատելի է Մրենի որմանկարի հետ:



Նկ. 5 Մրենի որմնանկարի գծապատկերը (Քրիստինա Մարանչիի, Սթիվեն Սիմ):



Նկ. 6, 7 Առաքյալների պատկերները (լսնկ.՝ Քրիստինա Մարանչի, 2013):



Նկ. 8 Պետրոս Առաքյալ (լսնկ.՝ Քրիստինա Մարանչիի, 2013):



Նկ. 9 Սրբի պատկեր (լսնկ.՝ Քրիստինա Մարանչիի, 2013):



Նկ. 10 Եպիսկոպոսի պատկեր (լսնկ.՝ Քրիստինա Մարանչիի, 2013):



Նկ. 11 Սրբի պատկեր (լսնկ.՝ Քրիստինա Մարանչի, 2013):



Նկ. 12 Արձանագրության հատված գմբեթարդի կամարի վրա (լսնկ.՝ Քրիստինա Մարանչի, 2013):

Հոդվածի բոլոր լուսանկարները Հրայր Բազեի:



1. Եգիպտոսի Սափտակ վանքը (Դեյր էլ-Աբյադ. Deyr el-Abiad):



2. Ավագ խորանի «Քրիստոսը Փառքի մեջ» որմնանկարը:



3. Որմանակարի կենտրոնական մասը:



4., 5. Ավետարանիչների պատկերները:





6. Աջ կողմից մանդողան պահող արծիվը և թևավոր ցուլը:



7. «Ներկրորդ գալուստ» տեսարանը:



8. «ՇՀԳ» (1124 թ.) մակագրությամբ հատվածը:



9. Գահակալ Քրիստոսը և ձեռագրի ստացող Մատթեոս քահանան, նկարիչ Թեոդորոս (մանրանկար, Երուսաղեմ, ձեռ. հմր. 1796, թերթ 288բ):



Նկ. 1 Որմնանկարի հատվածներ Արթիկի Ս. Աստվածածին եկեղեցու խորանում:



Նկ. 2 Արթիկի Ս. Գևորգ եկեղեցու խորանի որմնանկարը (լսնկ.Արսեն Հարությունյանի, 2017):



նկ. 3 Մաստարա, Սուրբ զինվոր (լսնկ. Աննա Լեյլոյանի, 2018):



նկ. 4 Մաստարա, որմնանկարի հատված (լսնկ. Սամվել Տերտերյանի, 2018):



նկ. 5 Մաստարա, որմնանկարի հատված (լսնկ. Սամվել Տերտերյանի, 2018):



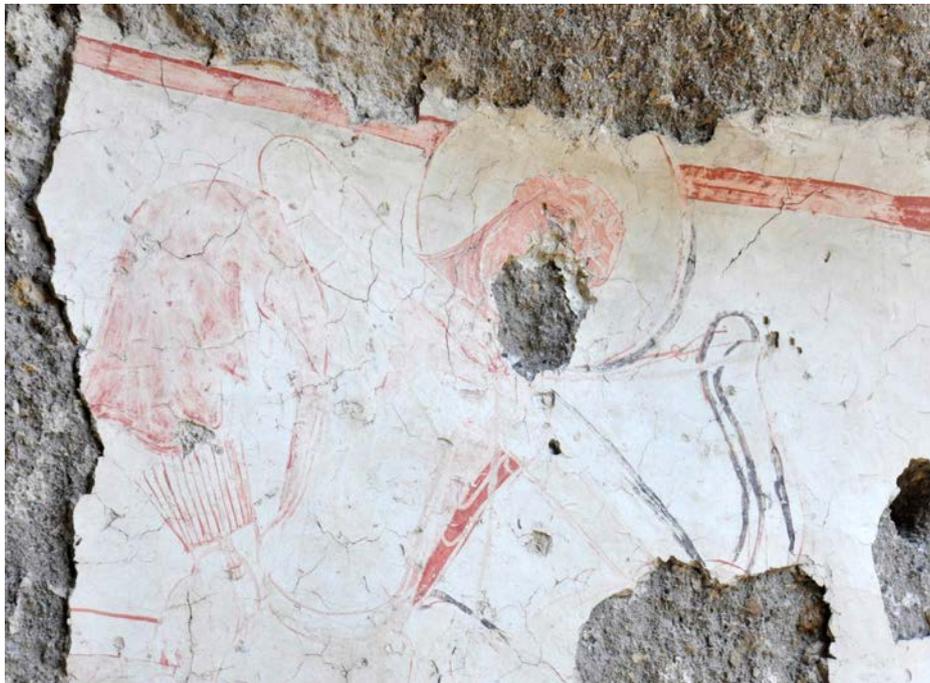
նկ. 7 Հոռոմոսի Ա. Գևորգ եկեղեցու խորանը  
(լսնկ. Կարեն Մաթևոսյանի, 2013):



նկ. 8 Հոռոմոսի Ա. Գևորգի ներկազիր արձանագրություն (լսնկ. Կարեն Մաթևոսյանի, 2013):



նկ. 11 Անի, Տիգրան Հոնենցի դամբարան, Բարեխոսություն  
(յսնկ. Հրայր Բազեի, 2014):



նկ. 15 Անի, Տիգրան Հոնենցի դամբարան, նետաձիգ (յսնկ. Իբրահիմ Սուլեյմանօղլուի, 2017):



նկ. 16 Հառիճի եկեղեցու բարավորի որմնանկարը (լսնկ. Արսեն Հարությունյանի, 2017):



նկ. 18 Կեչառիսի եկեղեցու բարավորի որմնանկարը (լսնկ. Արսեն Հարությունյանի, 2017):



նկ. 23 Որոտնավանքի որմնանկարը (լսնկ. Հայկ Հակոբյանի, 2017):



նկ. 24 Շատին վանք, Աստվածամոր նինջը  
(լսնկ. Տիգրան Մկրտչյանի, 2017):



նկ. 1 Հաղբատի վանքի Ս. Նշան եկեղեցին (լսնկ. Մեսրոպ Մեսրոպյանի):



նկ. 2 Ս. Նշան եկեղեցու ավագ խորանի գմբեթարդի որմնանկարը (լսնկ. Տ. Հեթում Թարվերդյանի, 2018):



նկ. 3 Հաղբատ, գմբեթարդի որմնանկարի հատված:



նկ. 4 Հաղբատ, Հաղորդության տեսարանը մինչև վերականգնումը (լսնկ. Տ. Հեթում Թարվերդյանի, 2017):



նկ. 5 Հաղբատ, Հաղորդության տեսարանը վերականգնումից հետո (լսնկ. Արա Զարյանի, 2018):



նկ. 6 Հաղբատ, Ընծայում տաճարին (լսնկ. Արա Զարյանի, 2018):



նկ. 7 Հաղբատ, Ավերումն դժոխց (լսնկ. Տ. Հեթում Թարվերդյանի, 2018):



նկ. 8 Հաղբատ, Համբարձում (լսնկ. Տ. Հեթում Թարվերդյանի, 2018):



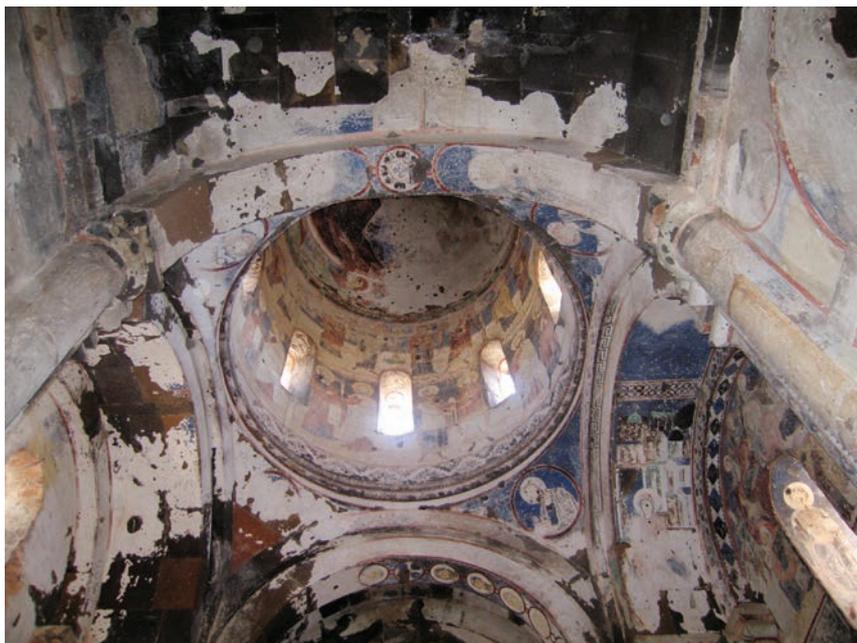
նկ. 9 Հաղբատ, Հոգեգալուստ (լսնկ. Տ. Հեթում Թարվերդյանի, 2018):



նկ. 10 Հաղբատ, Խուրթուր Բուղա Արծրունի (սնկ. Տ. Հեթում Թարվերդյանի, 2018):



նկ. 1 Անիի Ս. Գրիգոր (Տիգրան Հոնենց) եկեղեցին, (լսնկ. Զավեն Սարգսյանի, 2001):



նկ. 2 Ս. Գրիգոր, գմբեթի հատվածը (լսնկ. Լուսինե Թումանյանի, 2012):



նկ. 3 Ս. Գրիգոր եկեղեցու ներքին հարդարանքը (լսնկ. Հրայր Բազէի):



նկ. 4 Ս. Գրիգոր եկեղեցու ավագ խորան՝ «Հաղորդություն» և Ս. Հայերը (լսնկ. Գ. Առաքելյանի, տրամադրել է՝ RAA):



նկ. 5 Ս. Գրիգոր եկեղեցի, Ս. Հայրերի շարքից Հովհաննես Ոսկերեբանը, համապատասխան վրացերեն և հունարեն գրերը (լսնկ. Ս. Կարապետյանի, տրամադրել է՝ RAA):



նկ. 6 Ս. Հայրերի շարքը՝ Գրիգոր Լուսավորչը, նրա որդիներ Արիստակեսն ու Վրթանեսը, և Ղևոնդիոս Կեսարացին:



նկ. 7 Ս. Գրիգոր եկեղեցի, Ս. Գրիգորի վարքը, «Ս. Գրիգորը ոտքերից կախված», «Ս. Գրիգորի ոտքերին գամեր են խփում», «Տրդատի և իր մերձավորների մկրտումը», «Ս. Գրիգորը ձեռնադրում է առաջին տասներկու հայոց եպիսկոպոսներին», հարավարևմտյան հատված (սնկ. Ս. Կարապետյանի, տրամադրել է՝ RAA):



նկ. 8 Ս. Գրիգոր Եկեղեցի, «Ս. Գրիգորը Տրդատի առաջ» տեսարանը վրացերեն գրերով (լսնկ. Ա. Մազմանյանի (20-րդ դ. սկիզբ), տրամադրել է՝ RAA):



նկ. 9 Ս. Գրիգոր Եկեղեցի, «Ս. Գրիգորին ընդառաջ դուրս եկած Տրդատն ու արխազաց, վրաց, ալանաց թագավորները» (լսնկ. Պ. Տոնապետյանի, տրամադրել է՝ RAA):



նկ. 10 Ա. Գրիգոր եկեղեցի, «Ս. Նինո. Կանայք, որ դիմավորել են Ս. Նինոյին»  
(սնկ. Պ. Տոնապետյանի, տրամադրել է՝ RAA):



նկ. 11 Ս. Գրիգոր եկեղեցի, «Ս. Գրիգորը Տրդատի առաջ» և «Ս. Գրիգորի ձեռնադրությունը»  
(լսնկ. Լուսինե Թումանյանի, 2012):



նկ. 5 Գլխ. եկեղեցու ավագ խորանը 1929 (լսնկ. Դևիդ Թալբոթ Ռայսի)  
և 2013 (լսնկ. Դավիդ Վարդումաշվիլի):



նկ. 8 Գլխ. եկեղեցու 1593 թ. որմնանկարներից. Ա - Ս. Կոսմաս Մայումացի (°), լսնկ. անհայտ, 2015, Բ - Ս. Հովհաննես Դամասկոսցի (°), լսնկ. Ալեքսեյ Կոիմձիդիի, Գ - Ս. Նիկողայոս Հրաշագործ, լսնկ. Ալեքսեյ Կոիմձիդիի, 2013:



նկ. 7 «Մուտք Երուսաղեմ», 1593 թ., գլխ. եկեղեցու ավագ խորան,  
լսնկ. Ալեքսեյ Կոհմշիդիի, 2013 թ.



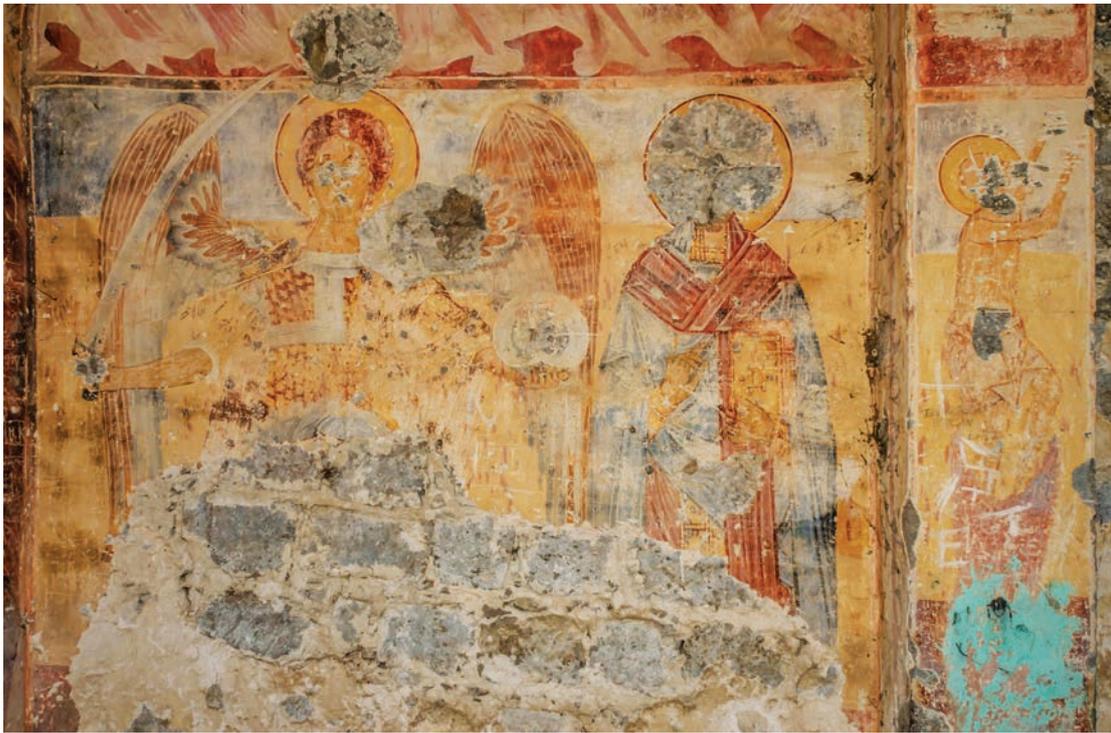
նկ. 6 «Տիրամոր նինջը», 1593 թ., գլխ. եկեղեցու ավագ խորան,  
լսնկ. Ալեքսեյ Կոհմշիդիի, 2013:



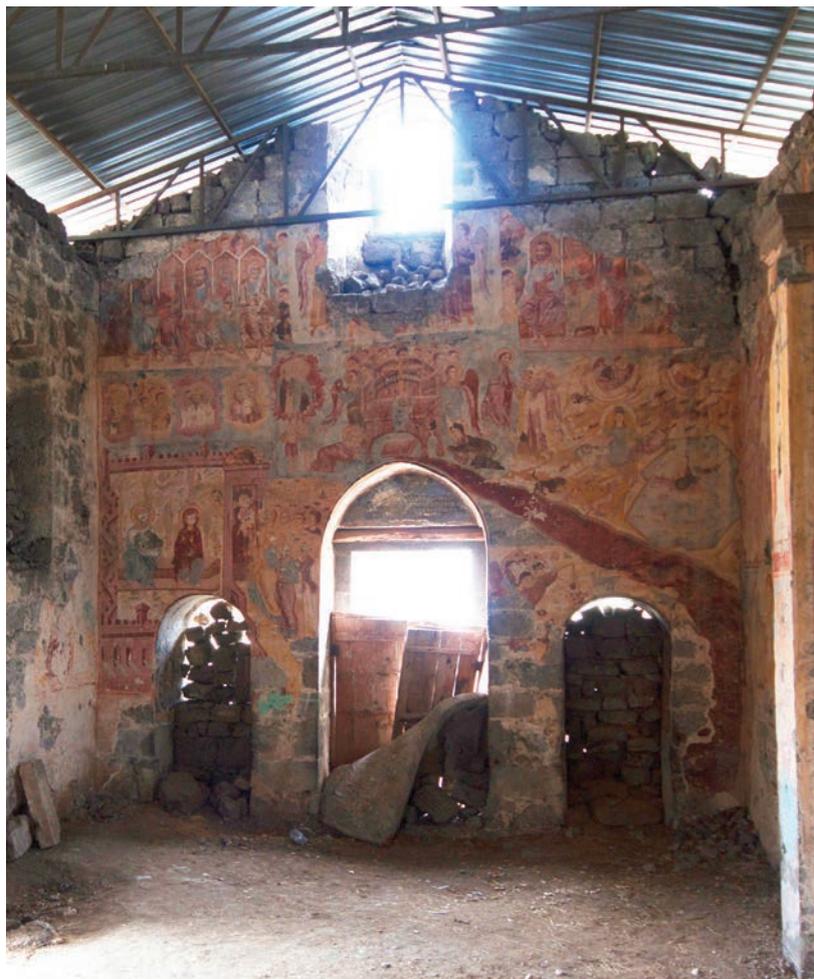
նկ. 10ա Ս. Ստեփանոսի քարկոծումը, 1622 թ., գլխ. եկեղեցու հյուսիսային պատի արևմտյան հատված, լսնկ. Ալեքսեյ Կոիմզիդիի, 2013:



նկ. 10 բ Ս. Ստեփանոսի քարկոծումը, լսնկ. Դևիդ Թալբոթ Ռայսի, 1929 (Gabriel Millet, D. Talbot Rice. Byzantine Painting..., pl. XLIII, №1):



նկ. 11 Միքայել հրեշտակապետ, Ս. Նիկողայոս Հրաշագործ և Հովնան մարգարե, 1622 թ., գլխ. եկեղեցու հյուսիսային պատի արևմտյան հատված, լսնկ. Ալեքսեյ Կոմճիդիի, 2013:



նկ. 12 «Ահեղ դատաստան», 1622 թ., գլխ. եկեղեցու արևմտյան պատ, լսնկ. Դավիդ Վարդումաշվիլիի, 2013:



նկ. 13 Առաքելոց դասն ու արդարների խմբերը (դրվագ «Ահեղ դատաստան» տեսարանից, 1622 թ.), լսնկ. Դավիդ Վարդումանյանի, 2013:



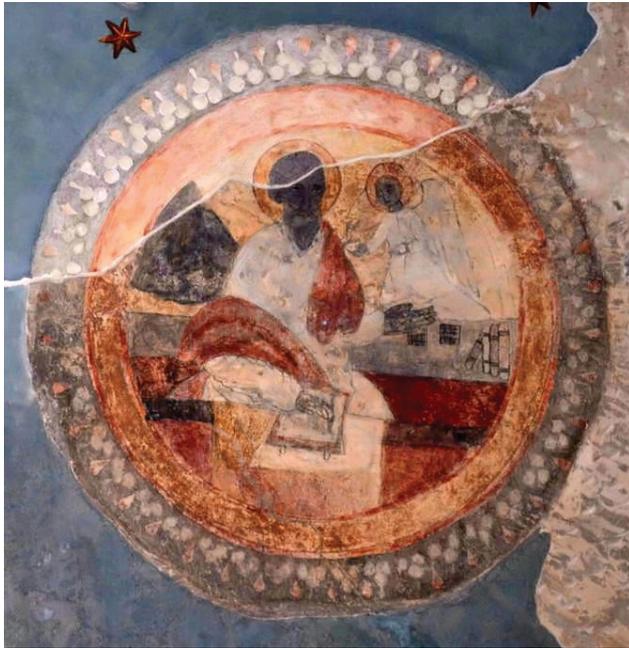
նկ. 18 «Աբրահամի գոգն» ու փրկվածները (դրվագ «Ահեղ դատաստան» տեսարանից, 1622 թ.), լսնկ. Ալեքսեյ Կոնյալովի, 2013:



նկ. 8 Սուրբ Խաչ վանք, «Աստվածամայրը Մանկան հետ» (2016):



նկ. 11 Սուրբ Նշան եկեղեցու ավագ խորանը, 2007:



նկ. 17 Թեոդոսիայի Սուրբ Սարգիս եկեղեցի,  
Մատթեոս ավետարանիչ:



նկ. 18 Հովհաննես ավետարանիչ:



նկ. 19 Ղուկաս ավետարանիչ:



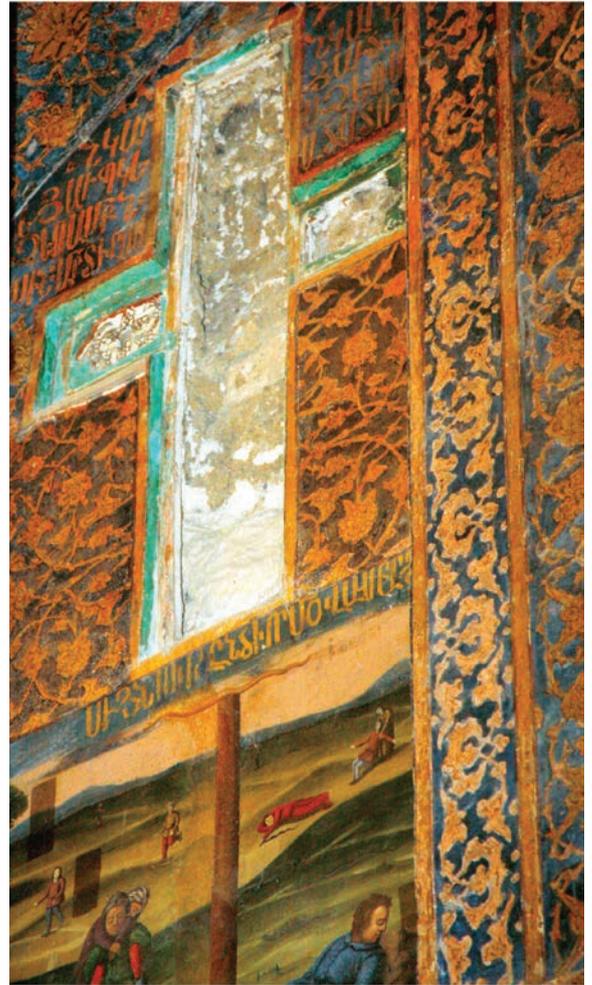
նկ. 20 Մարկոս ավետարանիչ:



նկ. 4 Նոր Զուղա, Ամենափրկիչ վանք, «Չնջող ակն», աջ կողմում ծնկած՝  
Հովհաննես վրդ. Մրբուզ (սնկ. Կարեն Մաթևոսյանի, 2003):



նկ. 6 Ա.Բեթղեհեմ եկեղեցի, 1628 թ., Ա. Գրիգոր Լուսավորիչ (սնկ. Կարեն Մաթևոսյանի, 2003):



նկ. 5 Նոր Զուղա, Ա.Բեթղեհեմ եկեղեցի. նկարիչների անունների հիշատակությունը. «Նկարեցաւ պատկերս ձեռամբ Մինասին: Մարտիրոսին: Նկարեցաւ ծաղիկս ձեռամբ Աստուածատուրին...», եներբլում զարդանկարների մեջ՝ «Աւետ» (սնկ. Անի Բաբայանի):



նկ. 7 Նոր Զուղա, Ս.Ամենափրկիչ վանքի որմնանկար, Ահեղ դատաստան  
(լսնկ. Ավետիս Ավետիսյանի, 2019):



նկ. 2 Լվովի Ս. Աստվածածնի Վերափոխման տաճարի որմնանկար. Քրիստոսը, ծախս կողմում՝ Սուրբ Հակոբ Պարսիկը, որի ներքևում՝ ծնկաչոք մեկենասը, աջ կողմում՝ Հովհաննես առաքյանը Պրոխորոսին թելադրելիս:



նկ. 3



նկ. 5



**Նկ. 3 Լմբատավանքի ավագ խորանի որմնանկարը (ընդօրինակություն):**



Նկ. 4 Գնդեվանք, Աստվածամայրը Մանկան հետ (ընդօրինակություն):



Նկ. 5 Հաղբատ, Հոգեգալուստ (ընդօրինակություն):



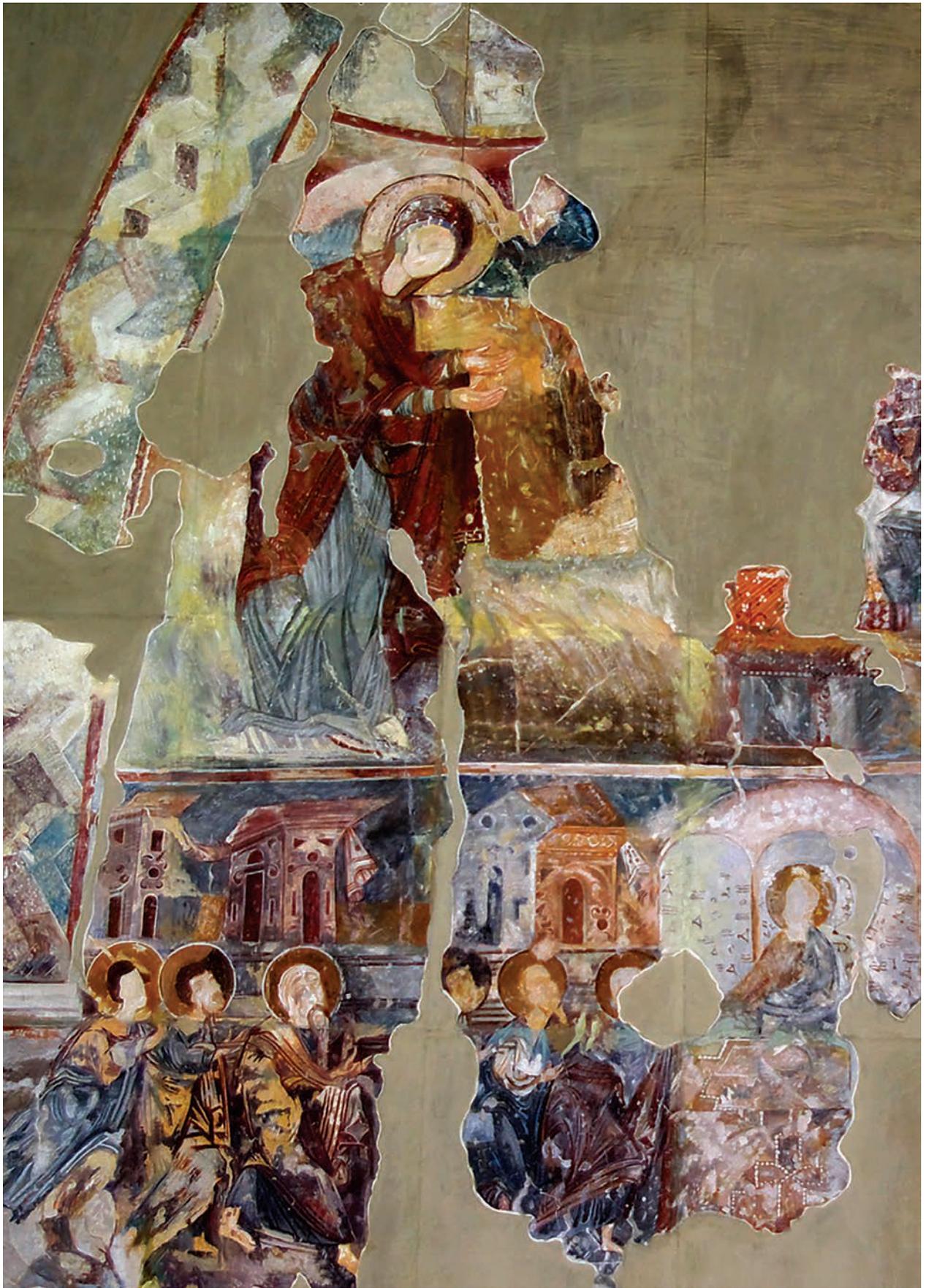
Նկ. 6 Քրիստոսի ավագ խորանի որմնանկարը, Հաղորդություն (ընթրիինակություն):



Նկ. 7 Ախթալա, Ծնունդ և մոգերի երկրպագությունը (ընդօրինակություն):



Նկ. 8 Ախթալա, Աստվածամայրը եղեմի այգում (ընդօրինակություն):



Նկ. 9 Ղրիմի Ս. Ստեփանոսի որմնանկարը (ընդօրինակություն):



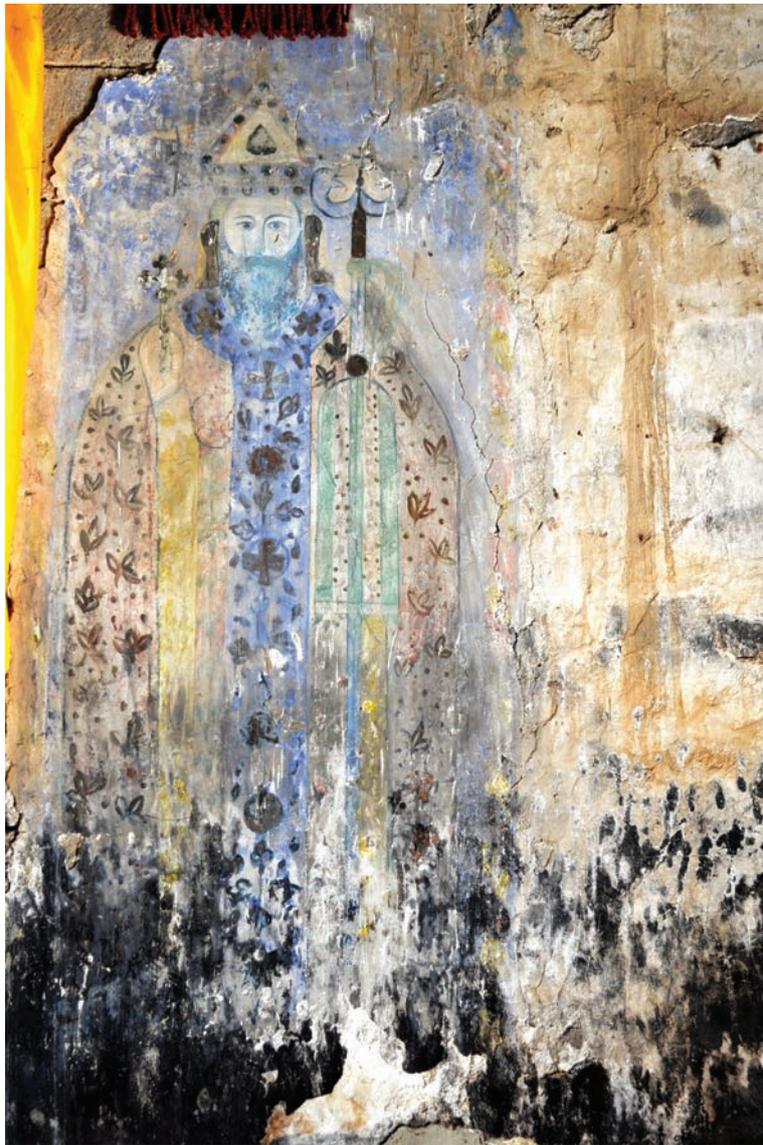
Նկ. 10 Էջմիածնի Սայր տաճարի որմանկարը՝ Տրդատ թագավորի ընտանիքը (բնօրինակ):



Նկ. 11 Մեղրի, Ս. Աստվածածին, Աղամ և Եվա (ընդօրինակություն):



Նկ. 1 Մեղրիի Ս. Հովհաննես Մկրտիչ եկեղեցի, Մուտք Երուսաղեմ և Հարություն  
(լսնկ. Ավետիս Ավետիսյանի, 2017):



Նկ. 2 Ալափարսի Ս. Հովհաննես եկեղեցու որմանկար  
(լսնկ. Արսեն Հարությունյանի, 2018):



Նկ. 3-4 Հատվածներ Հայկավանի Ս. Աստվածածին եկեղեցու որմանկարներից  
(լսնկ. Ավետիս Ավետիսյանի, 2017):



Նկ. 5 Սաղմոսավանքի որմնանկարը, Ս. Գրիգոր Լուսավորիչ (լսնկ. Ավետիս Ավետիսյանի, 2017):



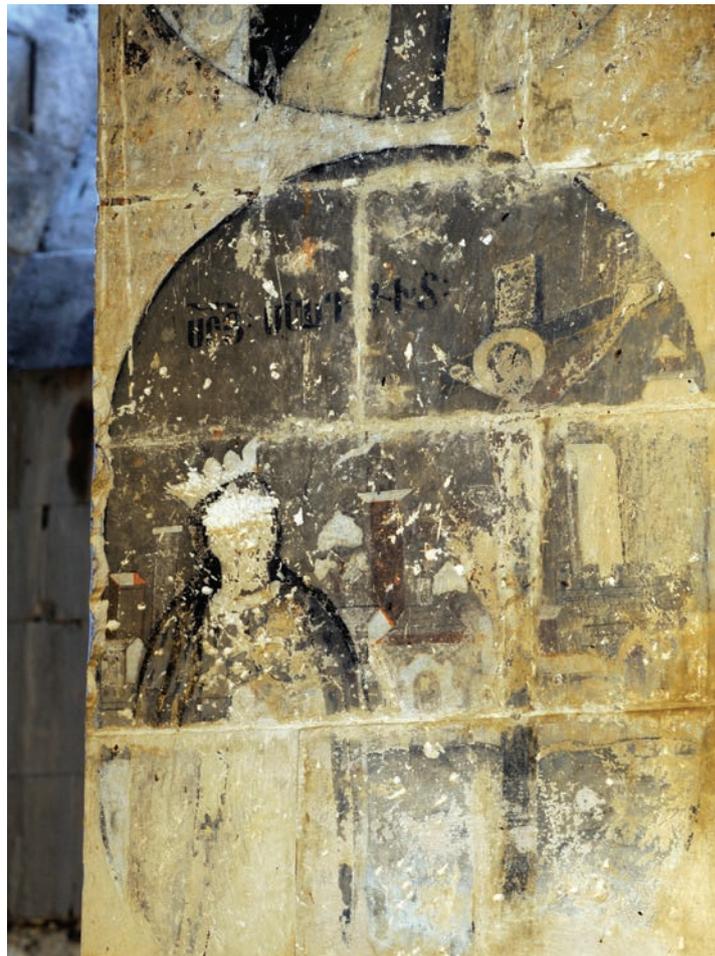
Նկ. 6 Կարճևանի որմնանկարի հատված նկարիչ Աստվածատուրի արձանագրությամբ (լսնկ. Ստեփան Նալբանդյանի, 2017):



Նկ. 7 Գնդեվազ գյուղի եկեղեցու որմնանկար (լսնկ. Ավետիս Ավետիսյանի, 2016):



**Նկ. 8 Վարագավանքի Ա. Գևորգի ժամատունը (լսնկ. Հրայր Բազէի):**



**Նկ. 9 Վարագավանքի Ա. Գևորգ, Սուրբ Սանդուխտ (լսնկ. Հրայր Բազէի):**



Նկ. 10 Թիֆլիսի Ս. Գևորգ եկեղեցու որմնանկար, Աբրահամի հյուրասիրությունը, հատված (մինչև 2014-15 թթ. վերականգնումը, լսնկ. Կարեն Մաթևոսյանի):



Նկ. 11 Թիֆլիսի Ս. Գևորգ եկեղեցու որմնանկար, Աբգար թագավոր (լսնկ. Դավիթ Հովհաննիսյանի):



Նկ. 12 Թիֆլիսի Ս. Գևորգ եկեղեցու որմնանկարազարդումը (վերականգնումից հետո, լսնկ. Կարեն Մաթևոսյանի, 2015):



Նկ. 13 Թիֆլիսի Ս. Գևորգ եկեղեցու գմբեթի որմնանկարը՝ Հայր Աստված (լսնկ. Կարեն Մաթևոսյանի, 2015):



Նկ. 1



Նկ. 2

Նկ. 1, 2 Ս. Էջմիածնի որմնանկարի վերականգնումը և որոշ հատվածների ապամոնտաժումը (հոդվածի բոլոր լուսանկարները Ավետիս Ավետիսյանի, 2018):



Նկ. 4ա



Նկ. 4բ

Նկ. 4ա, 4բ Ս. Էջմիածնի հարավարևմտյան կամարին բացված վաղ շրջանի որմնանկարի հատվածներ:



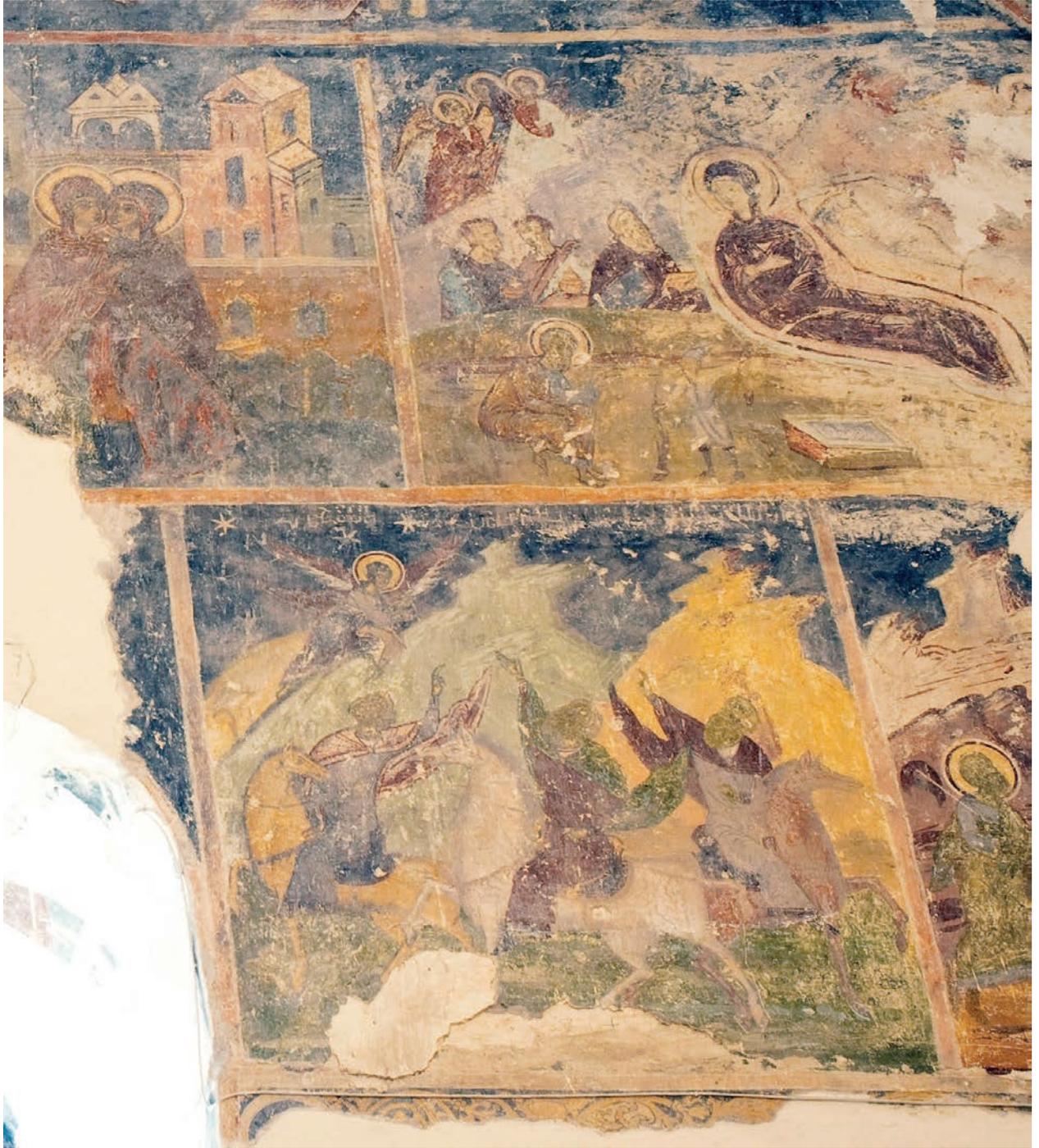
Նկ. 1 Մուղնիի որմնանկարի վերականգնման աշխատանքային դրվագ:



Նկ. 2 Մուղնիի որմնանկար, Ս. Հռիփսիմե (վերականգնումից առաջ և հետո):



Նկ. 1 Սուչավայի Զամկա վանքի որմնանկարը (սնկ. հեղինակի):



Նկ. 2 Սուչավայի Ջամկա վանքի որմնանկարի հատված:



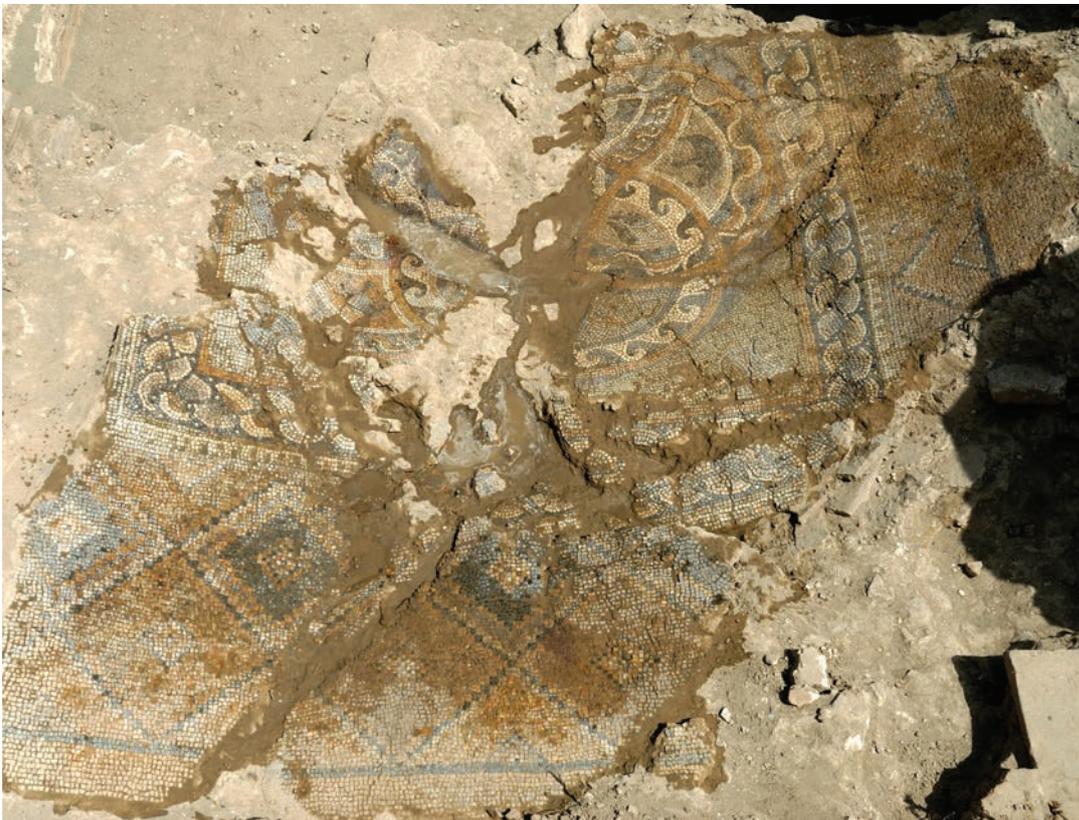
Նկ. 2 Ֆամագուստայի որմնանկարի հատված, պատվիրատուի պատկերի մնացորդները:



Նկ. 5 Ֆամագուստայի որմանկար, Ս. Թեոդորոս զորավար:



Նկ. 3 Արտաշատի բաղնիքի մի հատված:



Նկ. 4 Արտաշատի բաղնիքի VIII սենյակի խճանկարը:



Նկ. 5



Նկ. 6



Նկ. 7



Նկ. 8

Նկ. 5-8 Արտաշատի բաղնիքի խճանկարի հատվածներ:

## TABLE OF CONTENTS

Introduction by Karen Matevosyan .....	5
<b>Karen Matevosyan</b> , Armenian Medieval authors on frescoes .....	7
<b>Seyranush Manukyan</b> , The mural art of Medieval Armenia .....	19
<b>Christina Maranci</b> , New evidence for the wall paintings and arch inscription at Mren.....	57
<b>Hravard Hakobyan</b> , Two monuments of Vaspurakan wall painting .....	63
<b>Avet Avetisyan</b> , Medieval Armenian precious fresco in Egypt (The image “Christ in Glory” by Theodore of Kesun) .....	77
<b>Karen Matevosyan</b> , The materials on some mural paintings of Medieval Armenia.....	85
<b>Hetum Tarverdyan</b> , The frescoes of Monastery of Haghbat .....	98
<b>Zaruhi Hakobyan</b> , The Reflection of Armenian-Chalcedonian Traditions on the Frescoes of St. Gregory (Tigran Honents) Church of Ani.....	103
<b>Avetis Avetisyan</b> , The mural painting of the All-Saviour Armenian monastery in Trebizond .....	125
<b>Tatevik Sargsyan</b> , The wall paintings of the Crimean Armenians.....	152
<b>Ani Babaian</b> , Mural Paintings of New Julfa (Isfahan) .....	192
<b>Ani Yenokyan</b> , The interior decoration and frescoes of the Armenian Cathedral of the Assumption of the Virgin in Lviv.....	207
<b>Seda Manukyan</b> , Armenian murals in Caesarian and surrounding Churches .....	215
<b>Ashkhen Yenokyan</b> , The mural of Zoravor St. Astvatsatsin Church in Yerevan.....	223
<b>Knarik Avetisyan</b> , The Armenian mural painting in the National Gallery of Armenia.....	232
<b>Satenik Vardanyan</b> , Several Church frescos of XX- XXI Centuries.....	244
<i>SCIENCE INFORMATION</i> .....	259
<b>Avetis Avetisyan</b> , List of Armenian frescoes (XVII - beginning of the XX century) .....	259
<b>Ashkhen Papoyan</b> , Restoration of the fresco in the Cathedral of St. Echmiadzin.....	279
<b>Narek Hovhannisyan</b> , Restoration of frescoes of the Church in Mughni .....	282
<b>Hetum Tarverdyan</b> , Armenian monasteries Zamka and Hadjkatar (Romania) with frescoes .....	283
<b>Gohar Grigoryan</b> , The frescoes of the Armenian Church in Famagusta (Cyprus) .....	286
<b>Avetis Avetisyan</b> , Newly inscriptions in Meghri Small Quarter John the Baptist Church.....	289
<b>Suzanna Grigoryan</b> , Artashat’s newly discovered mosaics.....	292
<i>NEW BOOKS</i> .....	295
ILLUSTRATIONS .....	305
Table of contents .....	398

## ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Խմբագրի կողմից .....	5
<b>Կարեն Մաթևոսյան</b> , Միջնադարյան հեղինակների վկայությունները հայկական որմնանկարչության մասին.....	7
<b>Սեյրանուշ Մանուկյան</b> , Միջնադարյան Հայաստանի կոթողային գեղանկարչությունը .....	19
<b>Քրիստինա Մարանչի</b> , Նոր տվյալներ Մրենի որմնանկարների և խորանի արձանագրության վերաբերյալ .....	57
<b>Հրավարդ Հակոբյան</b> , Վասպուրականի որմնանկարչության երկու հուշարձան .....	63
<b>Ավետ Ավետիսյան</b> , Հայ միջնադարյան մեծարժեք որմնանկար Եգիպտոսում (Թեոդորոս Քեսունցու «Քրիստոսը Փառքի մեջ» պատկերը).....	77
<b>Կարեն Մաթևոսյան</b> , Նյութեր հայկական միջնադարյան որոշ որմնանկարների վերաբերյալ .....	85
<b>Տ. Հեթում քհ. Թարվերդյան</b> , Հաղբատի վանքի որմնանկարները .....	98
<b>Զարուհի Հակոբյան</b> , Հայ-քաղկեդոնական ավանդույթների արտացոլումը Անիի Ս. Գրիգոր (Տիգրան Հոնենց) եկեղեցու որմնանկարներում .....	103
<b>Ավետիս Ավետիսյան</b> , Տրապիզոնի հայոց Ս. Ամենափրկիչ վանքի որմնանկարները .....	125
<b>Տաթևիկ Սարգսյան</b> , Ղրիմի հայկական որմնանկարները.....	152
<b>Անի Բաբայան</b> , Հայկական որմնանկարչությունը Նոր Զուղայում .....	192
<b>Անի Ենոքյան</b> , Լվովի Ս. Աստվածածնի վերափոխման տաճարի ներքին հարդարանքը և որմնանկարները .....	207
<b>Սեդա Մանուկյան</b> , Կեսարիայի և շրջակայքի եկեղեցիների հայկական որմնանկարչությունը.....	215
<b>Աշխեն Ենոքյան</b> , Երևանի Զորավոր Ս. Աստվածածին եկեղեցու որմնանկարը .....	223
<b>Քնարիկ Ավետիսյան</b> , Որմնանկարչությունը Հայաստանի ազգային պատկերասրահում .....	232
<b>Սաթենիկ Վարդանյան</b> , XX- XXI դարերի եկեղեցական մի քանի որմնանկար.....	244
<i>ԳԻՏԱԿԱՆ ՏԵՂԵԿԱՏՈՒ</i> .....	259
<b>Ավետիս Ավետիսյան</b> , Ցուցակ հայ որմնանկարչության հուշարձանների (XVII դ. – XX դ. սկիզբ).....	259
<b>Աշխեն Պապոյան</b> , Էջմիածնի Մայր տաճարի որմնանկարների վերականգնման ընթացքը .....	279
<b>Նարեկ Հովհաննիսյան</b> , Մուղնու Ս. Գևորգ եկեղեցու որմնանկարի վերականգնումը .....	282
<b>Տ. Հեթում քհ. Թարվերդյան</b> , Ռումինիայի Զամկա և Հաճկատար որմնանկարագրող Հայոց վանքերը .....	283
<b>Գոհար Գրիգորյան</b> , Ֆամագուստայի հայկական եկեղեցու որմնանկարները .....	286
<b>Ավետիս Ավետիսյան</b> , Նորահայտ ներկագիր արձանագրություններ Մեղրիի Փոքր թաղի Ս. Հովհաննես Մկրտիչ եկեղեցում .....	289
<b>Սյուզաննա Գրիգորյան</b> , Արտաշատի նորահայտ խճանկարները.....	292
<i>ՆՈՐ ԳՐՔԵՐ</i> .....	295
Պատկերներ .....	305
Բովանդակություն .....	398

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՈՐՄԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ  
Գիտական հոդվածների և նյութերի ժողովածու  
Կազմող և խմբագիր՝ **Կարեն Մաթևոսյան**

ARMENIAN FRESCOES  
*Collection of scientific articles and materials*  
Compiled and edited by **Karen Matevosyan**

Ձևավորումը Տիգրան Ապիկյանի  
The book Designer Tigran Apikyan

Կազմի պատկերները՝ Ա երես, Դադիվանքի որմնանկարի հատված  
Բ երես, Անիի Ս. Փրկչի որմնանկարի հատված  
Լուսանկարները Հրայր Բազէի

Cover Illustration: A side: Detail of the fresco from Dadivank  
B side: Detail of the fresco from Church of the Holy Saviour of Ani  
Photos by Hrair Hawk Khacherian

Տիգրան Մեծ տպարան  
Տպարանակ՝ 300

ISBN 978-9939-0-3043-2



9 789939 030432

# ARMENIAN FRESCOS

## Collection of scientific articles and materials

Mural painting is one of the most ancient and unique forms of Armenian art, inseparably connected with architecture, which however has been poorly preserved and less studied.

Armenian medieval frescoes are found in the Republic of Armenia, within the territory of historic Armenia and in several new and old Armenian colonies.

The aim of this publication is to deepen the study of the Armenian mural painting. It comprises of articles and materials on murals, that may be helpful in future, more detailed research. At the same time, it is of great importance to draw the attention of professionals and relevant authorized bodies and organizations in the field of preservation of cultural monuments to preserve these murals, because majority of these frescoes are endangered and on the verge of extinction.

A novelty of this publication is that it denies the popular thesis on the small number of Armenian murals.

The materials included in the publication evidence that murals in medieval Armenia are not so few and that Armenian mural painting evolved parallel with the main stages of Armenian architecture.

Armenian medieval frescoes are notable for artistic qualities and unique iconography and

have an important significance not only for Armenian, but also world art.

*All articles have a Summary in English.*

