

երբքից յոթ և ավելի տերևներ ունեցող ճյուղն իր բազում տարբերակներով, որը երբեմն ավարտվում է բողբոջով կամ պտղով: Բազմազան են նաև ոճավորված և համարյա երկրաչափական տեսք ունեցող բուսական զարդաձևերը:

Հայկական բուսական քանդակների շարքում առանձին տեղ են գրավում խաղողի և նուան քանդակները, որոնք հիացմունք են առաջացնում իրենց կատարելությամբ, պարզ, ցայտուն և արտահայտիչ ձևերով: Պատկերված են ինչպես խաղողի տերևներն ու ողկույզը, նուան պտղավորված ճյուղերն ու առանձին պտուղը, նույնպես և խաղողի ամբողջական որթը և նուան՝ պտուղներով ծանրաբեռնված թուփը¹¹: Զվարթնոցի խաղողի քանդակներն այնքան իրական տեսք ունեն, որ դրանց տերևների և ողկույզների օգնությամբ կարելի է որոշել Հայաստանում մշակվող խաղողի մի քանի տեսակները: Մեծ արվեստով են կատարված նաև նուան թփի, ճյուղերի ու պտուղների քանդակները: Զվարթնոցի արտաքին կամարողեղների վրա քանդակված են $\frac{3}{4}$ բոլորակությամբ հսկայական նուներ, որոնք կախվում են այդ նույն աղեղների միջև քանդակված ալգեգործներ և շինարարներ ներկայացնող մարդկային պատկերների գլխավորվում: Ժողովրդական տնտեսության մեջ և կենցաղում խոշոր նշանակություն ունեցող խաղողը, մյուս բույսերը, նուաք քանդակների մեջ տեղ են գրավել միանգամայն բնականորեն, սակայն այդ քանդակների իմաստն ու խորհուրդը դրանով չէր սահմանափակվում: Բուսական զարդաձևերը, մանավանդ բողբոջը, ծաղիկը, բողբոջի ու ծաղիկի կտրվածքը, վարդյակը, նուան պտղաբերած ճյուղերն ու թփերը ժողովրդական ըմբռնումների մեջ խոր արմատներ ձգած արգասավորության, պտղաբերության և բերրիության սիրված մոտիվներն էին:

Վաղ ֆեոդալական դարաշրջանի հայկական քանդակագործությունը բավական ցայտուն է անդրադարձնում հայ հասարակական կյանքը, կենցաղը, մանավանդ բնակչության ավանդական պատկերացումների, ըմբռնումների, հին հեթանոսական և նոր քրիստոնեական պաշտամունքի, այլ խոսքով՝ ժամանակի հասարակական մտքի տարբեր կողմերը:

IV—VII դդ. հայկական քանդակագործությունը՝ սկսած Աղցի, Քասաղի, Երեբունյի ցածրարվեստ ու պարզունակ քանդակներից մինչև Մրենիի, Մպնիի և Զվարթնոցի բարձրարվեստ քանդակները՝ անցել է զարգացման և ձևերի կատարելագործման նշանակալից ուղի և աչքի ընկնող տեղ է գրավում հայ մշակույթի պատմության մեջ: Լինելով վաղ ֆեոդալական հայ մշակույթի բաղկացուցիչ մասը, քանդակագործությունը մի կողմից անդրադարձրել է նախորդ դարաշրջանի արվեստի ազդեցությունն ու մի շարք գծերը, մյուս կողմից՝ Հայաստանի մշակութային կապերը հարևան երկրների հետ և, վերջապես՝ նախադրյալ է հանդիսացել հայ արվեստի զարգացման համար հաջորդ դարաշրջանում:

2. ԽՃԱՆԿԱՐ ԵՎ ՈՐՄՆԱՆԿԱՐ

Ճարտարապետական հուշարձանների գեղարվեստական ներքին հարդարման առավել ցայտուն և արտահայտիչ ձևերից էին խճանկարը (մոզաիկա) և որմնանկարը:

11 Քորոս Քորամեյան, Նյութեր հայկական ճարտարապետության պատմության, հ. 11, էջ 82—83:

IV—VII դդ. խճանկարները Հայաստանում հայտնաբերվել են Դվինի և էջմիածնի մայր տաճարներում, Զվարթնոցում, իսկ Հայաստանից դուրս հայերեն արձանագրությունները խճանկարներ կան Երուսաղեմում:

Խճանկարչությունը նորություն չէր վաղ ֆեոդալական հայ արվեստի մեջ, այն գալիս էր հին կամ անտիկ դարաշրջանից և կրում էր նրա ազդեցությունը: Խճանկարներից հնագույնը Դվինինն է, որը հայտնաբերվել է 1951 թ. Մայր տաճարի հատակին և վերաբերում է V դարին: Խճանկարը պատրաստված է մեկ սանտիմետրից պակաս մակերես ունեցող քառանկյունի ձևի բնական խճաքարերից, բազմերանգ է, թեև գույների գամման շատ հարուստ չէ: Մեծ անցումներում արված են մեանդրի տարբերակը հիշեցնող երկրաչափական զարդեր, որոնք հատակի վրա պահպանվել են տեղ-տեղ և տաճարի հետագա նորոգումների ժամանակ ծածկվել կրաշաղախի շերտով¹²: Իր կառուցողական տեխնիկայով, արվեստով ու ոճով Դվինի խճանկարն առնչվում է IV—V դարերի փոքրասիական, ասորական (սիրիական) խճանկարների հետ և վկայում է Հայաստանի և այդ երկրների մշակութային կապերի մասին: Դվինի տաճարում 1907 թ. հայտնաբերվել էր նաև Տիրամոր խճանկար պատկերը՝ արևելյան խորանի պատի վրա, որը, հավանաբար, պատկանել է VII դարի սկզբներին, սակայն չի պահպանվել:

Տաճարի պատերի վրա եղած խճանկարների մասին են վկայում նաև նրաներսում, հողի մեջ գտնված գունավոր ապակեման հատիկները, որոնց մեջ կան և այնպիսիները, որանք ոսկեգոծ են: Խճանկարով զարդարված են եղել նաև էջմիածնի Մայր տաճարի պատերը: Սակայն այդ խճանկարները ոչնչացել են շատ հին ժամանակներում, դրանց հազարավոր հատիկները գտնվեցին տաճարի այժմյան հատակի տակ հողի լիցքի մեջ: Գտնված բազմերանգ հատիկները բավականաչափ մանր են և հստակ ու հաճելի գույներ ունեն, ուստի վկայում են, որ էջմիածնի տաճարի խճանկարները եղել են ցայտուն, գունագեղ:

Զվարթնոց տաճարը քանդակագործական բազմազան մոտիվների շքեղ հարդարանքից բացի ունեցել է նաև բազմերանգ ու գունագեղ խճանկարներ, որոնց մասին վկայում է ապակեման զանգվածից (սմալտայից) պատրաստված գույնզգույն, նաև ոսկեգոծ հատիկների, ինչպես և խճանկարների բավականաչափ խոշոր բեկորների հայտնաբերումն այդ տաճարի պեղումների ժամանակ: Դժբախտաբար պահպանված բեկորները հնարավորություն չեն ընձեռում գաղափար կազմելու Զվարթնոցի խճանկարների մասին, բացի այն բանից, որ գույների գամման բավականաչափ հարուստ է եղել: Շատ ավելի լավ են պահպանվել հայկական այն խճանկարները, որոնք հայտնաբերվել են Երուսաղեմում, որտեղ վաղ ֆեոդալական դարաշրջանում եղել են մի շարք հայկական եկեղեցիներ ու վանքեր: Երուսաղեմի Զիթենյաց լեռան վրա ուսական վանքի ձեռք բերած հողամասում 1868—1872 թթ. շինքեր կառուցելիս հայտնաբերվել են խճանկարներ՝ հայերեն արձանագրություններով: Դրանցից առաջինը շատ խոշոր և բարդ հորինվածք ունեցող, հոյակապ խճանկարի մի մասն է և ունի 6,7×4 մ չափեր:

Առաջին խճանկարը գտնվում է ուսական վանքի փոքր սրահի հատակին: Նրա բաց ֆոնի վրա կարմիր, դեղին, թուփ կամ մուգ շագանակագույն քարերով արված են բարձրարվեստ և շքեղ զարդեր: Խճանկարը երիզված է լայն

¹² Կ. Ղաֆազարյան, Դվին քաղաքը և նրա պեղումները, էջ 91:

և կրկնակի շրջանակներով, որոնցից գրսինի կենտրոնական առանցքով անցնում է մուգ գույնի փոքրիկ քառակուսիների մի շարք, իսկ դրանից վերև՝ խաչաձև դասավորություն ունեցող կետերի մի շարք: Ներսի շրջանակը բաղկացած է հյուսվածքազարդից, երկու կողմից երիզված գալարների կամ կեռերի անընդհատ շարքերով: Խճանկարի մակերեսը պարանահյուս զարդերի օգնությամբ բաժանված է բոլորակ, կիսաշրջան, ձվածիր շրջանակների և դրանց միջև առնչված ոչ կանոնավոր ձև ունեցող շրջանակների, որոնցից չուրաքանչյուրի մեջ զետեղված է ինչ-որ պատկեր: Խճանկարի պահպանված մասի կենտրոնում, ձվածիր շրջանակի մեջտեղում՝ քառակուսու մեջ, պատկերված է մի գառ, որից ներքև և վերև բոլորակ շրջանակների մեջ՝ մի աքաղաղ է՝ խորոխտ կեցվածքով և մի բադ: Երկրաչափական ոչ կանոնավոր ձևի երեք շրջանակի մեջ պատկերված է մեկական ձուկ, մի նույնպիսի շրջանակում՝ մրգեր: Կիսաշրջան կազմող ձևերի մեջ պատկերված են ոճավորված բուսական ու երկրաչափական հովհարաձև դարձեր: Ամբողջ խճանկարը կատարված է վարպետորեն, բարձր արվեստով, երանգների նուրբ համադրությամբ, ավելի գեղանկարչական բնույթ ունի, իսկ գրաֆիկ կատարումը երևան է գալիս առավելապես երկրաչափական ձևերի մեջ: Խճանկարը երիզող արտաքին շրջանակի ցածի մասում կա 2,96 մ երկարությամբ մի արձանագրություն. «Այս դիր է երանելոյ Շուշանկան մար Արտաւանայ, հոռի ժլ»:

Այս խճանկարը կազմել է որևէ եկեղեցու կամ մատուռի հատակը, որի տակ 8 քարարկղային գերեզման (սարկոֆագ) կա:

Երկրորդ խճանկարը, որը գտնվում է ուսական վանքի դահլիճի հյուսիսային կողմի սենյակի հատակին, շատ պարզ է և դրա մակերեսին շարքերով դասավորված են մուգ գույնի հատիկներով կազմված աստղաձև փոքրիկ պատկերներ, իսկ միջին մասում քառակուսի շրջանակներ են, որոնց կենտրոնում դրված են մեկական նույնպիսի աստղաձև փոքրիկ պատկերներ:

Երրորդ խճանկարը երկրորդի արտաքին մասի պես պարզ է, պատած աստղաձև փոքրիկ պատկերներով: Չափերը փոքր են՝ 1,19×0,49 մ. մի քանի սմ լայնությամբ երիզից հետո խճանկարն առնված է շրջանակի մեջ և կենտրոնից բիշ վերև ավելի փոքր քառակուսի շրջանակի մեջ գետեղված է արձանագրություն. «Վասն աղաթից եւ փրկութեան Թեւայ, Աբասու եւ Մուրկան»: Տառերը շարված են սև քարի հատիկներից, իսկ շրջանակը և տողերը իրարից անշատող գծերը՝ կարմիր քարի հատիկներից:

Չորրորդ խճանկարը բացվել է նույն տեղում, մի այրի մեջ, կամարակապ դամբարանի հատակին. չափերն են՝ 1,00×0,72 մ: Մի փոքր երիզից բացի առնված է պարանահյուս շրջանակի մեջ, որը շարված է գունագեղ խորանարդիկներից, իսկ վերևի մասում գետեղված է արձանագրություն այն մասին, որ այդ հիշատակարանը Վաղանն է կառուցել տվել¹³:

Հինգերորդ խճանկարը հայտնաբերվել է 1893 թ. նույն վայրում: Դա մի խոշոր քառակուսու է՝ 3,50×3,20 մ չափերի, որի ողջ մակերեսը բաժանված է քառակուսիների և բոլորակ շրջանակների, որանք հաջորդելով իրար, կազմում են 5 շարք, ամեն շարքում ունենալով 7 շրջանակ, բոլորը միասին առնչված են պարանահյուս գեղեցիկ շրջանակի մեջ: Այս 35 քառակուսիներից յու-

¹³ «Սիոն», թիվ 10, հոկտեմբեր, 1872, էջ 237—238, «Արարատ», 1872, էջ 493—494; Н. П. Кондаков, Археологическое путешествие по Сирии и Палестине, СПб., 1904, стр. 257, табл. XI—XII և այլն:

րաքանչյուրի մեջ պատկերված է մեկական թռչուն կամ կենդանի, մրգեր և ոճավորված ծառ կամ ճյուղեր: Խճանկարը, որը եղել է մի մատուռի հատակը, ոճական նմանություններ ունենալով շրջանակների բաժանված նախորդ խճանկարի հետ, միաժամանակ ավելի պարզ է և ճոխությունը գիշում է նրան: Այն արված է գծանկարային (գրաֆիկական) ոճով:

Այս խճանկարին կից հայտնաբերվել են VI—VII դդ. խճանկարներ, որոնք ունեն փոքր չափեր և երկրաչափական պարզ ձևեր: Մեկը շորս պսակաթերթ ունեցող վարդյակների և դրանցով կազմվող բոլորակ շրջանակների համադրություն է՝ շրջանակների կենտրոնում 5 կետերով կազմվող խաչաձև փոքրիկ պատկերով: Խճանկարն առնված է ատամնալոր շրջանակի մեջ: Մյուսը բացակացած է շեղանկյան ձևով դասավորված սովորական քառակուսիներից, որոնց կենտրոնում դրված են նույն ձևի, բայց շատ փոքրիկ շեղանկյուն քառակուսիներ: Այս երկրորդի ցածի ծայրին կա հայերեն արձանագրություն այն մասին, որ դա եղել է տեր Հակոբի հիշատակարանը:

Վերջապես, հայկական ամենանշանավոր խճանկարներից մեկը հայտնաբերվել է 1894 թ. Երուսաղեմի հյուսիսային մասում՝ Դամասկոսյան դռան մոտ: Ձևայած իր խոշոր չափերին (7,15×4,4 մ), այն շատ լավ է պահպանվել: Ձրգված քառանկյունու տեսք ունեցող այս խճանկարը շորս կողմից առնված է կրկնակի շրջանակի մեջ. դրսինը՝ 25—30 սմ լայնությամբ, անզարդ է, իսկ դրանից ներս՝ պարանահյուս շրջանակ է՝ 26 սմ լայնությամբ: Այս շրջանակից ներս ցածի կողմում պատկերված է ականթի տերևների վրա դրված երկկանթանի շքեղ զարդարուն անոթ, նեղ բերանով, որից դուրս եկած խաղողի որթը, դնպի վեր ճյուղավորվելով, կազմում է 43 շրջանակ-մեղալիոններ, որոնք խճանկարի երկարությամբ կազմում են 5 շարք: Բոլոր մեղալիոնների մեջ պատկերված են խաղողի ողկույզներ, տերևներ, թռչունի և այլ պատկերներ: Բավականաչափ հարուստ, բայց ոչ խրթին այս հորինվածքի (կոմպոզիցիայի) մեջ շեշտված է կենտրոնական շարքը: Դրա հիմքում ընկած է խաղողի որթը կրող անոթը, որի երկու կողմից կանգնած է մեկական սիրամարգ: Դրանից վերևի օղակի մեջ պատկերված է մրգերով լի մի փոքրիկ գեղեցիկ զամբյուղ, ավելի վերև հաջորդաբար՝ մի սագ, մի շքեղ զարդարուն անոթ՝ անտիկ մշակումով, մի արծիվ, մի փոքրիկ վանդակ՝ մեջը թուփակ, նորից մի զամբյուղ՝ խաղողով ու մրգերով լի և ամենավերին մեղալիոնում խաղողի երկու ողկույզ կրող շիվերի վրա դեմդիմաց կանգնած երկու աղավնի: Կենտրոնական շարքից աջ և ձախ գտնվող բոլոր շորս շարքերի մեղալիոնների մեջ պատկերված է մեկական թռչուն՝ խաղողի ողկույզների և տերևների համադրությամբ: Վերին եզրին կցված է մի կիսաշրջան հավելված, որի մեջ պատկերված է մրգերով լի սկահակ, իսկ սրա աջ և ձախ կողմերից կանգնած է մեկական թռչուն: Սա մի ամբողջ թռչունանոց է՝ բաղկացած 43 թռչուններից, որոնց մեջ կան աղավնի, կաշաղակ, թուփակ, կաքավ, սագ, բադ, հավ, աքաղաղ, հնդկահավ, խայտահավ, արծիվ, փասիան, կոուենկ, կարապ, Ֆլամինգո, ջայլամ, ձկնկուլ, արագիլ և այլն: Այս խճանկարը թեև կոմպոզիցիոն սկզբունքով նման է 1893 թ. Ձիթենյաց լեռան վրա գտնվածին, որի քառակուսի և բոլորակ մեղալիոնների մեջ նույնպես պատկերված են թռչուններ, կենդանիներ ու մրգեր, բայց սա ավելի ճոխ է, շքեղ և գեղարվեստական ավելի բարձր արժանիքներ ունի: Խճանկարն արված է մեծ ժայռափոր դամբարանի վրա, որի մեջ գտնվել են մարդկանց ոսկորներ, կավե ճրագներ, ապակյա սրվակներ ու դրանց բեկորներ: Պարզ է, որ այն եղել

է մի խոշոր դամբարան՝ խմբական թաղումով, մի հանգամանք, որն ավելի պարզ երևում է խճանկարի վերին եղրի վրա թողնված արձանագրությունից՝ «վասն յիշատակի եւ փրկութեան ամենայն հալոց զորոց անուանս տէր գիտէ»¹⁴։

Բուն Հայաստանի, մանավանդ Երուսաղեմի VI—VII դդ. հայկական խճանկարների ամբողջ հորինվածքի ոճի և արվեստի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ դրանք ակնհայտորեն կապված են անտիկ դարաշրջանի խճանկարչական արվեստի հետ և նկատելիորեն կրկնում են դրանց հորինվածքը՝ պատկերներն ու զարդաձևերը, սակայն թե՛ ձևի և թե՛ բովանդակության արդեն նոր երանգավորումներով ու առանձնահատկություններով։ Դրանց մեջ հին պատկերների և զարդաձևերի կողքին երևան է գալիս քրիստոնեական սիմվոլիկան (պառ, սիրամարգ և այլն), իսկ ապակենման զանգվածից (սմալտա) պատրաստված հստակ, վճիտ և վառ գույների հատիկների կիրառությունը խճանկարները դարձնում է առաջին հայացքից ավելի գունազեղ ու արտահայտիչ, սակայն դրա հետ միասին կենդանիների ու թռչունների պատկերները նկատելիորեն կորցրել են իրենց կենդանի, շարժուն ձևերը, ռեալիստական արտահայտչությունը և ստացել ավելի քարացած, անշարժ, երբեմն էլ ոչ այնքան բնական ձևեր, իսկ բուսական զարդերը շատ ավելի ոճավորված ու պայմանական տեսք են ընդունել։ Հայկական խճանկարները իրենց կոմպոզիցիոն հորինվածքով և ոճով որոշակիորեն տարբերվում են բյուզանդական խճանկարային արվեստի՝ կոստանդնուպոլսի կամ մայրաքաղաքային ուղղության ստեղծագործություններից, որոնց բնորոշ են կիսաերանգների նուրբ անցումներով, գեղանկարչական ոճի զուսպ կոմպոզիցիայով, բայց առավել արտահայտիչ գործերը։ Ընդհակառակը, վաղ ֆեոդալական դարաշրջանի հայկական խճանկարները սերտորեն կապվում են արևելյան ասորապաղեստինյան ուղղության հետ, որին բնորոշ են երկրաչափական ցայտուն գծայնությունը (գրաֆիկա), որի հետ զուգորդվում են ոճավորված բուսական բազմերանգ զարդաձևերը և կենդանիների ու թռչունների պատկերները։

Հայտնի է, որ բյուզանդական արվեստը որդեգրել էր ավելի այս երկրորդ ուղղությունը, որը լայնորեն տարածվեց բյուզանդական կայսրության նաև արևմտյան երկրներում¹⁵։

Ճարտարապետական հուշարձանների գեղարվեստական հարթարման հետ էր կապված նաև մոնումենտալ գեղանկարչության մյուս ճյուղը՝ որմնանկարչությունը¹⁶։ Ուրարտական նշանավար որմնանկարներից հետո անտիկ դարաշրջանի որմնանկարներ մեզ համարյա հայտնի չեն, եթե չհաշվենք Արտաշատ մայրաքաղաքի պեղումներով երևան եկած որմնանկարների բեկորները։ Նույնը կարելի է ասել նաև IV—V դդ. վերաբերյալ։ Քասաղի տաճարի մի մուլթի (սոսկյը դարձարված է կարմիր ներկով նկարված մի խաչի պատկերով, որի երկու կողքերին արձավենու ճյուղ է երևում։ Էջմիածնի Մայր տաճարում V դարի որմնանկարների բեկորներ գտնվեցին հատակի տակի հողի լիցքի մեջ։ Աշտարակի Սպիտակավոր եկեղեցու խորանում պահպանվել են լուսապսակ կրող, ամբողջ հասակով նկարված մարդկային վեց պատկերների հազիվ նկա-

¹⁴ Տե՛ս Գ. Հովսեփյան, "Mosaik mit armenischer Inschrift und Norden Jerusaems ("Zeitschrift des Deutschen Palästina-Vereins, 1895, XYIII էջ 88—90 և այլն։

¹⁵ В. Н. Лазарев, История византийской живописи. Т. I, М., 1947, стр. 61—62.

¹⁶ Որմնանկարներին վերաբերող հատվածը շարադրված է գերազանցապես հայ արվեստի վաստակավոր ուսումնասիրող Լ. Ա. Դուրնովոյի աշխատությունների հիման վրա։

տելի հետքերը¹⁷։ Մկրտության տեսարանով որմնանկար է պահպանվել Մասիս գեղեցիկի IV դ. եկեղեցու պատի վրա¹⁸, իսկ Տեղեղի 186 թ. հիմնված տաճարի պատերին հագիվ նկատելի են որմնանկարների հետքեր¹⁹։

VII դարից որմնանկարներ պահպանվել են ավելի շատ և ավելի լավ։ Կրանք դրսևորում են հայ արվեստի ինքնատիպությունն այդ ժամանակներում։ Արթիկի տուֆ քարի հանքերի կողքին գտնվող կմբատավանքի սբ. Ստեփանոս եկեղեցու արևելյան խորանում և պատի վրա, խորանի կողքերին նկարված է երկնային ուժերը ներկայացնող մի ամբողջական կոմպոզիցիա, որը, ցավոք, մասամբ է լավ պահպանված։ Խորանի գոգավորության ներսում բոցերի ֆոնի վրա պահպանվել են գահալստի ցածի մասը, Քրիստոսի ոտքերը և զգեստի կզրը։ Քրիստոսից աջ և ձախ բոցերի և անիվների միջև պատկերված է մեկական սերոված²⁰։ Սրանց բաց գույնի շորսական թևերի վրա նկարված են բազմաթիվ աչքեր։ Խորանի երկու կողմերում՝ պատի հարթ մակերեսին նկարված է մեկական հեծյալ։ Յայտուն են պատկերված երեք կենդանակերպի գլուխները, մանավանդ դրանց միջև գտնվող մարդկային գլուխը, որի դեմքի և մազերի նկարման եղանակի կապը հելլենիստական շրջանի արվեստի հետ՝ ակնհայտ է։ Կեմքի կանտնավոր ձվաձևությունը, խոշոր, թախծոտ աչքերը, սեղմված շրթունքները պատկերին հաղորդում են ինքնամոխոխություն, աշխարհում տիրող շարի և բարու երկվություն և պայքարի ներքին ըմբռնում²¹։ Սերովածներից աջ և ձախ, խորանի եզրերին կանաչ գույնով պատկերված է մեկական վեցթևանի պատկեր։ Սև և սպիտակ ձիերով հեծյալների պատկերներն առանց շար ուժը ներկայացնող վիշապի դեմ մղվող կովի, ավելի շատ համապատասխանում են հայկական ժողովրդական պատկերացումներից հայտնի բարի օգնական ուժեր ներկայացնող սբ. Գևորգին և սբ. Սարգսին, քան քրիստոնեական ընդհանուր կանտնավոր պատկերվող սուրբ զինվորների կերպարին։ Այդ պատկերներն ունեն նկատելիորեն հելլենիստական բնույթի դիմազօծեր։ Ամբողջ որմնանկարը, որն արված է կարմիր, կանաչ, շագանակագույն և բաց գույներով ու դրանց կիսաերանգներով, նուրբ անցումներով, արտահայտիչ է, միաժամանակ մեղմ ու հանդիսավոր։

Որմնանկարներով զարդարված է եղել նաև Թալինի մեծ տաճարը, որի պատերի վրա տարբեր տեղերում պահպանվել են ավաղի և գույների հետքեր։ Արևելյան խորանում հղել է նույնպիսի կոմպոզիցիա, որպիսին կա կմբատի եկեղեցում՝ Քրիստոսը գահի վրա և շրջապատված երկնային ուժերով։ Խորանի ներքևի մասում նկարված են տասը բոլորաձև շրջանակներ՝ լայն երիզներով, որոնք ունեն տարբեր զարդեր և ցայտուն երևում են սև ֆոնի վրա, իսկ շրջանակների մեջ զետեղված են մինչև կուրծքը նկարված սրբապատկերներ։ Նույնպիսի 11 շրջանակ նկարված է տաճարի արևելյան մեծ աղեղի վրա, որի երկու կողմերից ասես խոյակների վրա դրված սկահակներից ելնում են ճյու-

¹⁷ Л. А. Дурново, Краткая история древнеармянской живописи, Ереван, 1957, стр. 8.

¹⁸ Y. Strzygowski, Die Baukunst der Armenter und Europa, Wien, 1918, Bd. I, էջ 162.

¹⁹ Л. А. Дурново, նշվ. աշխ., էջ 8.

²⁰ Սերովածի թևերի միջև պատկերված է շորս գլուխ՝ մարդու, ցուլի, առյուծի և արծվի, որոնք ավետարանիչների խորհրդանշաններն են։

²¹ Л. А. Дурново, նշվ. աշխ., էջ 9—10.

դավորված ցողուններից և կարմիր պտուղներից հյուսված ծաղկաշղթաներ, որոնք կամարի վրայով ձգվում են դեպի վեր, իսկ դրանց վրա զետեղված բոլորածե շրջանակների միջև նկարված են արմավենու փոքր ճյուղեր, որոնք սեղ-տեղ հանգուցվում են շղթային: Այսպիսով, քրիստոնեական սրբապատկերները միահյուսվում են հնից՝ անտիկ շրջանից եկող դարդաձևերի հետ, ընդ որում սրբապատկերները համարյա չեն երևում, իսկ զարդերը լավ են պահպանված: Տաճարի հարսվային պատի վրա երևում են ավետարանական մի տեսարանի հետքեր, իսկ դեպի հարավային խորանը տանող մուտքի վրա նկարված են վեց սրբապատկերներ՝ ողջ հասակով, կանգնած, հազիվ նկատելի երկու հեծյալ՝ սև և կարմիր նտուզների վրա: Թալինի տաճարի նկարներն արված են սպիտակ, կանաչ, տարբեր երանգի կարմիր, շագանակագույն և թուխ գույններով: Կոմպոզիցիայով և երանգների համադրությամբ Լմբատի և Թալինի որմնանկարներին մերձենում են նաև Աշտարակի շրջանի Կոշ գյուղի եկեղեցու որմնանկարները:

Վերևում նկարագրված խմբից որոշակիորեն տարբերվում են Արուճի Գրիգոր Մամիկոնյանի (662—634) կառուցած մեծ տաճարի որմնանկարները: Այստեղ ամեն ինչ ասես ներդաշնակված է այդ հսկայական շինութայն շափերի հետ և կատարված է վրձնի ավելի համարձակ օգտագործմամբ և ավելի գեղանկարչական ոճով: Լայնորեն օգտագործված է կապույտ գույնը՝ բացից մինչև թանձր կապույտ երանգներով, մինչդեռ կարմիրը քիչ է օգտագործված: Նկարը երանգների անցումների, կիսատոների օգտագործման շնորհիվ ավելի բնական է: Տարբերվում է նաև ընդհանուր տեսարանը, որը պատկերում է Քրիստոսի համբարձումը²²:

Տաճարի արևելյան խորանի զոգավորութայն վերին մասում նկարված է Քրիստոսի 7 մետրանոց պատկերը՝ կանգնած, օրենքների մագաղաթյա փաթեթը (հայերեն գրված) ձախ ձեռքին, իսկ ոտքերի տակ երևում է շագանակագույն աթոռակը: Նրա տակ պահպանված է նկարչի անունը՝ Ստեփանոս: Այս մեծադիր պատկերի երկու կողքերին նկարված են եղել հրեշտակներ, որոնցից մեկի աննշան հետքերն են պահպանվել: Պատկերների այս խմբից ցած՝ խորանի լայնքով մեկ անցնում է մի լայն զարդագոտի: Դրանից ցած խորանի հյուսիսային կողմում պահպանվել են ողջ հասակով հանդիսավոր դիրքով կանգնած վեց առաքյալների պատկերներ՝ ձեռքերին գիրք: Պետք է, որ մյուս վեց առաքյալները նկարված լինեին խորանի արևելյան կողմում, սակայն այնտեղ ոչինչ չի պահպանվել: Իրավամբ նշվում է, որ համբարձման այս տեսարանն իր որոշակի կոմպոզիցիոն առանձնահատկություններով, անգամ մանրամասներով համապատասխանում է առավել վաղ խմբագրված դրա դրսևորումներին, որ գտնում ենք Ռաբուլեի 586 թ. ասորական ավետարանում և վրաստանի Մրոմի տաճարի խճանկարում, որոնց տարբերակները երևան են գալիս արևմտյան մի քանի հուշարձաններում²³:

Լավ է պահպանված և գեղարվեստական բարձր արժանիքներ ունի Արուճի տաճարի զարդագոտին, որը մոտ մեկ մետր լայնքով ձգվում է խորանի մի ծայրից մյուսը, կենտրոնում հատվելով Քրիստոսի ոտքերի տակի աթոռակով:

²² Л. А. Дурново, Стенная живопись в Аруче (Талиш). «Երբեր հաս. գիտ.» № 1, 1952, նույնի՝ Краткая история древнеармянской живописи, Ереван, 1957, стр. 12.

²³ Л. А. Дурново, Краткая история..., стр. 12.

Դա կանաչ և սպիտակ ճյուղերից ու ականթատերեններից բաղկացած անընդհատ գալարվող և հավասարաչափ շրջանակներ կազմող շափազանց ճոխ արտահայտիչ մի զարդ է: Ականթի մեծ թփերից դուրս են գալիս շրջանաձև գալարներ՝ գուգորդված կանաչ և բաց գույնի ականթատերենների, տերևազարդ ցողունների հետ և ավարտվում են վարդյակով, խաղողի ողկույզով, նոսով, մըրփերով լիցուն զամբյուղով, իսկ երկու գալարների մեջ պատկերված են տարբեր ձևի թասեր: Այս ամենը կատարված է հելլենիստական արվեստը հիշեցնող համարձակ շնչով, վրձնի լայն հարվածներով, գույների գեղեցիկ համադրությամբ և անցումներով, թանձր երանգավորամբ: Գունեղ ու ճոխ են մանավանդ ամբողջ զարդի մեջ գերակշռող ականթատերենները, որոնց շնորհիվ ամբողջ զարդագոտին մերձենում է Գառնիի հեթանոսական տաճարի քանդակազարդ գոտուն (Ֆրիզին): Համենայն դեպս Արուճի զարդագոտին ակնհայտորեն դրսևորում է հելլենիստական արվեստի ավանդները՝ վաղ Ֆեոդալական արվեստի մեջ:

Նկարազարդ է եղել նաև Արթիկի մեծ եկեղեցին, որտեղ պահպանվել են զգեստի քղանցքների և մի քանի զույգ սանդալակիր ոտքերի հետքեր՝ հարավային և հյուսիսային պատկերի վրա, հավանաբար այստեղ ևս պատկերված է եղել համբարձման տեսարանը²⁴:

Բոլորովին այլ սկզբունքով է նկարազարդված Արայի լեռան ստորոտում, Եղվարդ գյուղից ոչ հեռու կառուցված Զորավոր ութխորանավոր եկեղեցին, որի տակավին կանգուն չորս խորաններից երեքում պահպանվել են բուսական զարդեր՝ առանց որևէ պատկերի: Այստեղ խոշոր մակերեսներ բռնող բուսական զարդերն անհարկի մասնատված են շատ մանրակրկիտ մշակմամբ, որով դրանք կորցրել են նկարի մոտոմենտալությունն ու ամբողջությունը:

Որմնանկարներ եղել են նաև Դվինում և Զվարթնոցում, որտեղ հայտնաբերվել են որմնանկարների աննշան բեկորներ: Դրանց վրա նկատելի են կարմիր, մուգ կարմիր, կապույտ, կանաչ, դեղին, շագանակագույն, սև և սպիտակ գույներ՝ թանձր ոսկեզօծումով: Այս ամենը թույլ են տալիս ենթադրելու շքեղ որմնանկարի առկայության մասին: Որոշ տեղերում նույնպես եղել են որմնանկարներ և խճանկարներ: Արաբ հեղինակ Ալ-Մուկադդասին, օրինակ, հիշատակում է, որ Դվինից 3 փարսախ (15 կմ) հեռավորության վրա (հավանաբար Արտաշատում, որն այդ ժամանակ ավան էր՝ ամրոցով) սպիտակ սրբատաշ քարերից կառուցված է ութ սյուներ ունեցող զմբեթազարդ մի շենք, որի ներսում եղել է Մարիամ կույսի նկարը, որը դու կտեսնես, որ դռնից էլ ներս մտնելու լինես, ասում է հեղինակը²⁵:

IV—VII դդ. մեզ հասած որմնանկարների թիվը մեծ չէ, ոճով ու պատկերագրության առանձնահատկություններով էլ դրանք երևան են բերում որոշ ընդհանրություն, բայց և զուրկ չեն ինքնատիպությունից ու նկատելիորեն տարբերվում են իրարից:

Վաղ Ֆեոդալական դարաշրջանի խճանկարներն ու որմնանկարներն ավելի ցայտուն, քան քանդակները դրսևորում են անտիկ դարաշրջանի արվեստի հետ ունեցած կապը, միաժամանակ նրանք ստացել են նոր բովանդակություն

²⁴ Նույն տեղում:

²⁵ *Ал-Мукаддиси*, Сборник по описанию местностей и племен Кавказа, вып. XXXVI, Тифлис, 1908, стр. 16.

և նոր ձև՝ դարաշրջանի քրիստոնեական ֆեոդալական գաղափարախոսության համապատասխան:

Հայ եկեղեցին հատուկ ձգտում չի ունեցել պաշտամունքային շենքերը և այլ հուշարձանները պատկերներով հարդարելու: Բայց նա բնավ էլ չի հրաժարվել գաղափարական ներգործության այնպիսի ակնառու, գորեղ ու մասսայական միջոցից, որպիսին էին պատկերները: Այդ լավ էին գիտակցում, մանավանդ պատկերահարգանքը, որոնք ասում էին՝ «Մեր արուեստս լոյս է, զի ծերք և տղայք առհասարակ վերծանեն, իսկ զԳիրս Սուրբ սակաւք ընթեռնուն»²⁶:

Հայկական եկեղեցին չի կարելի բյուզանդական շափանիշով պատկերահարգ կամ պատկերամարտ համարել, այն պարզապես հակաքաղկեդոնիկ էր, իսկ դա ունեւր քաղաքական կարևոր նշանակություն: Եթե քրիստոնեական հավատքով հայ ժողովուրդը դիմագրավում էր պարսից աշխարհադավությանը, ապա հակաքաղկեդոնական դավանանքով նա հակադրվում էր Բյուզանդական կայսրության նվաճողական քաղաքականությանը, որին իբրև գործիք կայսրությունը ծառայեցնում էր իր քաղկեդոնական դավանանքը: Այսպիսով, հակաքաղկեդոնական դավանանքը ոչ միայն եկեղեցու ինքնիշխանության, այլև հայ ժողովրդի քաղաքական ինքնուրույնության համար մղվող պայքարի միջոց էր: V—VII դդ. քաղկեդոնիկ եկեղեցին պատկերահարգ էր, ուստի այն պահերին, երբ սաստկանում էր Հայաստանը զավթելու կայսրության ձգտումը, հայ եկեղեցին էլ հակադրվում էր բյուզանդական եկեղեցուն, նաև նրա ծայրահեղ պատկերահարգությանը, իսկ երբ թուլանում էր կայսրության աշխարհակալության վտանգը, հայ եկեղեցին, արևելյան մյուս քրիստոնեական եկեղեցիների նման, օգտագործում էր նաև պատկերներով մարդկանց զգացմունքների ու գիտակցության վրա ներգործելու միջոցը՝ ճարտարապետական շենքերն ու կոթողները հարդարելով ոչ միայն երկրաչափական, բուսական, հնամենի առասպելական քանդակներով, այլև քրիստոնեական պատկերաքանդակներով, խճանկարներով ու որմնանկարներով:

Հետևաբար սխալվում են այն գիտնականները, որոնք հայոց պատկերազարդ եկեղեցիները համարում են պարզապես քաղկեդոնական: Հայաստանում նկարազարդ քաղկեդոնիկ եկեղեցիներ են եղել, բայց միանգամայն սխալ կլիներ բոլոր նկարուն եկեղեցիները վերագրել քաղկեդոնական ուղղությանը, քանի որ հայ եկեղեցին բառիս բուն իմաստով պատկերամարտ չէր:

Բացի պաշտամունքային շենքերից, նկարներով զարդարվել են նաև ֆեոդալների դղյակներն ու պալատները, բայց դրանցից մեզ ոչինչ չի հասել, միայն առանձին վկայություններ կան գրականության մեջ:

3. ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՁՈՒԹՅՈՒՆ

Շատ ավելի տոկոսական և տարածված է եղել գրքերի զարդարումը մանրանկարներով: V—VII դարերը հանդիսացել են հայ մատենագրության փայլուն զարգացման շրջան, երբ ոչ միայն թարգմանվել են բազմաթիվ օտար հեղինակների երկերը, այլև ստեղծվել են աչքի ընկնող շատ գործեր, որոնք վերաբերել են ժամանակի մշակույթի, գիտության և հասարակական մտքի բազ-

²⁶ Մովսես Կաղանկատուացի, էջ 393: