

ՎԱՆՍՏԱՆ ԴՅՈՒՂԻ ԵԿԵՂԵՑՈՒ ԲԱՐՁՐԱՔԱՆԻԱԿԻ ՄԱՍԻՆ

Պ. Զ. ԿՈՆԱՅԵԿՅԱՆ (Երանիս)

Վանստան (Իմիրզիկ) չվերակ գյուղը գտնվում է Արտաշատի շրջանի հյուսիս-արևելյան ծայրում, Գառնիից մոտ 15 կմ հարավ-արևելք, Յոթնապետի գետակի աջ ափին: Աղատ գետի երկու վտակներով՝ հյուսիսում Գեղարդա ձորով հոսող Գողթ գետով և հարավում Քեղվա ձորով հոսող Յոթնապետի խառնաձուլված ընդարձակ, մինչև Գեղամա լեռնաշղթան տարածվող լեռնազանգվածը, որի հարավային եզրին տեղադրված է մեղ հետաքրքրող գյուղը, մինչև դարերում մտնում էր Այրարատ նահանգի Սաղաղ գավառի կազմի մեջ: Այժմ դարում այն պատկանում էր Պոռչյան խոշոր ավազանային տոհմին, որը ենթարկվում էր Զաքարյանների՝ Իվանների ճյուղին: Հայտնի են այս շրջանում մասամբ Իվան և Ավագ Զաքարյանների, մասամբ էլ Պոռչյանների պատվերով կամ աջակցությամբ կառուցված հուշարձանները՝ Գեղարդի համալիրը, Աղջոց վանքը և Կրիգոր խաղբակյանի խաչքարը: Ինչ վերաբերում է Իմիրզիկի եկեղեցուն և Քեղվա բերդին, Պոռչյանների մասնակցությունը նրանց կառուցմանը մնում է զուտ ենթադրություն, հիմնված տվյալ հողատարածությունները Պոռչյաններին պատկանելու փաստի վրա²:

Իմիրզիկ գյուղի տներով զբաղեցրած դարավանդը բեկվում է գյուղի կենտրոնում, որտեղ, դեպի հարավ, նրա մակարդակը միանգամից իջնում է, իսկ արևելյան կողմից ընդհատվում է փոքր, բայց խոր առվակով: Այստեղ, գյուղի բոլոր կողմերից տեսանելի, կանգնած է եղել եկեղեցին, որից զրեթե միայն հիմքն է մնացել:

Հուշարձանը հիշատակում է Ղ. Ալիշանը³: Մեր դարի սկզբին այն այնքան էլ են Վ. Սիսերը՝ և բազմավաստակ հայագետ Գ. Հովսեփյանը, որ առաջինն է հաստատում գյուղի հին՝ «Վանստան» անվանումը⁴: Դրանից հետո Իմիրզիկ կամ Վանստան անունները մերթնդմերթ հանդիպում են միջնադարյան Հայաստանին նվիրված որոշ ուսումնասիրություններում: Իսկ ճարտարապետության պատմության նիկոլայ Տոկարսկին հակիրճ ձևով հիշատակում է «Իմիրզիկի» բնմը զարդարող, այժմ հարևան Գյուլայսոր գյուղատեղում գտնվող քանդակները⁵: Շրջանն ուսումնասիրվել է նաև հնագետներ Ա.

1 Ղ. Հովսեփյան, Խաղբակյանը կամ Պոռչյանը հայոց պատմության մեջ, մասնառաջին, Վաղարշապատ, 1928 և մասնաերկրորդ, Երուսաղեմ, 1944:

2 Նույն տեղում, էջ 65:

3 Ղ. Ալիշան, Այրարատ, Վենետիկ, 1890, էջ 360:

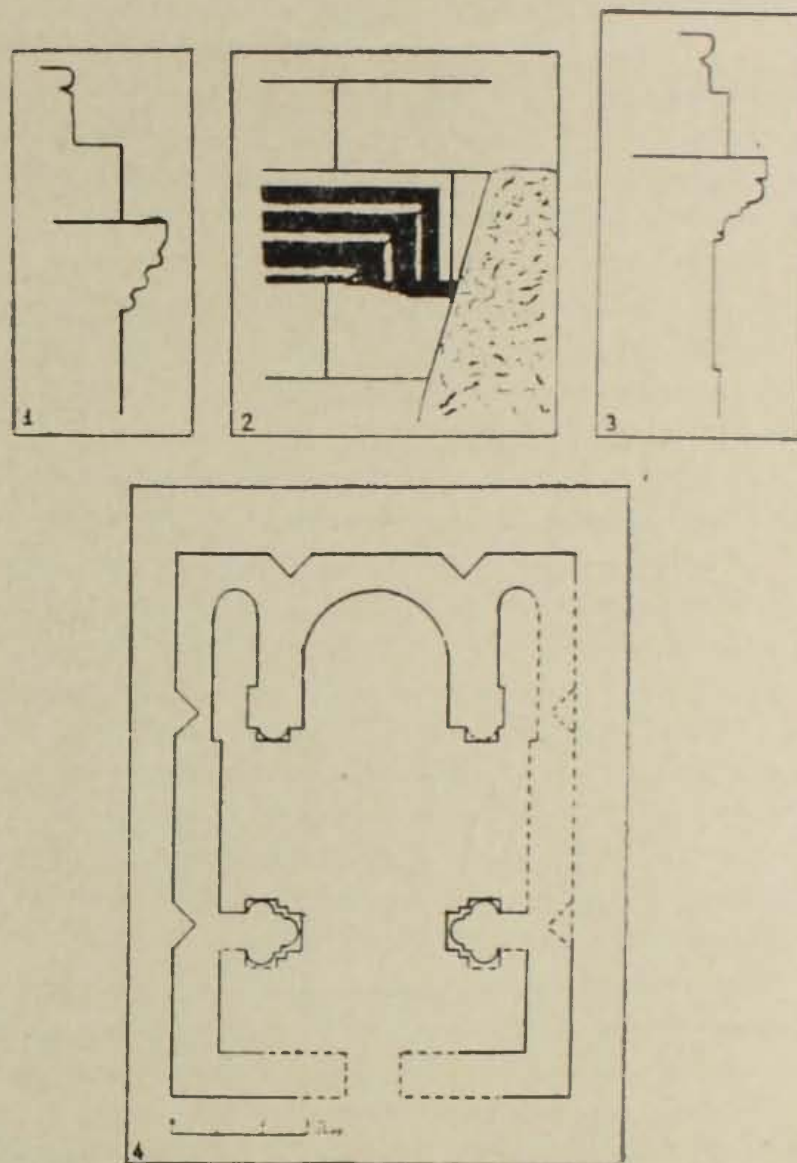
4 «Материалы по археологии Кавказа» (այսուհետև՝ МАК), вып. XIII, под редакцией г-р. Уваровой..., М., 1916, էջ 67—70:

5 Գ. Հովսեփյան, նշվ. աշխ., I, էջ 65:

6 Н. Токарский, Архитектура Армении, Ереван, 1961, էջ 338:

Քալանթարի և Հ. Եղիազարյանի կողմից, բայց նրանց հավաքած նյութերը մնում են անտիպ:

Ինչպես վերև ասվեց, հավանաբար գեղագիտական նպատակով եկեղեցին կառուցված է զառիթափի հզրի անհավասար ժայռի վրա և արևելյան կե-



Աղ. I

սում ունի բարձր հիմք: Նա շարված է բաղալտե, վերին աստիճանի մաքուր տաշած մոխրագույն-կապտավուն քարերից: Եկեղեցու հիմքը արևելյան կողմից հանդիսանում է ժայռի ձևը շարունակող ամուր պատ՝ մոտ երեք մետր բարձրության մի պատվանդան, որն ավարտվում է հզոր տրամատ ունեցող քիվով (աղ. I, 1): Այս գեղեցիկ քիվը, ընդգծելով պատվանդանի հորիզոնականությունն ու կայունությունը, միաժամանակ ընդհանում է նրա բարձրությունը և հակադրվում նրան, առաջացնելով զսպված հզորության,

Պահվում են ՀՍՍՀ ԳԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտում և հուշարձանների պահպանության և վերանորոգման վարչությունում: Խորին շնորհակալություն ենք հայտնում ակադեմիկոս Բ. Առաքելյանին և ընկ. Ս. Սաղումյանին նրանց պատրաստակամության և օգնության համար:

դասական հալ ճարտարապետությանը այնքան բնորոշ, տպավորություն: Հյուսիսային կողմից դեպի արևմտյան ճակատը գետինը հետզհետե բարձրանալու պատճառով պատվանդանի չափը փոքրանում է, և սլատի միջին մասում ժալուր հանկարծ ելուստ է կազմում. ճարտարապետը ճաշակով է մշակել ժայռի և քիվի գծերի միացումը, կրկին շեշտելով տաշած բարի ղսաված ուժը (աղ. 1, 2): Արևմտյան ճակատի հյուսիսային անկյունում գետնախարիսխը՝ հիմքը հասնում է երկու որմնաշարքի բարձրության. նրա քիվի տրամատը տարբերվում է արևելյանից (աղ. 1, 3): Հարավային կողմից ժայռի հարթությունը հավասարվում է եկեղեցու հատակի մակարդակին, դրա պատճառով էլ արևմտյան կեսից սկսած պատվանդանի կարիք չկա: Գետնախարիսխի վրա բարձրացող առաջին երկու որմնաշարքերից յուրաքանչյուրը հետ է կանգնած ստորին շարքից, որից գոյանում է եկեղեցու բուն, երկաստիճան որմնախարիսխը: Ավագ խորանի տակ ընկած է մի գետնափոր սենյակ, որի մուտքը բացվում է հարավային պվանդատան մեջ: Եկեղեցու մուտքը գտնվում էր նրա արևմտյան ճակատում:

Պատերի կանգուն մնացած սակավաթիվ մասերից կարելի է վերակադմել եկեղեցու հատակագիծը: Այն բիշ ձգված մի ուղղանկյուն է՝ մոտ 8,75 մ $\times$ 12 մ, որի ներքնամասն ունի «ղարգացած ֆեոդալիզմի» ժամանակաշրջանում կառուցված եկեղեցիներին բնորոշ դմբեթավոր սրահի «սեղմված» տիպի՝ տաբածական լուծում: Ինչպես բոլոր դմբեթավոր սրահներում, այստեղ էլ թմբուկը կրող հենարանները միացված են եկեղեցու հիմնական պատերին: Արևելյան որմնամուկները հանդիսանում են աբսիդը և երկու կողային պվանդատները զատող պատերի շարունակությունը, իսկ արևմտյանները դուրս են ցցվում համապատասխանաբար հարավային և հյուսիսային պատերից (աղ. 1, 4): Ինչպես հատակագծային ձևերը, այնպես էլ կողմերի հարաբերությունը⁸, այսինքն հատակագծային համաչափությունները, ցույց են տալիս, որ հուշարձանը կառուցվել է XIII դարում:

Այս են հաստատում նաև եկեղեցու արձանագրությունները, որոնք ժամանակին հավաքվել են հնագետ Աշխարհբեգ Քալանթարի կողմից և որոնց պատճենները պահվում են այժմ ՀՍՍՀ ԳԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի արխիվում: Ըստ այդ արձանագրությունների, գյուղի անունը եղել է Վանստան, իսկ եկեղեցին նվիրված է եղել Աստվածածնին, ունեցել է մի շինարարական և բաղմաթիվ նվիրատվական արձանագրություններ: Իրանցից մեկում, անթվակիր, որը փորագրված է շքամուտքի ճակատակալ կամարի վրա, նշվում է, որ եկեղեցին կառուցել է Հասամատինի թուռ. Դրիգորի որդի տեր Դավիթը: Մեկ այլ արձանագրության մեջ, դարձյալ առանց թվականի, նշվում է, որ եկեղեցին շինել է Սրարատյան նահանգի առաջնորդ տեր Դավիթը՝ Իվանե աթաբեկի օրոք: Եկեղեցու պատերը կրում են 1237 և 1278 թթ. փորագրված նվիրատվական արձանագրություններ, իսկ 1283 թ. արձանագրությունը տեղեկացնում է եկեղեցու սալահատակվելու մասին: Վիմագրական նյութերը, ուրեմն, ցույց են տալիս, որ Վանստանի Ս. Աստվածածին եկեղեցին կառուցվել է մեղ անհայտ բմն տեր Դավիթի, թերևս

⁸ Ստ. Մնացականյան, Հայկական ճարտարապետության Սյունիքի դպրոցը, Երևան, 1960, էջ 66:

⁹ В. Арутюнян, По поводу датировки храма в Аруче, Ереван, 1946, էջ 12:

ևսլիսկոպոսի կողմից¹⁰ և, որ ամենակարևորն է, Իվանե աթաբեկի իշխանության ժամանակ, նշանակում է, եկեղեցին շինվել է XIII դարի սկզբներին՝ 1212 թ. հետո, երբ Ջաքարե ամիրսպասալարը մահանում է և նրա եղբայր Իվանեն նշանակվում է վրաց աթաբեկ և մոտավորապես 1234 թ. առաջ, երբ մահանում է Իվանեն և աթաբեկությունը հանձնվում է նրա որդի Ավագին¹¹:

Վանստանի Ս. Աստվածածին եկեղեցին պատմական աղբյուրներում հիշատակվում է միայն հետագա դարերում՝ 1460 թ.¹², 1560 թ.¹³ և 1608 թ.¹⁴ հիշատակարաններում: XVIII դարի վերջին, Սիմեոն Նրևանցի կաթողիկոսը նշում է Վանստանը իբրև խոր Վիրապի առաջնորդությանը ենթարկվող թեմ¹⁵: Գյուղը շարունակել է իր գոյությունը մինչև վերջերս, իսկ եկեղեցին, չնայած արդեն ավերակ, շատ ավելի լավ վիճակում էր մեր դարի սկզբին և նույնիսկ 1940-ական թթ., երբ այն այցելեց Հ. Նդիաղարյանի ղեկավարած արշավախումբը: Հուշարձանի ճարտարապետական զարդարանքը տպավորիչ պետք է լիներ: Խնամքով են տաշված պատվանդանի քիվերը և որմնամուկների պահպանված խարիսխները: XIII դարին բնորոշ ճոխ հարդարանք ուներ եկեղեցու միակ՝ արևմտյան շքամուտքը. ինչպես այդ ժամանակաշրջանի բազմաթիվ այլ հուշարձաններում, այն բաղկացած էր «արտաքին», հավանաբար ուղղանկյուն պարակալից և «ներքին», դռան բացվածքի ձևին հետևող շրջակալից: Արտաքին պարակալն իր ընդհանուր հորինվածքով ու զարդարանքով որոշ չափով հիշեցնում է Գոշավանքի Ս. Գրիգոր լուսավորիչ գողտրիկ մատուռի շքամուտքը (1237 թ.): Մուտքի երկու մեծ հատվածները, որոնք այժմ ընկած են հենց շքամուտքի մոտ, զարդարված են գեղեցիկ ութանկյուն աստղերի շարքով (նկ. 1): Ուշագրավ են նաև եկեղեցու արտաքին հարդարանքի այլ մնացորդները՝ վարպետության կերտված, XIII դարին բնորոշ վարդաքանդակները, այժմ սփռված դյուղի տարածքում: Հատկապես աչքի է ընկնում քառատև մի վարդյակ, ասեղնազարդ միջուկով (նկ. 2), որն անշուշտ եկեղեցու արտաքին հարդարանքի մաս էր: Նման բազմաթիվ քառատևներ հանդիպում ենք XIII դարի եկեղեցիների և այլ շեն-

10 Ղ. Ալիշանը, թվարկելով Գեղարդավանքի առաջնորդներին, 1278 թ. հիշատակում է ոմն Դավթի («Այրարատ», էջ 350), առանց աղբյուրը նշելու: Սակայն նա ժամանակի տեսակետից չի համընկնում մեր Դավթի հետ, մանավանդ որ մեր եկեղեցու հիմնադիրը հասարակ վանահայր չէ, այլ Այրարատ նահանգի առաջնորդ:

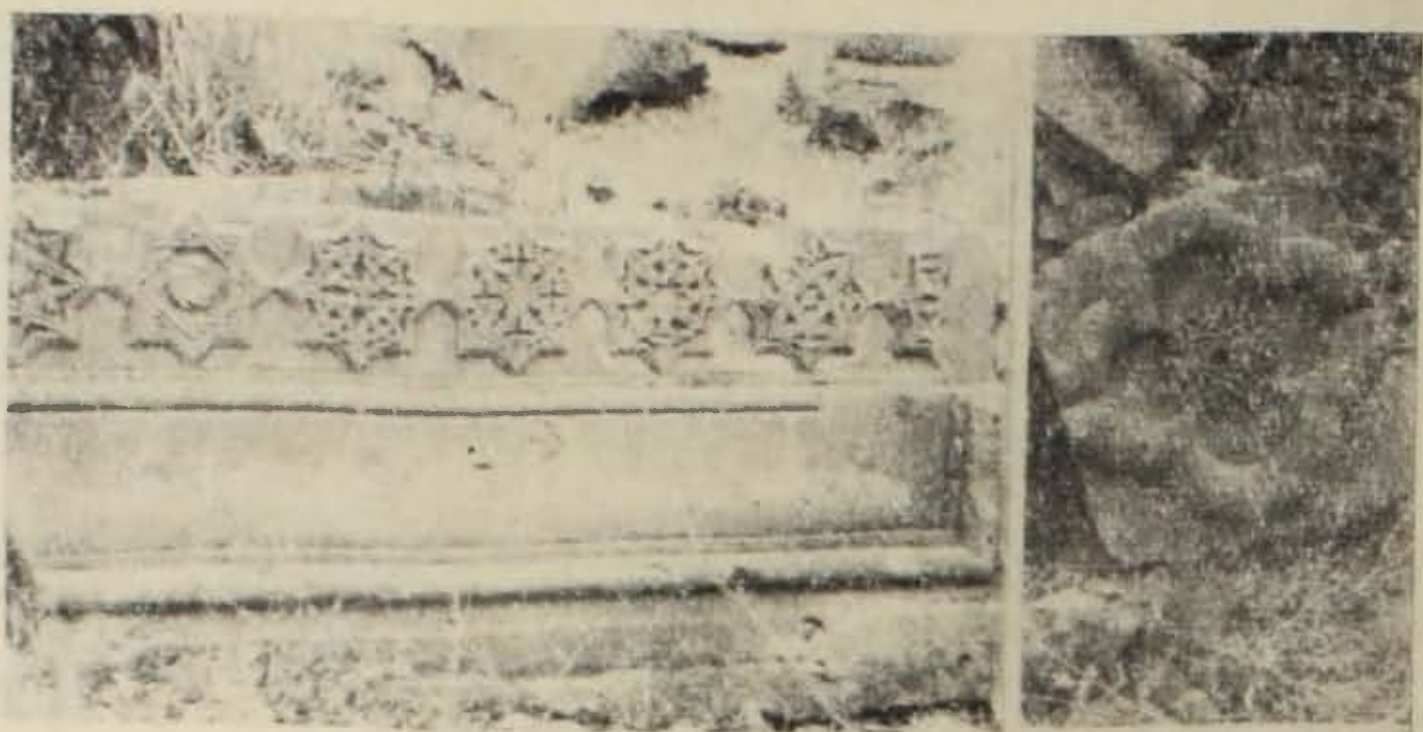
11 Իվանեի մահվան թվականը մնում է վիճելի: Լ. Բաբայանը, հավանաբար հետևելով Նտեփանոս Օրբելյանին, Իվանեի մահը դնում է 1227-ին (տե՛ս «Հայ ժողովրդի պատմություն», հատ. 3, Երևան, 1976, էջ 618): Սակայն Գ. Հովսեփյանը, հաշվի առնելով Իվանեի անվան հիշատակումները աղբյուրներում, վերագրում է նրա մահը մոտավորապես 1234 թ. (տե՛ս նշվ. աշխ., I, էջ 98—102): Հ. Մանանդյանն էլ ընդունում է այս թվականը («Երկերի ժողովածու», հատ. Գ, Երևան, 1977, էջ 212): Տե՛ս նաև Հ. Աճառյան, Հայոց անձնանունների բառարան, հատ. Բ, Երևան, 1944, էջ 400:

12 «ԺՅ դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ», կազմեց Լ. Ս. Խաչիկյան, մասն 3, Երևան, 1967, էջ 435, № 589:

13 Գ. Հովսեփյան, նշվ. աշխ., I, էջ 249:

14 «Մանր ժամանակագրություններ XIII—XVIII դարերի», կազմեց Վ. Ա. Հակոբյան, հատ. 1, Երևան, 1951, էջ 184: Նույնը նաև Ա. Հովհաննիսյան և Վ. Հակոբյան, Հայերեն ձեռագրերի ժէ դարի հիշատակարաններ, հատ. Ա, Երևան, 1974, էջ 287:

15 «Ջամբու», Վաղարշապատ, 1873, էջ 280:



Նկ. 1

Նկ. 2

քերի վրա, ավելի հաճախ XIII դարի երկրորդ կեսին¹⁶, բայց նաև առաջին տասնամյակներում (այս դեպքում, սակայն, առանց միջուկի). օրինակ՝ Հովհաննավանքի գլխավոր եկեղեցու հարավային, այժմ փլված ճակատում (1221 թ.) և Նոր Վարազավանքի Աստվածածին եկեղեցու արևելյան և հյուսիսային ճակատներում (1237 թ.): Մեր քառատերև դարդը լուսամուտ շրջանակող կամ իաշաձև զարդարական հորինվածքի մաս էր կազմում: Այն գտնվել է հորինվածքի ոչ թե ծայրերից մեկում, այլ ստորին մասում՝ բուն դարդի և նրա «ցողունի» միջև: Ուստի պետք է պատկերացնենք Վանստանի Ս. Աստվածածնի ճակատների երբեմնի նրբագեղ զարդարանքը Նոր Վարազավանքի Աստվածածնի, Աշտարակի Մարինեի արևելյան ճակատների կամ, ասենք, Հաղբատի զանգակատան հարավային, արևելյան և հյուսիսային ճակատների նման: Քանդակագործական նույն ճաշակի մասին են վկայում նաև արտաքին որմնախորշերի (ներանք եղել են հարավային, արևելյան և հյուսիսային ճակատներում) վերին մասը զբաղեցնող ճառագայթաձև զարդով զմբեթարդ քարերը, ինչպես և մի բոլորակ զարդաքանդակ, որի կենտրոնից մինչև կլոր և ուռուցիկ եզրը ձգվում են տասներկու շեղանկյուն ճառագայթ¹⁷: Այս հարթաքանդակը ևս զարդարական հորինվածքի մաս էր և ուներ իր «ցողունը»:

Հատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում այս ուսումնասիրության հիմնական առարկան հանդիսացող մի պատկերաքանդակ (նկ. 3), որ մինչև վերջերս դրված էր եկեղեցու արևմտյան մուտքի մոտ¹⁸: Համեմատաբար

¹⁶ Հաղբատի զանգակատան շորս ճակատներ (1245 թ.), Հաղբատի Համադասուպի դավթի երդիկի ներքին ծածկ (1257 թ.), Հաղարծնի Աստվածածին եկեղեցու արևմտյան, հարավային և հյուսիսային ճակատներ (1281 թ.), Աշտարակի Մարինե եկեղեցու հարավային և արևելյան ճակատներ (1281 թ.):

¹⁷ Այդ պատճառով այս բեկորը սխալմամբ համարվել է արևի ժամացույց (տե՛ս ՄԱԿ, XIII, էջ 69):

¹⁸ Բացի ՄԱԿ-ից, որտեղ (էջ 69) դետեղված է քանդակի շատ համառոտ նկարագրությունը և յուսանկարը, այն, որրան գիտենք, հիշատակված է միայն Հ. Նդիազարյանի անտիպ «Ճաշակավորության» մեջ (էջ 26):



Նկ. 3



Նկ. 4

բարձր ելուստ և բավական մեծ շափեր ունեցող (բարձրությունը 1,33 մ, լայնքը 85 սմ) այս քանդակը պատկերում է երկու անձ: Մեկը, քարի աջ մասում, մինչև կոճերը հասնող զգեստով, ղիխին՝ սրածայր, սաղավարտած և զլխարկ, ծնկաշոք է և ձեռքերը միացրած, խնդրանք, աղոթք է ուղղում մյուս անձին: Վերջինս կանգնած է սալի ամբողջ բարձրությամբ, լուսապսակ ունի և ձեռքերը վեր է կարկառել այսպես կոչված «օրանտ» նվիրական կեցվածքով: Նա հագել է կրծքին ճաքմանդված իրկար վերնազգեստ, որի տակից երևում է մի տեսակ վզպատ, իսկ ծալքերը ուսերից ու թևերից իջնում են կանոնավոր գծերով: Կարելի է ենթադրել, որ այդ ծալքերը պատկանում են ոչ թե վերնազգեստին, այլ նրա վրայից հագած մի թիկնոցի: Սալի երեսի մնացած մասերը հարթ և սրբատաշ են, հակառակ կողմն անտաշ է, եզրերն ուղիղ. վերին աջ անկյունում բաց է թողած մի փոքր ուղղանկյունու տեղ: Այս ամենը ցույց է տալիս, որ նկարազրված քանդակը ներդրված է եղել եկեղեցու ձակատներից մեկում, երեսպատման բաղկացուցիչ մասն էր, ընդհանուր հարդարանքի կարևոր տարրերից մեկը¹⁹:

Գլխավոր անձը, ինչպես ասացինք, պատկերված է «օրանտ» կեցվածքով. դա լավ հայտնի մի պատկերազրական տիպ է, որ շատ հին ծագում ունի, լայն տարածում է գտել ամբողջ քրիստոնեական արվեստում և որի սկզբնական նշանակությունը մեզ կօգնի մեր քանդակի գաղափարը կռահելու Օրանտ, այսինքն «աղոթող» պատկերազրական տիպը երևան է գալիս

¹⁹ Երկու տարի սույն քանդակը կանգնած էր եկեղեցու դռան մոտ: Բայց անցած տարվա շունանո նա ընկած էր՝ երկու կտորի բաժանված: Վերջնական կորստից քանդակը փրկելու համար Հուշարձանների պահպանության և վերանորոգման վարչության աշխատակիցները, կաթողիկոսարանի հետ համատեղ ջանքերով, մի քանի ամիս առաջ, բերեցին այն էջմիածին, միացրին չարզված մասերը և կանգնեցրին Վահարանի բակում:

վաղ քրիստոնեական արվեստում. դա անտիկ ձևերի և հունական Արևելքում ստեղծված նշանակարգի յուրահատուկ խաչաձևումն էր²⁰ կատակոմբների և սարկոֆագների արվեստում: Ժառանգվելով նախաքրիստոնեական արվեստից, օրանտ կերպարը ստանում է այստեղ «քրիստոնեական աղոթքի», «Աստծուն հասած քրիստոնեական հոգու» իմաստը²¹: Օգտագործվելով բացառապես մեռյալներին պատկերելու համար, այն դառնում է, ըստ էության, հոգու անմահության խորհրդանիշ²²: Ժամանակի ընթացքում այս կերպարը ձեռք է բերում սրբության նշանակություն, գործածվում է նահատակներին ու սրբերին, հատկապես Աստվածամորը պատկերելու համար²³: Ընդգծելով Աստծու հետ միացման, սրբության, կրոնասիրության գաղափարները, օրանտը կապվում է մարդկության լավագույն բարեխոսի՝ Մարիամ Աստվածածնի կերպարի հետ և դառնում նրա հիմնական պատկերագրական տիպերից մեկը²⁴: Նկատի ունենալով, որ Վանստանի եկեղեցին նվիրված էր Աստվածածնին, որ քանդակի գլխավոր անձը օրանտ դիրքով է, որ տեսարանի կենտրոնական գաղափարը բարեխոսության աղերսանքն է և հաշվի առնելով ընդհանուր և հատկապես հայկական միջնադարում Կույսի՝ իբրև բարեխոսի կերպարի բացառիկ ժողովրդայնությունը, կարելի էր կարծել, որ մեր քանդակը Մարիամ օրանտ-բարեխոսի ինքնատիպ սլատկեր է: Սակայն քանդակի կանգնած, լուսապսակով անձնավորության տղամարդ, նույնիսկ երևի մորուքավոր լինելը և հագուստի ձևը բացասում են այդ մեկնաբանությունը: Առայժմ թողնենք օրանտը և դիտենք կողքի պատկերը, որի պատկերագրական վերլուծումը կօգնի ընդհանուր հորինվածքի իմաստը հասկանալուն (նկ. 4):

Ծնկաշոք անձի պատկերի երկու տարր՝ գլխարկի ձևը և կեցվածքը, մեզ թույլ են տալիս որոշելու նրա ով լինելը: Կոնաձև գլխարկը, հիշեցնելով վեղարը, մտածել է տալիս, որ հոգևորական է պատկերված: Հայ միջնադարյան արվեստի ճշուդերից մանրանկարչությունն է, որ հարուստ է հոգևորականների պատկերներով²⁵: Դրանցում վանական հոգևորականների բնորոշ նշաններ նրանց վեղարն է: Տվյալ ժամանակի քանդակագործության մեջ սակավաթիվ հոգևորականների քանդակներում նույնպես վեղար կա: Այսպես, Հովսեփ Օրբելու նկարագրած Հավապտուկի խաչքարի Սարգիս վանականը պատկերված է վեղարով²⁶: Գարեգին Հովսեփյանի նկարագրած Սեանի Առաքելոց եկեղեցու հարավային դռան երկու պատվիրատուները, մեկը՝ վարդապետ, մյուսը՝ եպիսկոպոս, նույնպես վեղարավոր են²⁷: Հաղարծնի Աստ-

²⁰ Ch. Diehl, L'art chrétien primitif et l'art byzantin. Paris et Bruxelles, 1928, էջ 7:

²¹ Н. Кондаков, Иконография Богоматери, т. I, СПб., 1914, էջ 62—64:

²² Ch. Diehl, նշվ. աշխ., էջ 7, Н. Кондаков, նշվ. աշխ., էջ 64:

²³ A. Grabar, Christian Iconography. A Study of its Origins. Princeton, 1958, էջ 75:

²⁴ նույն տեղում, էջ 74—75:

²⁵ Վ. Հաջուկի. Պատմություն հին հայ տարագին, Վենետիկ, 1923, էջ 309—412:

²⁶ И. Орбели. Бытовые рельефы на Хаченских крестных камнях XII и XIII вв., «Избранные труды», Ереван, 1963, էջ 198—199, 202:

²⁷ Գ. Հովսեփյան, Սեանի Առաքելոց վանքի հարավային դուռը. «Անահիտ», Փարիզ, 1932, № 5—6, էջ 39:

վածածին եկեղեցու արևելյան ճակատի երկու պատվիրատուների վեղարունենալն է, գավազանների առկայությամբ հանդերձ, հանգեցնում Ստեփան Մնացականյանին այն ճիշտ ելրակացությանը, որ նրանք հոգևորականներ են²⁸։ Ճիշտ է, Վանստանի քանդակի ծնկաշոր մարդու գլխարկի վատ պահպանված վիճակը դժվարացնում է վեղարի հետ ստույգ նմանեցումը, մանավանդ, որ վեղարին նման են գլխարկի այլ տեսակներ։ Սեղրակ Բարխուդարյանը, օրինակ, գրում է, որ «վեղարին շատ մոտ էր [աշխարհիկ] գլխարկի տարածված այն ձևը, որ կնգուղ է կոչվում։ Քարերի վրա քանդակվելով՝ դրանք շատ հեշտությամբ կարող են ներկայիս դիտողին շփոթության մեջ ձգել...»²⁹ (վեղարին նման է նաև սաղավարտը, բայց մեզ հետաքրքրող անձնավորությունն անշուշտ դադմիկ լինելու ոչ մի նշան չունի)։ Այնուամենայնիվ, համեմատելով քննարկվող քանդակը հատկապես Սեանի դռան հետ, հավանական ենք համարում, որ պատկերված է հոգևորականի վեղարը։

Մարդու կեցվածքն այս քանդակը դասում է ծնկաշոր պատվիրատուների պատկերների շարքը։ Հիշենք Ջվաբիի և Աթենիի Ս. Սիոնի պատվիրատուների խումբը, որտեղ վերջիններս, ծնրադիր աղոթում են Քրիստոսին կամ մի սբբի³⁰։ Հիշենք նաև Նորավանքի Բուրթելաշեն եկեղեցու հյուսիսարևմտյան անկյան մոտ գտնվող խաչքարի Բուրթել և Բուղտա Օրբելյանների պատկերները³¹ կամ Գանձասարի եկեղեցու թմբուկի հարավային կողմի երկու իշխանուհիների քանդակները³², բազմաթիվ մանրանկարչական նմուշներ և այլն։ Ավելին, ձեռքերի շարժումը (ձեռքերը միացրած են կամ համարյա միացրած) ուսումնասիրվող քանդակի վրա սլատկերված մարդուն մոտեցնում է Աթենիի հյուսիսային ճակատի ելուստի վրա հետագայում ավելացված ծնկաշոր անձի քանդակին³³, Սեանի դռան ձախակողմյան պատվիրատուի պատկերին³⁴, ինչպես և Բարձրաքաշ Ս. Գրիգոր եկեղեցու բարավորի պատվիրատուներին³⁵։ Նշենք, որ ձեռքերի այս շարժումը սովորական բարեխոսության աղոթքի ձևը չէ, որտեղ, ինչպես ընդունված էր միջնադարյան արվեստում, ձեռքերը մեկնված են դեպի միջնորդը, Աստվածամայրը կամ Քրիստոսը, և պատկերված՝ մեկը մյուսից քիչ հեռու, քիչ բարձր, դիմելու միջոցին։ Այստեղ, այս անսովոր տեսարանում, քանդակագործը ուղեցել է պատկերել պատվիրատուին ավելի պարզ, ինքնամփոփ, հնազանդ

28 Ս. Մ. Մնացականյան, Հայկական աշխարհիկ պատկերաքանդակը IX—XIV դդ., Երևան, 1976, էջ 125։

29 Ս. Բարխուդարյան, Միջնադարյան հայ ճարտարագետներ և բարգործ վարպետներ, Երևան, 1963, էջ 29։

30 Н. Чубинашвили, Памятники типа Джвари. Таблицы. Тбилиси, 1949, № 20—22, 58, 59.

31 Ս. Մ. Մնացականյան, նշվ. աշխ., նկ. 71։

32 Նույն տեղում, էջ 117, 122։ Այս երկու քանդակները Ա. Յակոբսոնը մեկնաբանում է իբրև առաքյալների պատկերներ։ А. Якобсон, Из истории армянского средневекового зодчества (Гандзасарский монастырь XIII в.), ՀՍՍՀ ԳԱ «Լրաբեր» (հաս. գիտ.), 1977, № 12, էջ 68։

33 Н. Чубинашвили, նշվ. աշխ., աղ. 58։

34 Н. Степанян и А. Чакмакчян, Декоративное искусство средневековой Армении. Л., 1971, աղ. 165։

35 Ս. Մ. Մնացականյան, նշվ. աշխ., նկ. 54։

աղոթքի պահին: Ակնհայտ է սակայն, որ նրա աղոթքի բովանդակությունը չի կարող այլ բան լինել, քան բարեխոսության խնդրանք: Մի խոսքով, այս քանդակը ներկայացնում է եկեղեցու պատվիրատուն, որ աղոթքով դիմում է սուրբ միջնորդին, որպեսզի վերջինս բարեխոսի նրա անունից Աստծուն: Մեզ հավանական է թվում, որ քանդակված է նույն Դավիթը, որը, ըստ արձանագրությունների, կառուցել է տվել Վանստանի Ս. Աստվածածին եկեղեցին և հոգևորական էր՝ «տեր Դավիթ, Այրարատ նահանգի առաջնորդ»:

Մնում է պարզել, թե ով է այն սուրբ միջնորդը, որին տեր Դավիթը դիմում է: Վերադառնանք օրանտ պատկերագրական կերպարին: Տարածված լինելով ինչպես մյուս քրիստոնյա երկրներում, այնպես էլ Հայաստանում, այս կերպարն ուներ իր արմատները նախաքրիստոնեական և նույնիսկ հնագույն արվեստներում: Որոշ աղբյուրներ նշում են նրա հին արևելյան ծագումը: Օրինակ՝ Եգիպտոսում նա հավերժ կյանքի խորհրդանշն էր³⁶: Նախաուրարտական և ուրարտական Հայաստանում էլ կային ձեռքերը վեր պարզած կուռքեր, որոնք խորհրդանշում էին պտղաբերության և մեռնող ու վերածնվող աստվածության գաղափարները³⁷: Հավանաբար այս նույն գաղափարն է, որ քրիստոնեական արվեստի առաջին զախներում, այդ թվում և Հայաստանում, փոխանցվեց նոր պատկերագրությանը, շարունակելով ունենալ նույն՝ մահվան և վերածնման իմաստ: Եվ խորհրդանշելով անդրշիրիմյան կյանքի հույսը, օրանտն օդտազործվեց մեռյալներին պատկերելու համար: Նման դատողություններից ելնելով է, անշուշտ, որ Հեռն Ագարյանը Թալինի մի կոթողի պատվանդանի վրա քանդակված երկու օրանտները մեկնաբանում է որպես ննջեցյալներ, իսկ Օձունի հյուսիսային կոթողի արևելյան կողմի երկու օրանտները համարում կոթողը կանգնեցրած տոհմին պատկանող մահացած իշխանների պատկերներ³⁸: Աստվածամոր պատկերներից բացի, դժվարանում ենք վերլուծել օրանտի մեզ հայտնի մյուս հայկական նմուշները: Հատկապես բարդ է Կարսի Առաքելոց եկեղեցու պատկերաքանդակների հարցը: Պարզունակորեն քանդակված տասներկու մարդկանցից երեքը օրանտ կեցվածքով են: Ժ.-Ս. Թիերրիի կարծիքով, Կարսի թմբուկի հատկապես երեք օրանտները վկայում են, որ պատկերված է Համբարձման տեսարանի բլուզանդա-կապադովկյան տարբերակներից մեկը³⁹: «Խոտակերաց» մասնատուփի Էաշու պատկերում, օրանտի միջոցով

³⁶ Կոնյակովը նշված աշխատության մեջ (էջ 61) բերում է մի աղբյուր օրանտի Եգիպտական սկզբնական ձևի մասին՝ C. Stitt, Die Gebärden der Griechen und Römer, 1890: Սուրեն Մնացականյան էլ, հիմնվելով հետևյալ գրքի վրա՝ А. Даманин, Люди, идолы и богини (М., 1961, էջ 116) բխեցնում է օրանտը «հին-արևելյան պաշտամունքների հնագույն պատկերացումների» (Сурен Мнацаканян, Рельефные изображения..., 2002, 93): «Իրարերս (հաս. դիտ.), 1977, № 6, էջ 53): Ա. Մարտիրոսյանը իր մի հոդվածում նշում է, որ Շումերում, Ասորեստանում և Պաղեստինում գոյություն ունեին ձեռքերը բարձրացրած կուռքեր, որոնք խորհրդանշում էին պտղաբերության ու վերածնման գաղափարները (տե՛ս А. А. Мартиросян, Идолы из раскопок Кармир-блуга, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1958, № 2):

³⁷ А. А. Мартиросян, նշվ. աշխ., էջ 114—115, 117:

³⁸ Լ. Ագարյան, Վաղ միջնադարյան հայկական քանդակը, Երևան, 1975, էջ 68 և 110:

³⁹ Ստ. Մնացականյանի կարծիքով այս 12 մարդիկ Բագրատունի իշխաններ են (նշվ. աշխ., էջ 67): Թիերրի ամուսիններն ու Սեր-Ներսեսյանը, օչնայած շփոթեցնող պատկերագրությանը, շարունակում են Ստրոֆիզովսկու պես կարծել, որ պատկերված են առաջալ-

Հավանաբար արտահայտված է պարզապես աղոթքի գաղափարը⁴⁰։ Իսկ խնդրո առարկա քանդակում, կարծում ենք, որ շարունակված է վաղ միջնադարյան պատկերագրությունը։ Օրանտ կեցվածքը կապված է մահվան և հարության գաղափարի հետ և օրանտով քանդակված անձը, որը սուրբ չի կարող լինել, քանի որ հագուստի ձևը բացառում է այդ, պատվիրատուի նախնիներից մեկն է։ Ինչ վերաբերում է լուսապսակի առկայությանը, ապա նա շատ մեծ կարևորություն չունի մեր խնդրի համար, քանի որ արվեստի պատմությունը մեզ տալիս է բազմաթիվ օրինակներ թե՛ կենդանի թագավորների, բարձրաստիճան իշխանների ու հոգևորականների⁴¹, թե՛ նահատակված, սրբացված իշխանների ինչպես լուսապսակով (Աղթամար), նույնպես էլ առանց լուսապսակի պատկերների։ Լուսապսակի առկայությունը ցույց է տալիս միայն, որ քանդակված կերպարը պետք է սրբացված լինել։ Նա պետք է դիտվեր սուրբ, որպեսզի կարողանար իսկապես «գործունաբար» միջնորդել Աստծուն եկեղեցու հիմնադրի անունից։ Հայտնի է, որ հուշարձանների պատվիրատուների բարեխոսության խնդրանքի տեսարաններում, Կույսից բացի, միջնորդի դերում հանդես են գալիս նաև սրբեր⁴²։ Նույն սկզբունքն ենք տեսնում (ծնկաչոք պատվիրատու և միջնորդ-սուրբ) Աթենիի Ս. Սիրոնի Կոբուլի քանդակում⁴³ և «Մատյան ողբերգության» երկու ձեռագրերի մանրանկարներում (1391 և 1431 թթ.), որտեղ ծնրադիր ստացողն ու գրիչը աղոթում են իրենց դիմաց կանգնած Գրիգոր Նարեկացուն⁴⁴։ Մեր քանդակի հետ համեմատության տեսակետից ուշագրավ է Թեսալոնիկի Ս. Դեմետրի եկեղեցու խճանկարը (VII դար), ուր երկու պատվիրատուները պատկերված են Ս. Դեմետրի երկու կողմերից, իսկ սուրբը օրանտ դիրքով է⁴⁵։ Վանստանի քանդակը հասկանալու համար անհրաժեշտ է նաև նշել, որ հայ արվեստում հանդիպում ենք, ճիշտ է, հազվադեպ, բարեխոսության միջնորդների։ Որոնք սրբեր չեն, այլ պատվիրատուների մերձավոր մարդիկ, բարձրաստիճան հոգևորականներ՝ եպիսկոպոսներ։ Մրենի արևմտյան բարավորի վրա եպիսկոպոսի միջնորդական դերը դեռ ցայտուն չի արտահայտված, բայց արդեն կիրիկյան՝ 1270-ական թթ. մի մանրանկարում տեսնում ենք ոմն

ները (N. et M. Thierry, Notes sur des monuments arméniens en Turquie, REArm. t. II, 1965, էջ 166, S. Der Nersessian, L'art arménien, Paris, 1977, էջ 108)։ Վերջերս Իրատարակված մենագրության մեջ Ժ.-Մ. Թիերրին հանգամանորեն ուսումնասիրում է Կարսի լանդակները և տալիս նոր մեկնաբանություն (J. M. Thierry, La cathédrale des Saints. Apôtres de Kars, Louvain-Paris, 1978, էջ 46—49)։

⁴⁰ Գ. Հովսեփյանի (նշվ. աշխ., էջ 194, պատկեր՝ էջ 191) հոտակերպ սուրբ Նշանը նկարագրելիս տարբերություն չի դնում բարեխոսության և օրանտի շարժումների միջև, երկուսն էլ անվանելով «աղոթքի դիրք»։ Նշենք, որ Սպիտակավոր Աստվածածնում, ըստ հին նկարագրությունների, կար մի քանդակ, որ ըստ էության օրանտ էր՝ «սրձան մարդու ունենալով զպեստ հոգևորականի ձեռք յերկինս տարածեալ», Ս. Ջալալեանց, Ծանապարհորդութիւն..., մասն Բ, Տփղիս, 1858, էջ 148։ Նույնը նաև Ալիշան, Սիսական, էջ 137։ «Արարատ», 1889, թիվ Ա, էջ 56։

⁴¹ S. Der Nersessian, Deux exemples arméniens de la Vierge de Misericorde, REArm. t. VII, 1970, էջ 191։ Ստ. Մնացականյան, նշվ. աշխ., էջ 99—100, և 113։

⁴² Ս. Տեր-Ներսեսյան, նշվ. աշխ., էջ 199։

⁴³ Н. Чубинашвили, Памятники... текст, էջ 146, 170։

⁴⁴ Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, ձեռ. №Ն 1374 և 1569։

⁴⁵ В. Лазарев, История Византинской живописи, т. I, М., 1947, էջ 56։ А. Grabar, նշվ. աշխ., նկ. 193։

վող, կանոններից հեռացող արվեստի ինքնատիպությունը, մտահղացումների ազատությունը, պատկերագրության անկախությունը (գծեր, որոնք վերջնականապես կդրսևորվեն XIII դարի վերջին և XIV դարի սկզբին Վայոց ձորի քանդակագործության մեջ): Վանստանի քանդակում շենք տեսնում ոչ նախորդ ժամանակաշրջանի և ժամանակակից քանդակների հարթացնությունն ու անկանոն գծերի, պարզունակ ձևերի ուժեղ արտահայտությունը, ոչ էլ հայտնի պատվիրատուների քանդակների ելունդավոր, միակտոր ծավալների տպավորիչ կոթողացնությունը: Չենք գտնում նաև XIII դարի վերջի և XIV դարի առաջին կեսի քանդակագործության մեղմությունը, ծալքերի և ձևերի ձշմարիտ, ճկուն և մանրակրկիտ մշակումը: Իր ինքնատիպ ոճով Վանստանի քանդակը միջին դիրք է գրավում վերոհիշյալ երկու խմբերի միջև: Նա սլափանում է միջնադարյան քանդակագործությանը բնորոշ մարմնի և գլխի անհամաչափությունը: Զսպված, ազնվական նրբագեղությամբ օժտված այս քանդակը հմուտ արվեստագետի գործ է, որ պատկերելով նվիրական կեցվածքների աղոթքի պահին, ստիպված էր դիմել անշարժ, քարացած, կոթողային ձևերի: Բայց միաժամանակ, այս կոշտ, շոր անշարժությունն աշխուժացնելու համար քանդակում օգտագործված են հագուստի՝ վաղ միջնադարից հայտնի դժային ոճավորման հնարավորությունները: Չափի մեծ զգացումով նրա ծավալը ծածկված է կանոնավոր, կրկնակի, բարակ գծերով որոնք հիմնականում զարդարական նպատակ ունեն, բայց կոշված են նաև շարժումն ընդգծելու: Ինչպես պատկերագրության, այնպես էլ ուժի առումով Վանստանի քանդակը առանձին, արժեքավոր տեղ ունի միջնադարյան հայ քանդակագործության պատմության մեջ:

О РЕЛЬЕФЕ ЦЕРКВИ В СЕЛЕНИИ ВАНСТАН

П. З. ДОНАБЕДЯН (Франция)

(Резюме)

Особое место в истории средневековой армянской скульптуры должно быть отведено рельефу, находившемуся в селении Имизикс, — средневековом Ванстане, — и ныне хранящемуся в Эчмиадзине. Этот рельеф упоминается в литературе, но никогда не был предметом подробного исследования. Здесь делается первая попытка истолкования его семантического содержания и стиля. Рельеф изображает, как показывает сравнительный анализ, коленопреклоненного ктитора, возможно, того самого владыку Давида, которого упоминают надписи церкви, и стоящего перед ним в позе оранты освященного посредника, долженствующего заступиться за ктитора перед богом. Оригинальность этой сцены заступничества в том, что заступник — не канонизированный святой, а считавшийся святым человек, — может быть, епископ из предков ктитора. Несмотря на плохую сохранность памятника, можно утверждать, что этот довольно высокий рельеф, в общем вписывающийся в семантические и стилевые рамки скульптуры захаридской и послезахаридской Армении, был выполнен умелым мастером в оригинальном, сдержанном и благородном стиле. В начале статьи представлены основные черты того немого, что осталось от церкви Богоматери, на одном из фасадов которой находился рельеф.