

Արվեստագիտություն Art History – Искусствоведение

ՏԻԳՐԱՆ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ

ԵՊՀ և Թերյեմեզյանի անվան
գեղարվեստի պետական քոլեջ

ՆՈՐԱՎԱՆՔԻ Ս. ԱՍՏՎԱԾԱԾԻՆ ԵԿԵՂԵՑԻՆ

Բանալի բառեր՝ Ճարտարապետական նախատիպ, կանոնական տեսարաններ, ոճական փոխազդեցություններ, քանդակ:

Ներածություն

XI–XV դդ. հայկական ճարտարապետության նշանավոր հուշարձաններից է Նորավանքի Բուրթելաշեն Ս. Աստվածածին եկեղեցին, որի շինանարությունը սկսվել է 1318-1319 թթ. և ավարտին է հասցվել 1339 թ.: Երկհարկ եկեղեցին, բազմագործառույթ կառույց է և ունի տեղակայման յուրօրինակ սկզբունք: Ծավալները կազմված են կիսագետնափոր, ուղղանկյունաձև հիմքից և դրա վրա կառուցված միաբարձր, առանձնացված չորս ավանդասենյակներով հատակագծային հորինվածքից: Արտաքինից, թմբուկի փոխարեն պսակված է բազմանիստ ռոտոնդայով և ամրակայուն, կոնսոլային աստիճաններով, որոնք միավորում են առաջին և երկրորդ հարկաբաժինները: Տեղագրական դիրքով այն տարակարծությունների տեղիք է տալիս հետազոտողների շրջանում, քանի որ երկայնական առանցքը մոտ 20 աստիճանով շեղված է համալիրի մյուս կառույցների արևելք-արևմուտք ուղղությունից, արդյունքում՝ մյուս շինությունների համեմատությամբ այն փոքր-ինչ թեք է տեղադրված¹: Շինարարությանը հաջորդած տարբեր դարաշրջաններում համալիրը մեծապես տուժել է երկրաշարժերից և զգալիորեն վնասվել (ընդհանուր չափը՝ 8.4 մ × 12.27 մ): Սուրբ Աստվածածին երկհարկ դամբարան-եկեղեցու ծածկերը և պատերի վերնամասերը վերականգնվել են 1948-1949 թթ., իսկ գմբեթը 1990 թ.: Նորավանքում ուսումնա-

¹ Մ. Հասրաթյան, «Հայ հարաբերակցության և ֆանդակագործության նորահայտ հուշարձաններ Նորավանքում», *ԼՀԳ*, 1984, № 8, էջ 57- 58, Ա. Քալանթարյան, Գ. Սարգսյան, Հ. Մելիքոյան, «Պեղումներ Վայոց ձորում», *Հայ արվեստ*, Երևան, 2005, էջ 28-29, Կ. Մաթևոսյան, *Նորավանքի վիմագրերը և հիշատակարանները*, Երևան, 2017, էջ 64, Մ. Հասրաթյան, «Զարգացած միջնադարի հայկական երկհարկ, գրեթավոր եկեղեցիները», *Հուշարձան տարեգիրք ժԲ-ԺԳ*, Երևան, 2017-2018, էջ 53-74:

սիրման աշխատանքները, Աստվածածին եկեղեցու շրջակայքում առաջին մասնակի պեղումներով կատարվել են 1981-1982 թթ., իսկ 1987 թ. կից շինություններում²: Վանական համալիրը վերածվել է 1999 թ.:

Ս. Աստվածածին եկեղեցին Մերձավոր Արևելքի ճարտարապետության համատեքստում

Հայաստանում երկհարկ եկեղեցիների կառուցման ավանդույթը ձևավորվել է դեռևս վաղ միջնադարում: Այն կապվում է նահատակների վկայարանների (*martyrium*) և մասունքների վրա աղոթատեղիներ կառուցելու սովորույթի հետ (Զվարթնոցի տաճարը, Ս. Գայանե, Ս. Հռիփսիմե եկեղեցիները և այլն)³: Սակայն այս շինությունների ճարտարապետական հորինվածքները էպետ տարբերվում էին XIV դարում ստեղծված երկհարկ եկեղեցիներից: Նշված վաղ միջնադարյան հուշարձանների պարագայում վկայարանները հիմնականում տեղակայված էին շինության հիմքերի մեջ: Դրանք աղոթասրահի մաս չէին կազմում և սանդուղքների միջոցով միանում էին եկեղեցու ներքին տարածությունը: Հատակագծի այս լուծումը պայմանավորված էր նրանով, որ դեռևս քրիստոնեության վաղ շրջանում, ըստ կաթողիկոս Սահակ Պարթևի (387-436 թթ.) կանոնի, հայ առաքելական եկեղեցիներում արգելված էին հուղարկավորություններ⁴: Ուստի, նույն դարաշրջանում ստեղծվեցին նաև դամբարանային շինություններ, որոնք հատուկ կառույցներ էին՝ հաճախ ուղղանկյունաձև պարզ հատակագծով և կրում էին թեմատիկ քանդակային հարդարանք (Աղցի, Աղիտուր⁵, Բարեկամավանի (շրջանաձև հատակագծով)⁶ հուշարձանները): Արդեն X դա-

² Թ. Գևորգյան, Համամասնությունները հայ ճարտարապետության մեջ, Երևան, 2011, էջ 212-220:

³ Н. Токаровский, *Архитектура Армении IV - XIV вв.*, Ереван, 1961, сс. 323-329; А. Якобсон, *Закономерности в развитии раннесредневековой архитектуры*, Ленинград, 1983, сс. 132-142.

⁴ Կանոնագիրք Հայոց, հ. Ա, աշխ.՝ Վ. Հակոբյան, խմբ.՝ Հ. Անասյան, է. Պիվազյան, Երևան, 1964, էջ 381:

⁵ М. Асратян, *Армянская архитектура раннего христианства*, Москва, 2000, сс. 40, 171, 391-393, Ս. Մնացականյան, «Աղցի բազիլիկան», Հայկական ճարտարապետության պատմություն, հ. Բ, Երևան, 2002, էջ 153-155, Զ. Հակոբյան, Հայկական վաղ միջնադարյան քանդակը (4-7-րդ դարեր), Երևան, 2016, էջ 10-25:

⁶ Գ. Ղազարյան, «Բարեկամավանի հուշարձանի ճարտարապետական հորինվածքը, արտաքին ու ներքին հարդարանքը մինչև վերակառուցումը և վերակառուցումից հետո», էջմիածին, 2008, № 1 (հունվար), էջ 87- 95:

րից սկսած թաղումները կատարվում էին եկեղեցիների շրջակայքում կամ գավիթներում⁷: Կարելի է փաստել՝ երկհարկ եկեղեցիների նախագծման սկզբունքը ձևավորվել է միայն զարգացած միջնադարում՝ որպես նոր հղացում հայկական ճարտարապետության մեջ (Մոշաղբյուրի Ս. Կարապետ՝ 1301 թ., Նորավանք Ս. Աստվածածին՝ 1339 թ.): Ընդ որում նույնօրինակ, սակայն այլ գործառույթներով օժտված նմանատիպ շինությունների քիչ տարբերակներ են հայտնի (Գոշավանքի գրատուն-եկեղեցի 1291 թ., Եղվարդի երկհարկ եկեղեցի 1311-1321 թթ., Կապուտանի զանգակատուն-եկեղեցին 1349 թ., Երևանի Երկուերեսների Ս. Պողոս-Պետրոս եկեղեցի⁸, Կարբիի Ս. Աստվածածին եկեղեցի 1691 թ.), որոնց հիմնականում բնորոշ են միևնույն կառուցաձևերը և հարդարման համակարգերը⁹ (նկ. 1)*:

Հաշվի առնելով հայկական ճարտարապետության ավանդույթները վաղ քրիստոնեական շրջանից մինչև XIV–XVII դդ., դժվար է գտնել որևէ պաշտամունքային շինություն, որը կառուցվածքային առումով ընդհանրություն կարող է ունենալ եկեղեցիների այս տեսակի հետ: Տիպաբանական առումով, երկհարկ եկեղեցիները առանձին ճարտարապետական հորինվածքներ են, քանի որ միավորում են փոխակերպված հատակագծով հանգստարանի և աղոթասրահի կառուցվածքային և գործառական սկզբունքները: Առաջավոր և Կենտրոնական Ասիայում պահպանված նմանատիպ հուշարձանների ուսումնասիրությունից և սփռվածությունից կարելի է ենթադրել, որ երկհարկ դաբարան-աղոթասրահների կառուցման ավանդույթը զարգացել է նախ Բյուզանդական կայսրության սահմաններում, ապա մեծ տարածում գտել Մերձավոր Արևելքում¹⁰:

Հետաքրքիր է, որ VIII–XIII դարերում նմանատիպ երկհարկ դամբարան-աղոթասրահներ կառուցվել են Արաբական խալիֆայության ամբողջ տարածքում՝ ընդգրկելով Հս. Աֆրիկայից մինչև Հինդոս գետն ընկած երկրները: Իսկ

⁷ Գավիթների, ժամանների կառուցվածքային առանձնահատկությունների և խորհրդարանության մասին տե՛ս **A. Kazaryan**, “The Architectural Idea of the Žamatun in the Context of the “Renaissance” of Armenian Architecture of the First Half of the 11th Century”, *Horomos Monastery: Art and History*, ed. by *E. Vardanyan*, Paris, 2015, pp. 145-158.

⁸ **Ա. Հարությունյան**, «Հին Երևանի և ներկա արվարձանների եկեղեցիներն իբրև գրչության կենտրոններ», *ԲՄ*, № 30, 2021, էջ 455-479:

⁹ **Մ. Հասարթյան**, «Զարգացած միջնադարի հայկական երկհարկ, գրեթավոր եկեղեցիները», *Հուշարձան տարեգիրք ժԲ-ԺԳ*, Երևան, 2017-2018, էջ 53-74:

* Այս, ինչպես նաև № 2, 10-14, 16-19 նկարները տե՛ս ներդիրում:

¹⁰ Ինչպես օրինակ՝ Կոնստանտինոս Մեծ կայսեր կառուցած տաճարը Քրիստոսի գերեզմանի վրա (IV դ.), Ս. Կոնստանսի դամբարանը Հռոմում (IV դ.), Գիոկղետիանոս կայսեր դամբարանը (IV դ.), Ս. Ստեֆանի վկայարանը Հռոմում (V դ.), Ռավեննայի Սան-Վիտալե եկեղեցին (VI դ.): **A. Grabar**, *Martyrium: Recherche sur le culte des reliques et L'art Chrétien Antique*, Volume II, Paris, 1946, pp. 39-105 (նույնի՝ *Album*, Paris, 1943, pl. I - XVI):

համանման երկհարկ կառույցների փորքրասիական տարատեսակները, որոնք փոխակերպված, բազմաձևավալ հորինվածքներ էին և կրում էին հայ դասական ճարտարապետության ոճական և կոնստրուկտիվ առանձնահատկությունները կառուցվել են գլխավորապես Սելջուկյան դարաշրջանում: Այդ շինությունների թվին են դասվում սելջուկյան տիրակալներ Ալլադին Քեյքուբաթ սուլթանի կառուցած Ակսարայի համալիրի երկհարկ մզկիթ-աղոթասրահը (1232–1236 թթ.), Շահ Սիհան խաթունի դամբարանը (1275 թ.), ինչպես նաև Բայանդուր Իբն Ռոստամի դամբարանը, կառուցված Ախլաթում (1491 թ.), և այլն¹¹ (նկ. 2): Սելջուկյան հուշարձանների և հայկական կառույցների միջև ընդհանրությունները պայմանավորված են ոչ միայն ոճի և ձևաստեղծման առանձնահատկություններով, այլ նաև կառուցվածքային՝ արտաքին կոնստրուկտիվ աստիճանների կիրառությամբ: Նույնատիպ կամարձև աստիճանների ստեղծման մասին վաղագույն վկայությունը հանդիպում ենք Աղթամարի Ս. Խաչ եկեղեցու շինարարությանը նվիրված Անանուն Արծրունու ընդարձակ երկում¹²: Թեև դարերի ընթացքում չեն պահպանվել Աղթամարի դեպի արքունական եկեղեցու օթյակը տանող արտաքին սանդուղքները, սակայն մինչ այժմ, պատի արտաքին շարվածքում առկա են որոշ հետքեր, որոնք պատկերացում են տալիս կոնստրուկտիվ աստիճանների ենթադրյալ նախօրինակի մասին:

Չնայած մերձավորարևելյան դամբարան-աղոթասրահների տարատեսակների միջև եղած ներքին և արտաքին տարբերություններին՝ այդ կառույցները, այնուամենայնիվ, մինչև ուշ միջնադար պահպանեցին ձևերի և գործառույթների համադրման ընդհանուր սկզբունքները: Այսու, կարող ենք ենթադրել, որ հանձին երկհարկ դամբարան-աղոթասրահների, ունենք առանձին ճարտարապետական նախատիպ, որը տարածվելով Առաջավոր Ասիայում, ենթարկվեց փոփոխությունների և տեղայնացման արդյունքում ստացավ ավելի փոքր շրջանների արվեստին բնորոշ կառուցվածքային առանձնահատկություններ և գեղարվեստական նկարագիր¹³:

¹¹ Նշված բոլոր սելջուկյան հուշարձանները ֆարսեզագրվել, չափագրվել և նկարագրվել են Էրֆան Սաբիհի ներհրեթյալ աշխատության մեջ: E. Sabih, *Türkiye’de vakif abideler ve eski eserler*, Hac. II, Ankara, 1977, s. 252-299, տե՛ս նաև R. Ettinghausen, O. Grabar, M. Jenkins – Medina, *Islamic Art and Architecture 650 – 1250*, Yale University Press, 2003, pp. 239–243, Fig. 393:

¹² Թովմա Արծրունի և Անանուն, *Պատմություն Արծրունյաց տան*, Երևան, 1978, էջ 301:

¹³ Ինչպես օրինակ՝ մահմեդական դամբարանը Ալ-Ֆուահհում, Քիֆրայա, Սիրիա (տե՛ս A. Grabar, *Martyrium: Recherche sur le culte des reliques et L’art Chrétien Antique*, Album, Paris, 1943, pl. IV, fig. 2), Բմամ Դուռի դամբարանը Սամառայում, XI դ. (տե՛ս A. Northedge, D. Kennet, “Archaeological Atlas of Samarra”, *Samarra Studies II.1, The British Institute for the*

Ծագելով այս հավանական նախատիպից՝ Միջնադարյան Հայաստանում կառուցված նշանավոր Ս. Աստվածածին երկհարկ եկեղեցին առանձնանում է իր ինքնատիպ ծավալատարածական լուծմամբ և շքեղ հարդարանքով: Շինությունը տասնվեց նիստերով պսակող ուտոնդան ընդգծում է դրա կոթողային կերպարը՝ դարձնելով այն վերսլաց աշտարակատիպ կառույց: Կարելի է փաստել, որ ուտոնդան այլաբանորեն խորհրդանշել է երկնային Երուսաղեմը, ինչը տրամաբանորեն մոտ էր այս կառույցի խորհրդաբանությունը՝ Փրկագործության (հարություն) գաղափարին¹⁴: Եկեղեցին գոտևորող հարդարման համակարգերն ունեն բազմաբարդ լուծումներ: Ճակատային ռելիեֆները ներառում են ոչ միայն Քրիստոսին և Տիրամորը ներկայացնող տեսարաններ, այլ նաև կտիտորական և այլաբանական արարածների պատկերաքանդակներ¹⁵:

Կառույցի արևելյան ճակատի հարդարման համակարգը

Նորավանքի Ս. Աստվածածին եկեղեցու արևելյան ճակատն ընդգրկող բարձրաբանդակները եզակի են միջնադարյան հայ արվեստում: Հաշվի առնելով թեմատիկ բազմազանությունը և պատկերազարկան մանրամասները՝ կարելի է նկատել, որ դրանց բովանդակությունը բխում է «Փրկագործության» գաղափարից, ինչն էլ իր հերթին եկեղեցու «Ապաշխարություն» խորհրդի մասն է կազմում¹⁶: Ինչպես արևելյան, այնպես էլ արևմտյան ճակատները զարդարող պատկերները հարուստ են վախճանաբանական տարրերով և աչքի են ընկնում կերպարների արտահայտչականությամբ: Ըստ էության, այդ խորհրդանշական

Study of Iraq, London, 2015, pp. 151 – 152), Ասուանի դամբարանները անդրնեղոսյան տարածաշրջանում, XI դ. (տե՛ս S. Björnesjö, Ph. Speiser, “The South Necropolis of the Fatimid Cemetery of Aswan”, *Annales islamologique (Institut français d’archéologie orientale)*, № 48(2), Caïre, 2014, pp. 117-134), Սուլթան Ահմադ Սանչարի դամբարանը Մերվում, XII դ. (տե՛ս A. Maryam, A. Yahaya, “Significance of Conical and Polyhedral Domes in Persia and Surrounding Areas, Morphology, Typologies, and Geometric Characteristics,” *Nexus Network Journal*, Vol. 14, (2), 2012, pp. 275-289), Դիվրիգի սելջուկյան համալիրը Թուրքիայում (պատմական Փոֆր Հայֆում) (տե՛ս O. Pancaroğlu, “The Mosque-Hospital Complex in Divriği: A History of Relations and Transitions,” *Anadolu ve Çevresinde ORTAÇA*, № 3, Ankara, 2009, pp. 169-198):

¹⁴ Քրիստոսի գերեզմանի վրա կառուցված Երուսաղեմի տաճարի մասին տե՛ս Engelbert Kitschbaum, *Lexikon Der Christlichen Ikonographie*, Friburg, 1994, Bd 1, S. 239 – 241, S. 255–266:

¹⁵ Կ. Մաթևոսյան, *Նորավանքի վիմագրերը և հիշատակարանները ... էջ 68-69*, Գ. Քերթևենցյան, «Աղթամարի Ս. Խաչ տաճարի և Նորավանքի Ս. Աստվածածին (Բուրթելաշեն) եկեղեցու հորինվածքների համեմատական գծերը», *Մոմիկ 750*, Հոբելյանական գիտաժողով նվիրված Մոմիկի ծննդյան 750-ամյակին, գեղուցումների ժողովածու, Երևան, 2011, էջ 29-39:

¹⁶ Հովհան Մանդակունի, «Բ Թուղթ Ապաշխարության մասին», *Գանձասար*, հ. Գ, Երևան, 1993, էջ 128-134:

տեսարաններն արտացոլում են քրիստոնեության մեջ միմյանց փոխլրացնող գաղափարները՝ մահվան և հավիտենական կյանքի պատկերացումները: Դարերի հեռվից քանդակային այդ հորինվածքները թվում են գաղտնի և անընթեռնելի խորհուրդներ, որոնք, սակայն, հասկանալի են եղել միջնադարի մարդկանց և ստեղծվել են աստվածաբանական նյութի հիման վրա¹⁷:

Եկեղեցու արևելյան ճակատն ընդգրկող հարդարման համակարգն ունի եռամաս բաժանում՝ հետևյալ աստիճանական հաջորդականությամբ.

. Ամենավերին գոտում՝ կամարային փակոցի մեջ, «Ճանկող արծվի» բարձրաքանդակն է:

. Միջին գոտում՝ ներկայացված է մեծադիր խաչ, որի կենտրոնում գտնվում է արևելյան խորանի վերնամասում բացվող փոքրիկ լուսամուտը:

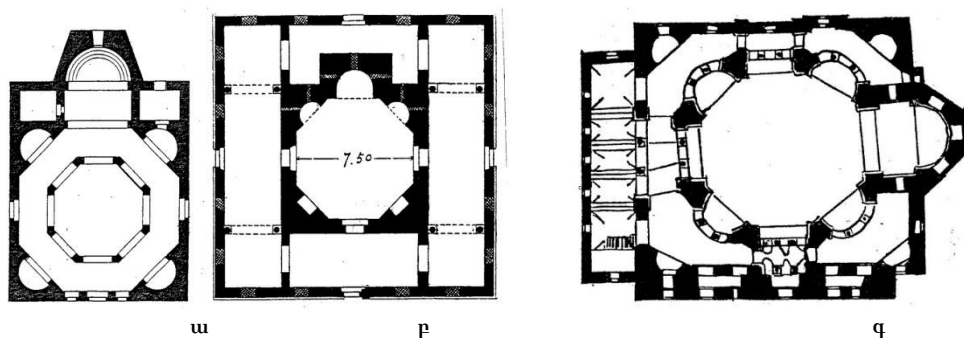
. Երրորդ գոտում պատկերված է ութանկյուն շրջանակ, որի ներսում ներկայացված են խորհրդաբանական նշանակություն ունեցող երկնային մարմիններ:

Այս եռաստիճան պատկերաբանական համակարգի օրգանական շարունակությունը կազմում են կիսագետնափոր ներքնահարկի լուսամուտը հարդարող ելուստավոր, խաչաձև քանդակները:

Ինչպես ասվեց, համակարգի երրորդ գոտում ութանկյուն հորինվածքն է, որի կենտրոնում քանդակված է ուռուցիկ վարդյակ: Ութանկյուն (օկտոգոն) հորինվածքը, որը շրջանակավորում է վարդյակի պատկերախումբը, կրում է խորհրդաբանական բովանդակություն: Առհասարակ, ութը թիվը բազմաթիվ մեկնություններ ունի աստվածաբանության մեջ: Հայրաբանական որոշ երկերում այն արտահայտել է հավերժական կյանքի, հարություն և վերածնության գաղափարները, խորհրդանշել նոր ժամանակների սկիզբը¹⁸, նաև Հին Ուխտում հիշատակվող այն ութը մարդկանց, որոնք նոյի տապանում ողջ մնալով փրկվեցին

17 Միջնադարում մահվան գաղափարն ուներ բազմաթիվ մեկնություններ. դրանցից մեկի համաձայն, օրինակ, այն սահմանվում և դասակարգվում էր ըստ անտիկ սկզբունքի՝ ըստ պատահականության, ըստ անհրաժեշտության և ըստ բնական պատճառների: Ձեռննին վերագրվող մի տրակտատում կարդում ենք. «Իսկ մահ է լուծումն զգայութեանց եւ Բակտումն եւ որոշումն նիւթոցն, զի է, որ պատահմամբ՝ ըստ խառնիցն եւ է, որ բնական՝ ըստ կրիցն: Եւ լինի պատահումն ըստ ժամանակի ի պատերազմի, կամ յայլ որոգայթի, կամ յախտից հիւանդութենէ ի մեջ կենացն ծախի»: Ընդ որում, դասակարգման այս սկզբունքը, մեկնակետ է վերցրել Պլատոնի այն հայեցումը, որով մահը դիտվում էր, որպէս «հոգու անջատում մարմնից»: Տե՛ս Մ. Շիրինյան, *Քրիստոնեական վարդապետության անտիկ և հելլենիստական տարրերը*, Երևան, 2005, էջ 67-69, տե՛ս նաև Ա. Բ. Շմիդտ, «Հայոց թաղման ձևը մահացածների պաշտամունքի հին Բիստունդական հաստատվիների շրջանակում», *Գանձասար*, հ. 2, Երևան, 1996, էջ 79-110:

18 Թվերի խորհրդաբանության մասին ուշագրավ հետազոտություն է R. Staats, “Ogdoas als ein Symbol für die Auferstehung”, *Vigiliae Christianae*, Vol. 26, № 1 (Mar.), Brill, 1972, pp. 29-52:

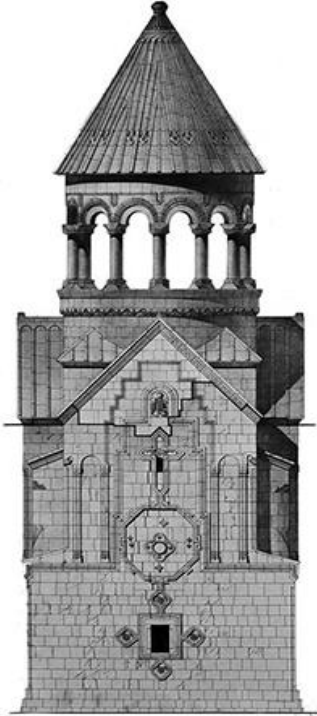


Նկ. 3. ա. Ս. Գևորգ սիրիական տաճարի հատակագիծը Զոհրայում (Հվ. Սիրիա) 515 թ.,
բ. Ս. Սիմեոն Սյունակյացի վանքում գտնվող Ս. Սիմեոնի մատուռ-մկրտարանը (Հալեպ) 475 թ.,
գ. Ս. Սեբգիոսի տաճարը Կոստանդնուպոլսում, 528 թ.

ջրհեղեղից: Օրինակ՝ Պետրոս Առաքյալն իր առաջին թղթում այս մարդկանց համեմատում է մկրտությամբ փրկված հոգիների հետ. «...Աստուծու համբերատարութիւնը երկարաձուռ էր նրանց համար մինչեւ Նոյի օրերը, երբ տապանն էր շինուում: Այդ օերին քչերը, այսինքն ութ հոգի փրկվեցին ջրից: Մկրտութիւնն էլ ըստ նույն օրինակի, ապրեցնում է ձեզ (ոչ թե մարմնի կեղտը հեռացնելու համար, այլ՝ որպէս մաքուր խղճով յանձնառութիւն առ Աստուած) Յիսուս Քրիստոսի յարութեան միջոցով» (Ա. Պետ. Գ 21, Բ Պետ. Բ 5): Թերևս այս և նմանատիպ այլ մեկնություններով է պայմանավորված ութանկյան արտապատկերումների (երկրաչափական պրոեկցիաների) կիրառությունները, որոնք արտացոլվել են նախ եկեղեցական համալիրների մաս կազմող մկրտարանների, ապա նաև գավիթների ճարտարապետության մեջ (նկ. 3, 4)¹⁹: Ութանկյան արտապատկերումը կարելի է տեսնել նաև եկեղեցիների գավիթները պսակող վեղարած ծածկերի ներքին տարածությունում, որոնց վրա էլ անմիջապես կառուցվել են սյունազարդ ռոտոնդաները: Ռոտոնդայի տակ գտնվող այդ բացվածքները հանդիսացել են լույսի աղբյուր, իսկ դրանց նիստերը զարդարվել են բազմապիսի քանդակային հորիվածքներով²⁰:

¹⁹ Ութանկյան սկզբունքով կառուցված մկրտարանների (baptisterium) հարտապատկերության խորհրդարանական առանձնահատկությունների մասին տե՛ս P. Underwood, "The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels", *Dumbarton Oaks Papers*, № 5, Cambridge, 1950, pp. 41-139, fig. 69-76:

²⁰ E. Vardanyan, "Žamatun as a memorial building. The architectural symbolism of the žamatun at Hořomos", *Hořomos Monastery: Art and History*, pp. 227-234, տե՛ս նույնի Le symbolisme dans l'architecture et l'iconographie du žamatun du monastère de Hořomos (1038) et les écrits théologiques d'Anania Širakac'i, *Orientalia Christiana Periodica*, № 1, Roma, 2020, pp. 149-166:



Նկ. 4. Ս. Աստվածածին (Բուրթելաշեն) եկեղեցու արևելյան նակատի հարդարման համակարգը (Նորավանք), 1339 թ.

Վարդյակը (սկավառակ-օրբիս), խորհրդանշում է երկրագնդի այլաբանական պատկերը²¹: Հայաստանի տարածքում բազմաքանակ հուշարձանների հարդարանքում կարելի է հանդիպել այս գնդաձև հորինվածքին, որը տարբեր դարաշրջաններում ստանում է բազմապիսի զարդագրական (օրնամենտալ) լուծումներ: Միջնադարյան արվեստում այս խորհրդանշական սկավառակի ծագման և կիրառման մասին եղած կարծիքները տարբեր են: Ըստ մի շարք դիտարկումների՝ վարդյակի շրջանաձև հորինվածքը խորհրդանշում է զոհաբերության սեղանը²²: Անշուշտ, այդ տեսակետը փաստարկված է թվում խաչքարերի պարագայում, սակայն վերը քննվող հուշարձանի դեպքում ներկայացված է ակնհայտ տարբեր իմաստաբանություն՝ սկավառակ, որն էլ ավելի ընդգրկուն պատկերախմբի առանցք է: Վարդյակի շուրջ, խաչի նմանությունամբ դասավորված են չորս ավելի փոքր սնամեջ՝ վեցանկյուն աստղաձև քանդակներ: Դրանք, տարբերվելով մյուս քառաթև լուսատուներից, հավանաբար մարմնավորում են երկրագունդը կազմավորող չորս գոյաբանական տարրերը (հող, օդ, ջուր, կրակ)²³:

- ²¹ **Н. Гаврюшин**, “Византийская космология в XI веке”, *Историко-астрономические исследования*, № 16, Москва, 1983, сс. 325-338, **Ս. Զարյան**, «Նաչաբերի խորհրդանշաններին և միջրայականությանը վերաբերող պատկերագրական հարցեր», *ՊԲՀ*, 1989, № 1, էջ 202-219:
- ²² «Նքե առաջին վարդյակները դեռ պարզապես հյուսածո երկրաչափական զարդերով էին կազմված, ապա 13-րդ դ. կեսերից ի հայտ է գալիս բուսական մոտիվներով կազմված վարդյակը: Հորինվածքում վարդյակը բոլորովին ինֆնտրույնություն դրսևորում է միայն 13-րդ դ. վերջից, երբ ելնդավոր գլանիկով անջատվում է խորանից և արմավագարդից: Նույն ժամանակահատվածում այն ստանում է նաև որոշակի ուռուցիկություն», **Հ. Պետրոսյան**, *Նաչքար. ծագումը, գործառույթը, պատկերագրությունը, իմաստաբանությունը*, Երևան, 2008, էջ 278-280:
- ²³ **Բ. Թումանյան**, **Ե. Ղազարյան**, «Տիեզերքի կառուցվածքը ըստ Անանիա Շիրակացու», *ԲԵՀ*, 1976, № 3 (30), էջ 34-43, **Ս. Արևշատյան**, «Անանիա Շիրակացու բնափիլիսոփայական հայացքները», «Աստղագիտական ժառանգությունն ազգային մշակույթում» պատմաստղագիտական գիտաժողով նվիրված Անանիա Շիրակացու ծննդյան 1400-ամյակին, Հայկական աստղագիտական ընկերության XI տարեկան համաժողով, Երևան, 2014, էջ 68-75:

Դիտարկելով պատկերախմբի անսովոր կառուցվածքը՝ կարելի է ենթադրել, որ այդ սկավառակի միջոցով վարպետներն արտացոլել են դեռևս անտիկ աշխարհին հայտնի «Արատոսյան գնդի» գաղափարը: Առաջադրվող այս տեսակետը տրամաբանական է թվում, քանի որ անտիկ մտածողների տիեզերագիտական երկերն ու գաղափարները լայնորեն տարածված էին միջնադարում²⁴: VII դարում Անանիա Շիրակացու թարգմանությունների և աշխատությունների շնորհիվ, այդ տեսակետները արժարժվում են նաև հայկական վանական միջավայրում (օրինակ՝ նույն Արատոս Սոլացու կամ Պողոս Ալեքսանդրացու գործերը)²⁵: Բազմաթիվ փիլիսոփայական աշխատություններ, այդ թվում՝ Պլատոնի և Արիստոտելի երկերը («արտաքին» կամ «նուրբ գրեանք»)²⁶, որոնք ավանդվել էին անտիկ շրջանից, դարերի ընթացքում չկորցրին իրենց կարևորությունը և

²⁴ Հին հույները երկինքը պատկերացնում էին որպես գունդ, որի վրա էին տեղադրում երկնային լուսատուները, մոլորակներն ու համաստեղությունները: Հին աշխարհում կազմվել են բազմաթիվ այսպես կոչված «Արատոսյան գնդեր», հայտնի չէ, թե որ ժամանակաշրջանից սկսած: Այս մասին վկայում է (VII դար) բյուզանդացի նշանավոր գիտնական Լեոնտիոսը, իր «Արատոսյան գնդի պատրաստման մասին» երկում, տե՛ս Հ. Բարթիկյան, «Արատոս Սոլացու և Պողոս Աղեփանդացու աստղաբաշխական երկերի հին հայերեն թարգմանությունը», *ԲՄ*, № 12, 1977, էջ 137-162 (Արատոս Սոլացու կյանքի և գործնության մասին առավել մանրամասն տե՛ս Ժան Մարտենի հիմնարար աշխատությունը՝ *Aratos, Phénomène, texte établi, trad. et comm. par J. Martin*, Paris, 1998, t. I, 146 p., t. II, 626 p.):

²⁵ Հույն իմաստասեր Արատոս Սոլացու (Ք.ա. 315-240 թթ.) երկնային երևույթներին վերաբերող երկերը թարգմանվել և լայնորեն կիրառվել են Հռոմեական, ապա նաև Բյուզանդական կայսրության շրջանում (Հ. Բարթիկյան, «Արատոս Սոլացու ΔΙΟΣΗΜΕΙΑ կամ ΠΡΟΦΩΣΤΙΚΑ աշխատության հին հայերեն թարգմանությունը», *ԲՄ*, № 7, 1964, էջ 331-363): Վերջինիս մի շարք գործեր թարգմանվել են նաև հայերեն դեռևս վաղ միջնադարում. դրանցից մեկի՝ հեղինակի բնության երևույթների և նշանների կանխագուշակման մասին գործը հասել է մեզ Անանիա Շիրակացու հեղինակած «Յաղագս ամպոց և նշանաց» խորագրով երկասիրության միջոցով: Նյութը շարադրելիս Շիրակացին օգտվել է նաև Բարսեղ Կեսարացու «Վեցօրեայք»-ից, ինչպես նաև, Արատոս Սոլացու (315-240) “*Phainomena*” (երկնային երևույթներ) երկի Աֆրիլես Ստատիոսի ներածությունից: Շիրակացու բնագիրն առաջին անգամ հրատարակել է 1896 թ. Գալուստ Տեր-Մկրտչյանը (Գ. Տեր-Մկրտչյանի, «Անանիա Շիրակացի», *Արարատ*, 1896, № 3, էջ 143-152, Հ. Բարթիկյան, «Արատոս Սոլացու և Պողոս Աղեփանդացու աստղաբաշխական երկերի հին հայերեն թարգմանությունը»..., Հ. Քյոսեյան, *Ներածություն Հայ եկեղեցական մատենագրության*, Երևան, 2018, էջ 180-187): Ըստ Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանի՝ վաղ միջնադարում այս թարգմանություններն ունեցել են մտավոր և հոգևոր զանազանը հարաստացնելու, հոգևոր մշակույթը ամրապնդելու նպատակ: Ս. Տեր-Ներսեսյան, «Բյուզանդիա և Հայաստան (սնդիկներ և հետազոտությունների արդի վիճակը)», *ՊԲՀ*, 1970, № 1, էջ 151-163:

²⁶ Ս. Արևշատյան, Կ. Միրումյան, *Հայ միջնադարյան փիլիսոփայություն*, մաս Ա. Հին շրջան և վաղ միջնադար, էջմիածին, 2014, էջ 452:

միջնադարի մեկնողական դպրոցներում ուսումնասիրության և քննադատության առարկա դարձան (Աթենք, Ալեքսանդրիա, Կապադովկիա, Անտիոք)²⁷: XI–XIV դարերում կրկին վերելք ապրեց «Արտաքին գիտությունների» (փիլիսոփայության) ուսումնասիրության գործը, որն, անշուշտ, պայմանավորված էր միջնադարյան բարձրագույն դպրոցների հիմնադրմամբ: Հայաստանում կարևոր էր Գլաձորի վարդապետարանի նշանակությունը, որը սկզբնաղբյուրներում հիշատակվում է որպես «Ներկորդ Աթենք պանծալի», ըստ երևույթին հատկանշելով համալսարանում դասավանդվող գիտությունների փիլիսոփայական ուղղվածությունը: Ուսումնառուների համար քառյակ գիտությունների (*quadrivium*) կազմում դասավանդվում էր աստղաբաշխությունը՝ որպես ծրագրային առարկա²⁸: Եվ եթե հաշվի առնենք, որ Նորավանքում հաստատվեցին Գլաձորի վարդապետարանում ուսանած աստվածաբանները, ապա կարելի է եզրակացնել, որ խնդրո առարկա քանդակային հորինվածքի գաղափարը լիովին ընկալելի է եղել և ստեղծվել է նրանց ազդեցությամբ:

Դառնալով ութանկյուն շրջանակի մեջ ներառված տարրերին՝ նշենք, որ սկավառակի վերին և ստորին մասերում կերտվել է նաև նկատելի չափեր ունեցող վեց աստղակերպ քանդակ, որոնք հավանաբար երկնային լուսատուներ են²⁹: Եթե միայն այս աստղակերպերը զետեղված լինեին շրջանակի մեջ, ապա դրանք պարզ զարդաքանդակներ կհամարեինք, բայց ինչպես ցույց է տալիս վերջիններիս դասավորությունն ու կառուցվածքը, հորինվածքի նշանակությունն ավելին է: Ըստ էության, ութանկյան ներսում քանդակված աստղերը և

²⁷ Բյուզանդական կայսր Հուստինիանոսի վարած ֆաղափականության հետևանքով արևելյան արձուցման էականորեն թուլացան, և այդ աստվածաբանական դպրոցների ավանդույթները բոլոր գաղափարները ապրեցին Հայաստանում: Արևելյան եկեղեցիների հետ եղած ժառանգորդական կապը մեծապես պայմանավորված էր Հայ Առաքելական եկեղեցու որդեգրած դավանաբանական սկզբունքներով, որոնք ձևավորվել էին վաղ միջնադարում ընդգծված փիլիսոփայական ուղղվածություն ունեցող հիշյալ (առավելապես Ալեքսանդրյան) աստվածաբանական դպրոցների ազդեցությամբ: Փ. Անթապյան, *Վարդան Արևելյի. կյանքն ու գործնությունը*, գիրք Ա, Երևան, 1987, էջ 127–128, Մ. Շիրինյան, *Քրիստոնեական վարդապետության անտիկ և հելլենիստական տարրերը ...*, էջ 65, Մ. Օրմանյան, *Հայոց եկեղեցին և նրա պատմությունը, վարդապետությունը, վարչությունը, ներքին կարգը, արարողությունը, գրականությունն ու նրա կազմությունը*, Երևան, 2016, էջ 19 – 65:

²⁸ Ա. Աբրահամյան, *Գլաձորի համալսարանը*, Երևան, 1983, էջ 95– 98, Ս. Արևշատյան, Ա. Մաթևոսյան, *Գլաձորի համալսարանը միջնադարյան Հայաստանի լուսավորության կենտրոն*, Երևան, 1984, էջ 26–39:

²⁹ Д. Холл, *Словарь сюжетов и символов в искусстве*, Москва, 1996, с. 243; Л. Буткевич, *История орнамента*, Москва, 2008, с. 19–20.

կիսագունդը պատկերում են միջնադարում հայտնի երկրակենտրոն (փոքր) տիեզերքի մոդելը³⁰: Թերևս այդ բարձրաքանդակների միջոցով ճարտարապետը կառույցի արևելյան կողմում ցանկացել է ցույց տալ «երկնային արքայության» մեջ ներառված «փոքր տիեզերքի» (միկրոկոսմոս) խորհրդանշական պատկերը (նկ. 5):

Նորավանքի քանդակային հորինվածքից բացի, տիեզերական մարմինները, աստղերն ու լուսատուները, որպես «երկնային արքայության» խորհրդանշական տարրեր, հանդես են գալիս ոչ միայն միջնադարյան Հայաստանի տարածքում, այլ նաև նույն շրջանի կովկասյան, բյուզանդական և արևմտաեվրոպական արվեստում: Վերջիններս արտացոլված են բազմաթիվ աստվածաշնչյան տեսարաններում, պաշտամունքային կառույցների ինչպես ներքին, այնպես էլ արտաքին հարդարանքում և ունեն տարածման լայն աշխարհագրություն³¹:



Նկ. 5. «Փոքր տիեզերքի» պատկերը, Ս. Աստվածածին (Բուրթլաշեն) եկեղեցու արլ. ճակատի ֆանդակային հորինվածք (Նորավանք), 1339 թ.

³⁰ Տիեզերքի երկրակենտրոն մոդելի մասին տե՛ս Ս. Արևշատյան, Կ. Միրումյան, *Հայ միջնադարյան փիլիսոփայություն ...* «Տիեզերքի ընդհանուր մոդելը», էջմիածին, 2014, էջ 467–492, Ա. Հատիսյան, «Սբ. Բարսեղ Կեսարացու գործերի հայերեն թարգմանությունները», էջմիածին, 1977, № 6, էջ 23–32:

³¹ Խորհրդանշական «աստղային երկնքի» պատկեր կարելի է տեսնել Ռավեննայի Գալլա Պլաչիդիայի դամբարանի խճանկարներում (IV դար), Պալերմոյի Պալատինյան մատուռի խճանկարներում (XII դար), Կոստանդնուպոլսում գտնվող Խորայի վանքի կոթողային որմնանկարներում (XIV դար): Հայաստանում Մյունխյաց Ռոտունավանքի (կառուցվել է 1000 թ. Շահանդուլխ քաղաքում պատվերով) պահպանված որմնանկարներից մեկում հասակորեն արտացոլված է աստղային երկնքը, որի կենտրոնում՝ առասպելական «Պեգասոսի»՝ թռչող ձիու համաստեղությունն է: Որմնանկարի վնասվածության պատճառով դժվար են ուրվագծվում մյուս կենդանակերպ նշանները, որոնց խորքում առավել տեսա-մեկի կերպով պատկերված են մեկ տասնյակից ավել ճանաչող աստղեր: Մյուս օրինակը միջնադարյան Վրաստանի նշանավոր հուշարձաններից մեկի՝ Սվետիցխովելիի որմնանկարն է (X–XI դար), որտեղ տիեզերական շրջանի մեջ «Ահեղ Դատաստանի» տեսարանում պատկերված է Քրիստոսը՝ շրջապատված համաստեղության կենդանանշանների երիզով: Ազդեցիկ օրինակ է նաև հունական Դեկոպոլ վանքի «Ահեղ Դատաստանը» որմնապատկերը, որը թեև ստեղծվել է XVI դարում, բայց ուղղակիորեն կրկնել է Սվետիցխովելիի պատկերագրական հորինվածքը: A. Grabar, *L'Age d'or de Justinien, de la morte de Théodose à l'Islam*, Paris, 1966, p.124, Fig. 133; В. Лазарев, “Мозаики Равенны ...”, *История византийской живописи*, т. 1, Москва,

Պետք է նկատել, որ տիեզերքի խորհրդանշական ընդհանրացումը եկեղեցու հետ ընդունված մոտեցում էր միջնադարյան արվեստում և ճարտարապետության մեջ³²: Ուստի այս օրինակները մեկ անգամ ևս ցույց են տալիս, որ X-XIV դարերում կային որոշակի ձևավորված ընկալումներ նախ տիեզերքի ֆիզիկական (ուսցիոնալ ընկալման), ապա նաև խորհրդաբանական կառուցվածքի մասին:

Ինչպես արդեն նշել ենք, երկրորդ գոտում՝ սխեմայից վեր, ներկայացված է **խաչային հորինվածք**: Դատելով պատկերագրական համակարգում դրա զբաղեցրած դիրքից՝ այն փրկագործում է տիեզերքը՝ մեկ աստիճան վեր գտնվելով երկրային ոլորտից: Միջնադարյան պաշտամունքային կառույցների արտաքին հարդարանքում նմանօրինակ խաչային հորինվածքներն ունեն բազմապիսի լուծումներ: Դրանք սխեմատիկ, երբեմն կոթողային չափեր ունեցող դեկորատիվ համակարգեր են, որոնք տեղակայվել են կառույցի տարբեր ճակատներում: Այդ ելուստային բառերելիք հորինվածքները շինությանը հաղորդել են վերասլաց արտահայտչականություն և ընդգծել կառույցի ծավալատարածական միասնությունը: Հայկական ճարտարապետության մեջ գեղարվեստական նմանատիպ լուծումներն ի հայտ են գալիս XI դարից սկսած՝ երբեմն համադրվելով շինությունը երիզող խուլ կամարաշարերի և քանդակային հարդարանքի, լուսամուտային բացվածքների հետ: Նման օրինակներ են Սպիտակավոր եկեղեցու արևելյան ճակատը պսակող բեկված խաչի հայտնի հորինվածքը, Գանձասարի, Սաղմոսավանքի, Հովհաննավանքի, Եղվարդի օրինակները և այլն: Հարակից երկրների արվեստում ևս կարելի է հանդիպել այդօրինակ ճարտարապետական լուծումների ինչպես՝ միջնադարյան Վրաստանում կառուցված Փիտարետիի, Իկորթայի, Սամտավրոյի, Գելաթիի տաճարների տարբեր ճակատները զարդարող սխեմատիկ խաչային հորինվածքները³³: Հավելենք նաև, որ նշված բոլոր

1986, с. 32-34, т. 19; **A. Strezova**, *Hesychasm and Art: The Appearance of New Iconographic Trends in Byzantine and Slavic Lands in the 14th and 15th Centuries*, Canberra, 2014, pp. 141-151, Fig. 30:

³² Ըստ տարածված պատկերացման՝ եկեղեցու գմբեթը խորհրդանշում էր տիեզերքը: Դրանով է պայմանավորված նաև այն, որ բյուզանդական կենտրոնագմբեթ տաճարի ծավալները համախմբվում են գլխավոր՝ կենտրոնական մասի, այսինքն՝ գմբեթատակ տարածության շուրջը, ստեղծելով միասնական ծավալատարածական հորինվածք, տե՛ս **Г. Вагнер**, “Византийский храм как образ мира”, *Византийский временник*, Т. 47, Москва, 1986, с. 163-180; **В. Лихачёва**, “Изобразительное искусство”, *Культура Византии (II пол. VII–XII вв.)*, Москва, 1989, с. 482, **Ա. Տեր-Մինասյան**, «Վաղ միջնադարյան Հայաստանի կենտրոնագմբեթ եկեղեցիների հորինվածքի և գեղարվեստական կերպարի ձևավորման գաղափարական առանձնահատկությունները», *Անտառ Ծննդոց (Հողվածների ժողովածու նվիրված Ֆելիքս Տեր-Մարտիրոսովի հիշատակին)*, Երևան, 2015, էջ 285–295:

³³ **Յ. Բալարոշայան**, *Ուսումնասիրություն վրաց և հայ միջնադարյան արվեստի*, թրգ.՝ Ս. Բոչոյան, խմբ.՝ Վ. Ղազարյան, Երևան, 2003, աղ. 45, 48, 58, 60, **P. Donabédian**, « Parallélisme, convergences et divergences entre Arménie et Géorgie en architecture et sculpture architecturale »,

կառույցներում այդ ճարտարապետական լուծումներն ունեցել են հավասարաթեք կարևորություն և կիրառվել են գրեթե միևնույն օրինաչափություններով:

«Ճանկող արծվի» պատկերաքանդակը (նկ. 6): Ըստ հետազոտողների՝ որսը ճանկերի մեջ առած արծիվը խորհրդանշում է հոգու փրկության գաղափարը: Համաձայն որոշ կարծիքների՝ արծիվը կերպարանափոխված հրեշտակն է, որը «Ահեղ դատաստանի» ժամին պետք է հափշտակի և երկնային արքայություն տանի հանգուցյալի մարմինը³⁴: Նորավանքի մասին գրված իր աշխատության մեջ այս տեսակետի հիմնավորման համար Կարեն Մաթևոսյանը վկայաբերում է Ներսես Շնորհալու Մատթեոսի Ավետարանի մեկնության այն հատվածը, որում Քրիստոս ասում է. «Որտեղ որ դիակն է, այնտեղ կհավաքվեն արծիվները» (Մատթ. ԻԿ 28): Իրավացիորեն՝ միջնադարի աստվածաբանական պատկերացումներում առկա է Քրիստոսի – արծվի – արեգակի նույնականացման սկզբունքը, որը երբեմն արևելաքրիստոնեական արվեստում Հիսուսին կերպարանավորում է հավերժ երիտասարդությունը նորոգող և երկնքի տիրակալի՝ արծվի սիմվոլով³⁵: Դարերի ընթացքում արմատացած այս պատկերացումն, ըստ երևույթին, խարսխվել է այն սաղմոսի վրա, որտեղ ասվում է. «Ո լնու ի բարութենէ զցանկութիւն քո, նորոգեսցի որպէս արծույ մանկութիւն քո» (Սաղ. ՃԲ, 5): Արծվի խորհրդաբանական կերպարը հասկանալու համար աստվածաշնչյան բնագրին զուգահեռ հույժ հետաքրքրական է նաև վաղմիջնադարյան կարևոր սկզբնաղբյուր հանդիսացող «Բարոյախոս» (հայերեն վաղ թարգմանություններից է հավանաբար V դարի առաջին կես) ժողովածուում



Նկ. 6. «Ճանկող արծիվ», Ս. Աստվածածին (Բուրբեղաշեն) եկեղեցու արլ. նակատի ֆանդակային հորինվածք (Նորավանք), 1339 թ.

dans: *L'Arménie et la Géorgie en dialogue avec l'Europe du Moyen Âge à nos jours*, Paris, 2016, pp. 19–130; T. Dadiani, T. Khundadze, E. Kvachatadze, *Medieval Georgian Sculpture*, Tbilisi, 2017, pp. 270-358:

³⁴ Կ. Մաթևոսյան, Նորավանքի վիմագրերը և հիշատակարանները ..., էջ 74-76:

³⁵ Բ. Առափեյան, Հայկական պատկերաքանդակաները IV – VII դարերում, Երևան, 1949, էջ 92: Հոլլն իր նշանակատկերներին նվիրված աշխատության մեջ արծիվը համարում է Քրիստոսի համբարձման խորհրդանիշը: Д. Холл, *Словарь сюжетов и символов в искусстве*, Москва, 1996, с. 406:

հիշտակվող զրույցը. «Բարուախաւան ասէ վասն արծուոյ, թէ յորժամ ծերանայ, և ծանրանան թեքն նորա, և շլանան աչքն նորա, ապա երթայ խնդրէ աղբեր ջրոյ և թռչի յաղբերէն ընդ աւդս և վերանայ ի բարձրութիւն արեգականն այնչափ, մինչև խարակէ զթևս և զաչացն շուրթիւն թափէ և իջանէ յաղբիւրն երիցն անգամ մկրտի և դարձեալ մանկանայ»³⁶: Այս երկի մեկնությունը թույլ է տալիս ենթադրել, որ, ինչպէս Դավթի սաղմոսում, այնպէս էլ Բարոյախոս ժողովածուում արծվի կերպարը համաբանվում է Քրիստոսի համբարձման խորհրդանիշ՝ հավերժ երիտասարտությամբ օժտված թռչնի հետ: Արծվի առասպելական կերպարը լայնորեն տարածված է եղել նաև միջնադարյան Հայաստանի ժողովրդական հավատալիքներում³⁷: Ինչ վերաբերում է այս թռչունների պատկերման ավանդույթին, ապա ճարտարապետության մեջ «Ճանկող արծվի» մեզ հայտնի հնագույն քանդակը գտնվել է Վասպուրականում՝ Աղթամարի Ս. Խաչ եկեղեցու պատկերազրական համակարգում (915-921 թթ.), այնուհետև Անիի Մայր տաճարի գլխավոր մուտքի վերնամասում (1001 թ.): Հետևելով հուշարձանների ստեղծման ժամանակագրությանը՝ կարող ենք ենթադրել, որ արծվի խորհրդանշանը X դարից վաղ տարածված չի եղել հայկական վանական միջավայրում:

Միջնադարյան Հայաստանի արվեստում առանցքային է այն, որ նախաքրիստոնեական մշակույթից դեպի վաղ քրիստոնեական դարաշրջան փոխադրվեցին բազմաթիվ սրբազնացված պատկերներ: Վերջիններս ունեին պաշտամունքային դեր, բայց պետք է փաստել, որ «Ճանկող արծվի» պատկերազրական հորինվածքը դրանց մեջ բացակայում էր կամ չէր պահպանվել դարերի ընթացքում: Իրականում անհնար է պնդել, որ փրկչագործական ակտը (որը քրիստոնեական վախճանաբանական ընկալումների առանցքն էր կազմում) դուրս է մնացել առաջին հայ քրիստոնեյանների պատկերազրական ընկալումներից: Հավանաբար այն պիտի ունենար որևէ նյութական հետք կամ գեղարվեստական խորհրդանիշ դեռևս II–III դարերից և փոխադրվեր հետագա դարաշրջանների մշակույթ: Հետևաբար կարող ենք ենթադրել, որ փրկչագործական ակտը վաղ քրիստոնեական շրջանում այլ խորհրդանիշներով է ներկայացվել հայ արվեստում,

³⁶ Հմմտ. շարունակությունը. «Մեկնութիւն բանիս: Այսպէս և դու, ով մարդ, եթէ կուրանան աչք սրտիդ, խնդրեա զիմանալի աղբիւրն Աստուծոյ՝ զարէնս և զմարգարէսն և զսուրբ տաճարս, և անտի թոռցեալ ել ի բարձր արեգակնն արդարութան, որ է Տէրն մեր Յիսուս Քրիստոս, և այրեսցէ զհին թևսն, զոր զգեցոյց սասանայ, և մկրտեա ի հոգևոր աղբիւրն, յանուն Հաւր և Ողոյ և Հոգոյն սրբոյ, և մերկացիր զհին մարդն գործով խոզվ և զգեցիր զնորն որպէս ասէ Դավիթ. «նորացի, որպէս արծուոյ զմանկութիւն քո»: G. Muradyan, *Physiologus, the Greek and Armenian Versions with a Study of Translation Technique* (Hebrew University Armenian Studies 6, series editor M. E. Stone), Leuven – Paris – Dudley, MA, 2005, p. 133:

³⁷ Լ. Սիմոնյան, «Տիեզերական թռչունը հայ առասպելաբանության մեջ», *էջմիածին*, 2015, նոյեմբեր, էջ 99-118:

քանի որ հոգու փրկության գաղափարը եղել է ավելի վաղ, քան այս արծվա-քանդակների ի հայտ գալը՝ զարգացած և ուշ միջնադարում³⁸:

Մեր կարծիքով ճանկող արծվի պատկերատիպը թափանցել է X–XI դարի հայկական ճարտարապետություն՝ ենթադրաբար բյուզանդական արվեստի ազդեցությամբ³⁹: Սակայն ներգործության այս երևույթին զուգահեռ նկատում ենք կարևոր մանրամասներ, որոնց վրա պիտի սևեռենք ընթերցողի ուշադրությունը: Հատկանշական է այն, որ «Ճանկող արծվի» պատկերատիպը հայտնի է դեռևս Հին Արևելքի ժողովուրդներին մ.թ.ա. II հազարամյակից, հետագայում այն կարելի է տեսնել Սասանյան, ապա նաև վաղ բյուզանդական արվեստում: Չենք անդրադառնում այս պատկերի ծագման շուրջ ծավալված բանավեճին, այլ՝ ելակետ ենք ընդունում զարգացած միջնադարն ընդգրկող պատմաշրջանը, քանի որ մեզանում պահպանված նմուշների վաղագույն օրինակները թվագրվում են X դարով, և այդ պատկերներն ունեն համաքրիստոնեական նշանակություն ու տարածում: Ինչ վերաբերում է Արծվի՝ հոգիներ հափշտակելու գործառույթին՝

³⁸ «Իսկ այլ ի վերայ հասարակաց ասեն, զի նախման գերևումն Տեառն ի ձայն փողոյ հրեշտակապետի մեռեալին յառնեն, և իւրամանչիւր հոգի իբրև արծուի սլացեալ ի վերուստ՝ դիմէ ի վերայ գիշի մարմնոյ իւրոյ: Եւ կեւք՝ զհրեշտակաց սլացումն ասէն՝ որք զարեամբ նահատակեալ մարտիրոսս և վկայս յափշտակեն՝ ի փառս, որպէս յառաջ տանելով ասէ թէ՛ ժողովեացէն զընտրեալս նորայ» (*Մեկնութիւն սուրբ Աւետարանին, որ քստ Մատթեոսի, արարեալ ի սրբոյն Ներսիսէ Շնորհալոյ 1825, 509*): Իսկ աղբյուրագիտական արժէք ունեցող միջնադարյան հայերէնը նախ հրապարակվել է Ս. Մնացականյանի, ապա Ն. Հովհաննիսյանի և Կ. Մաքևոսյանի աշխատություններում: «Հրեշտակին արծիւ դարձեր, // Տէ՛ր, Տէ՛ր, Տէ՛ր, // Կու տանին մեզ մէկ-մէկ ի վեր»): Կ. Մաքևոսյան, *Նորավանքի վիմագրերը և հիշատակարանները...*, էջ 74:

³⁹ «Ճանկող արծվի» ուշ անտիկ - վաղ միջնադարյան պատկերագրությունը կրող հնագույն օրինակներից է Քասր Լիբիայի IV դարի բյուզանդական խճանկարներից մեկը, որը բացվել է 1957 թ. պեղումների ժամանակ: Լիբիական խճանկարում պատկերված է արծիվ, որը ճանկել է մի եղջերավոր ցիռ: Բյուզանդական ֆանդակագործական արվեստում այս թեման հատկապես տարածված է, օրինակ՝ Բրիտանական թանգարանում պահվող երեք նապաստակ և օձ հանկող արծիվների հորինվածքը Կոստանդնուպոլսից (X–XI դդ.): Աթոսի Մեծ Լավրա վանքում առկա ֆանդակը, որտեղ ևս պատկերված է նապաստակ հանկած արծվի խորհրդանշական հորինվածքը (963 թ.) և այլն: «Ճանկող արծվի» խորհրդանշական պատկերներ են առկա նաև X–XI դարի հայկական մանրանկարչության մեջ, որոնք ընդունված է համարել բյուզանդամետ ձեռագրեր (տե՛ս Թ. Измайлова, *Армянская миниатюра XI века, Москва, 1979, сс. 182–214*): Բյուզանդական մշակույթի համատեմատում ուշագրավ է նաև Քեոփանես պատմիչի (*Theophanes Continuatus, 10-րդ դ.*) Շարունակողի հիշատակությունը ճանկող արծվի այլաբանական կերպարի մասին, որի հիմքում ընկած է անշուշտ աստվածաշնչյան բնագիրը: Նրա ժամանակագրության Գ. գրքում, Ս. Մեթոդիոսի պատրիարհական գահակալության առիթով խմբիչալոց ասվում է. «...Ուղղափառ եկեղեցին ահա այսպես բարգավաճում էր, Սուրբ Գրքի ասելով նորոգվում ինչպես արծիվ...»: Տե՛ս Քեոփանեսի Շարունակող, *Ժամանակագրություն*, թրգ., առաջ և ծանոթ Զ. Բարթիկյանի (Օտար աղբյուրները Հայաստանի և հայերի մասին, հ. 15՝ Բյուզանդական աղբյուրներ, հ. 5), Երևան, 1990, էջ 91:

արդեն նշել ենք, որ քրիստոնեության մեջ այն միաստիկ ընկալում ունենալու փոխարեն ճանկած արծիվը ընդունված խորհրդանիշ էր բյուզանդական պատկերագրության մեջ, որոշ գեղարվեստական փոփոխություններով նույն արծվաքանդակի այլ տարբերակներ կարելի տեսնել նաև միջնադարյան վրացական արվեստում⁴⁰: Այսու դառնալով զարգացած միջնադարի հայկական հուշարձաններում տեղ գտած «Ճանկող արծվի» պատկերների համեմատությանը պետք է նշել մի քանի կարևոր հանգամանք:

Միայն նորավանքի և եղվարդի Ս. Ասվածաձին եկեղեցում առկա արծվաքանդակներն են, որ ենթարկվում են հորինվածքի կազմության միևնույն տրամաբանությանը: Այս երկու կոթողների հետ միայն որոշակի աղբյուրներ ունի Գեղարդի Պռոշյանների դամբարանը, որտեղ կերտված «Ճանկող արծվի» քանդակը ևս միասնական համակարգի մաս է կազմում: Սակայն Գեղարդի հորինվածքն իր կատարման բնույթով, կերպարների բազմազանությամբ լիովին անկախ է և չունի համեմատելի օրինակ տարածաշրջանի այլ հուշարձաններում: Մեր կարծիքով, այս պատկերաքանդակները ստեղծվել են միևնույն վախճանաբանական (մեռյալների հոգիները հանդերձյալ աշխարհ փոխադրելու) գաղափարախոսության համատեքստում:

Կառույցի արևմտյան ճակատի հարդարման համակարգը

Ս. Աստվածաձին եկեղեցու հարդարանքում մեծարժեք են արևմտյան ճակատի բարձրաքանդակները: Հատկապես ուշագրավ են շքամուտքերը պսակող բարավորները, ռոտոնդայի սյունաքանդակները, ինչպես նաև տարատիպ այլաբանական, երկրաչափական, բուսական զարդերը, որոնք կառույցը գոտևորող քանդակային համակարգի մաս են կազմում: Եթե եկեղեցու արևելյան ճակատին հատուկ է երկրաչափական հարդարման միասնական համակարգը, ապա արևմտյան ճակատն աչքի է ընկնում թեմատիկ պատկերաքանդակների բազմազանությամբ, որտեղ հատկապես առանձնացված են կանոնական տեսարանները: Հարկ է նկատել՝ ինչպես կառույցի արևելյան կողմում, այնպես էլ այստեղ պահպանվել են պատկերների տեղակայման և աստիճանական բաշխման հիմնական սկզբունքները, որոնք ներկայացված են հետևյալ հաջորդականությամբ.

⁴⁰ T. Dadiani, T. Khundadze, E. Kvachatadze, *Medieval Georgian Sculpture*, Tbilisi, 2017, p. 133, fig. 225 (Sokhta, 10th c.), fig. 294 (Khursei (Zenobani) North facade, 10th-11th c.), fig. 345 (Khakhuli, South facade, 10th c.), fig. 377 (Oshki, South facade, 10th c.), fig. 446 (Svetickhoveli, North facade, 11th c.), fig. 603 (Sapara, Church of St. Sabbas, West porch, Capital 13th c.), fig. 702 (Svetickhoveli, North cross - arm, 15th c.).

Կտիտորների «Ընծայաբերման» տեսարանը (նկ. 7): Միջնադարյան Հայաստանի քանդակագործական արվեստում կարևոր տեղ էին զբաղեցնում պատվիրատուների կերպարաները: Այդ հովանավորչական տեսարանները բազմապիսի լուծումներով հանդես են եկել հատկապես X–XI դարերում⁴¹: «Ընծայաբերման» տեսարանը, որպես կանոն, ներկայացնում է մեկենասին՝ կառուցի մանրակերտը ձեռքին, սակայն կարող են տարբեր լինել այդ տեսարանի պայմանաձևերը, քանի որ մարմնավորում են անհատականացված կերպարներ: XII–XIV դարերում ստեղծված օրինակները նույնպես պահպանում են հիմնական կառուցվածքային առանձնահատկությունները, սակայն՝ այս դարաշրջանում մեծապես փոփոխվեցին պատվիրատուների գեղագիտական ըմբռնումները: Ամենաէական փոփոխությունը, որը տեղի ունեցավ կերպարվեստի բնագավառում հետսելջուկյան, ապա նաև մոնղոլական նվաճումների դարաշրջանում, թերևս, մարդկանց կերպարաների ներկայացման սկզբունքն էր մոնղոլական դիմագծերով, ինչպես նաև աշխարհիկ ու պաշտամունքային տեսարանների արևելյան ոճավորումը (*orientalisation*)⁴²:



Նկ. 7. «Ընծայաբերման» տեսարանը, իշխան Բուրթելը եկեղեցու մանրակերտը ձեռքին, (Նորավանք), 1339 թ.

⁴¹ Հատկապես կարևոր են կտիտորական ֆանդակների մասին Մառի, Օրբելու, Թորամանյանի, դիտարկումները և նկարագրությունները, տե՛ս **H. Mapp**, *Ани*, Ереван, 1939, с. 108–117; **И. Орбели**, *Избранные труды*, т. 1., Ереван, 1963, с. 28–30, **Թ. Թորամանյան**, «Զվարթնոց, Գազկալեն», «Հայ ճարտարապետական հուշարձաններ» մատենաշար, Երևան, 1984, էջ 84–85, տե՛ս նաև **I. Rapti**, « Le mécénat des princesses arméniennes », *Impératrices, princesses, aristocrates et saintes souveraines, De l'Orient chrétien et musulman au Moyen Âge et au début des Temps modernes*, Presses Universitaires de Provence, 2014, pp. 249–272:

⁴² Պատկերման այս սկզբունքն առկա է ոչ միայն ֆանդակագործական արվեստում, այլ նաև մանրանկարչության մեջ, մասնավորապես XIII–XIV դարերի Գլաձորի դպրոցում, տե՛ս **T. Mathews, A. Taylor**, *The Armenian Gospels of Gladzor. The Life of Christ Illuminated*, Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2001, 119 p., տե՛ս նաև, **P. Donabedian**, « La Renaissance de l'architecture (IX^e - XI^e siècle) », *Armenia sacra: memoire chrtienne des Arméniens (IV^e-XVIII^e siècle)*, *Catalogue d'exposition, Musée du Louvre, 21 février - 21 mai*, Paris, 2007, pp. 124–136. fig. 9, 10, 15, 17, 22:



8. Եղեգիսի Ավետարանը
(ՄՄ Հ^մ 10525 ձեռ.)

չէր անցնում երկուսը: Պետք է նաև փաստել, որ այս աշխարհիկ կերպարանքները կարծես ընդհանրանում են 1306 թվականի եղեգիսի Ավետարանում (ձեռ. ՄՄ 10525) ներկայացված Օրբելյան իշխանների հետ, որոնք ձեռագրում նույնատիպ հագուստներով են⁴³ (նկ. 8): Ի դեպ, մանրանկարում տեղ գտած ազնվականներից մեկը հենց իշխան Բուրթելն է (1300-1348 թթ.), իսկ նրա կողքին եղբայրը՝ մոնղոլների դեմ կռիվներում զոհված իշխան Բուղտան՝ կապույտ պարեգոտով⁴⁴: Երիտասարդ իշխանին է նվիրված 1318 թ. Մոմիկի կանգնեցրած խաչքարը նորավանքում:

Նորավանքի Ս. Աստվածածնի ուստոնդայի կենտրոնական սյուներից ներկայացված է ամբողջահասակ երեք կերպարանք: Նրանցից երկուսը՝ տաճարի պատվիրատուները, կերտված են $\frac{3}{4}$ դիրքով, իսկ կենտրոնական սյան վրա «Տիրամոր և Մանկան» պատկերատիպն է: Երկու իշխանները՝ Բուրթելը և Բեշքեն, որոնք համապատասխանաբար գտնվում են Աստվածածնի աջ և ձախ կողմերում, դարաշրջանին հատուկ ազնվական հանդերձանքով են: Միջնադարյան հայ արվեստում կտիտորական մյուս բարձրաքանդակների համեմատությամբ հետաքրքրական է հատկապես բազմաֆիգուր հորինվածքի կազմությունը, քանի որ այս շրջանում կերտված տարբերակները սովորաբար ներկայացնում էին միայն պատվիրատուներին, որոնց թիվը

⁴³ Մայր ցուցակ ձեռագրաց Մաշտոցի անուան Մատենադարանի, հ. Գ., կազմ.՝ Ա. Մալխասեան, խմբ.՝ Ա. Տեր-Ստեփանեան, Երևան, 2007, էջ 57:

⁴⁴ Սյունաց Օրբելյան իշխանների տոհմաբանության մասին տե՛ս ականավոր հայագետ Լևոն Խաչիկյանի մեծաժեղ աշխատությունը՝ Լ. Խաչիկյան, «Սյունաց Օրբելյանների Բուրթելյան հյուղը», *ԲՄ*, № 9, 1964, էջ 173-199, տե՛ս նաև Լ. Augé, « Les lieux de mémoire des princes Orbélean: mémoire écrite, mémoire inscrite », *Mélanges Jean-Pierre Mahé*, Travaux et Mémoires 18 (Association des Amis du Centre d'histoire et Civilisation de Byzance), Paris, 2014, pp. 65-83:

Պատկերաքանդակների և մանրանկարների միջև ոճական նմանություններն ակնբախ են ու հարազատ նաև XIII–XIV դարերի այլ հուշարձաններում տեղ գտած ստեղծագործություններին: Այս օրինակներին ձևատճական առումով հար և նման են Վայոց ձորի Սպիտակավոր եկեղեցում կերտված իշխան Էաչի Պոռչյանի և նրա որդի Ամիր Հասանի պատկերները, այդ թվում նաև Խոտակերաց Ս. Նշանի (1300 թ.) մասնատուփի հարդարանքում ներկայացված ավագ իշխան Էաչի Պոռչյանի դիմապատկերը (նկ. 9, 10): Շարքը կարելի է հարստացնել նաև Հաղպատի վանքում ստեղծված իշխան Սադուն Արծրունու որդի՝ վրաց ամիրսպասալար Խուլթլու Բուղայի ամբողջահասակ որմնանկարով, Մշկավանքում գտնվող խաչքարային հարդարանքի մաս կազմող հեծյալի հարթաքանդակով, որն, ի դեպ, շատ նման է Սպիտակավորում կերտված Ամիր Հասան Պոռչյանի որսը պատկերող հեծյալի հարթաքանդակին (նկ. 11, 12, 13)⁴⁵: Եթե Բուրթելաշենի բարձրաքանդակների, Եղեգիսի Ավետարանի, Սպիտակավորի և մյուս օրինակներում տեսնում ենք մորուքավոր հասուն արական կերպարների, որոնք ունեն ընդգծված մոնղոլական դիմագծեր, ապա Հաղպատի որմնանկարի պարագայում գործ ունենք առավել երիտասարդ բնորդի հետ: Խուլթլու Բուղան ներկայացված է անմորուս և, ինչպես մյուս կերպարանքները, կրում է իշխանական գնդաձև խուլր: Համաժամանակյա այս նմուշների վկայաբերումը հատկապես կարևորում ենք այն պատճառով, որ դրանք պատկերացում են տալիս աշխարհիկ արվեստում, մոնղոլական նվաճումների ընթացքում ձևավորված գեղագիտական հայացքների և ճաշակի մասին⁴⁶:



Նկ. 9. Իշխան Էաչի Պոռչյանի և Ամիր Հասանի պատկերաքանդակը Սպիտակավոր Ս. Աստվածածին եկեղեցում (Վայոց ձոր), 1321 թ.

⁴⁵ Ամիրսպասալար Խուլթլու Բուղային 1293 թ. սպանեցին մոնղոլները, կասկածելով ապստամբության մեջ: Հ. Թարվերդյան, «Հաղպատի վանքի որմնանկարները», Հայկական որմնանկարչություն, Երևան, 2019, էջ 98-103:

⁴⁶ Գ. Հովսեփյան, Խաղբակյանք կամ Պոռչյանք հայոց պատմության մեջ, մաս Ա, Վաղարշապատ, 1928, էջ 137-154, Ս. Մնացականյան, Հայկական աշխարհիկ պատկերաքանդակ IX–XIV դարերում, Երևան, 1976, էջ 148-161: Իշխան Բուղտայի գերեզմանը գտնվում է Սմբատի

Քարձրարժեք ստեղծագործություն է կենտրոնական սյան մակերեսին կերտված Տիրամոր բարձրաքանդակը, որն արտահայտում է «Տիրամայրը Մանկան հետ» պատկերատիպը: Քանդակված է նստած դիրքով, ծոպերով զարդարված գորգի վրա, հանդերձի ոլորածալքն ընդգծված է նուրբ փորվածքներով, կարելի է նկատել կերպարին շարժում հաղորդելու վարպետի ձգտումը: Մանուկ Քրիստոսն ու Աստվածածինը կրում են լուսապսակներ և «Ընծայաբերման» տեսարանի հանգույցն են: Ռոտոնդայի «Տիրամայրը Մանկան հետ» պատկերաքանդակը սերտ կապված է համալիրի գավթի նույնանուն հորինվածքի հետ, որտեղ կերպարներն ունեն բարձրաշխարհիկ բնույթ և ներկայացված են հանդիսավոր վեհություններով: Երկու քանդակների համար էլ կարևոր է գորգի առկայությունը, ինչը խորհրդանշում է վերջիններիս սրբազանությունը և ունի պատկերագրական վաղ ավանդույթներ⁴⁷:

«Օրենքների հանձնումը» տեսարանը (նկ. 14): Եկեղեցու հարդարման համակարգում նշանակալի են նաև վերին և ստորին մուտքերը պսակող բարձրաքանդակները: Վերին մուտքի ճակատակալին քանդակված է «Օրենքների հանձնումը», իսկ առաջին հարկաբաժնի բարավորին՝ «Տիրամայրը մանկան և հրեշտակների հետ» տեսարանները:

Վերին շքամուտքը զարդարող բարձրաքանդակը հասուն միջնադարում կերտված «Օրենքների հանձնումը» պատկերատիպի եզակի օրինակներից է, որի հիմքում պահպանվել է վաղ շրջանին հատուկ պատկերագրական կանոնը: Առհասարակ այս տեսարանի գլխավոր կերպարի՝ Քրիստոսի երկու կողմերում պատկերված են Պետրոս և Պողոս առաքյալները: Նրանք կրում են որոշակի ատրիբուտներ և կարող են ներկայացվել օժանդակ անձանց, երբեմն պատվիրատուների ուղեկցությամբ: Պատկերատիպը վաղբրիստոնեական-բյուզանդական արվեստ է թափանցել անտիկ մշակույթի ազդեցությամբ՝ վերարտադրելով կայսերական Հռոմի արվեստում կիրառված պատկերագրական ձևերը: Նմանատիպ օրինակներ առկա են վաղմիջնադարյան սարկոֆագների քանդակային հարդարանքում, կատակոմբային արվեստում: «Օրենքների հանձնումը» (*Traditio legis*) տեսարանը խորհրդանշում է պատգամների հանձնումը առաքյալներին, որոնք էլ իրենց հերթին օրենքները փոխանցում են եկեղեցիներին: Վաղ միջնադարյան խճանկարներում հանդիպող այս թեման երբեմն ուղեկցվում է «Տերը

դամբարանում և կրում է հետևյալ արձանագրությունը. «[ԵՂԲԱԻՐ ՄԵՄ] ԲԻԻՐԹԷԼԻՆ, ԳԵՂԱՀՐԱՇՆ ՊՈՒՂՏ[ԱՅԻՆ, ՈՐ Ե]ՐԻՏԱՍԱՐԳ ԶԱՍԱԿԻ ՅԵՏ ՅՈՒՈՎ ՔԱՋ ՄՐՅԱՆՅ ՏԻԳ[ԱԵՈՅԵԱԼ ԶԱՆ] ԹԱՌԱՄՆ ԸՆԿԱԼԱԻ ԶՊՍԱԿ ԹՎ (ԻՆ): ԶԿԷ: (1318)», տե՛ս Կ. Մաքևոյան, *Նորավանքի վիմագրերը և հիշատակարանները*, Երևան, 2017, էջ 66, արձ. 2^մ 101:

⁴⁷ Պ. Տոնապետյան, «Նորավանքի ֆանդակագործական մի հուշարձանի ռեական առանձնահատկությունները և ստեղծման ժամանակը», ԼՀԳ, 1979, № 11, էջ 97–104, V. Sasouni, “Evidence of Armenian Rug-making on the Basis of the Illuminations of Armenian Manuscripts from the Seventh to Fourteenth Centuries”, *Medieval Armenian Culture*, Pennsylvania, 1984, pp. 315-329:

տալիս է օրենք» (*Dominus Legem Dat*) արձանագրությամբ⁴⁸: Հայ արվեստում այս պատկերատիպի առաջին օրինակը գտնվել է Կամսարական իշխանների կառուցած Մրենի տաճարի (639-640 թթ.) արտաքին հարդարանքում՝ որպես մուտքի ճակատաքարը զարդարող բարձրաքանդակ⁴⁹: Տեսարանն իր կառուցվածքային առանձնահատկություններով նմանվում է դեռևս քրիստոնեության առաջին դարերում ձևավորված պատկերատիպերին: Այն որոշակի գծերի փոփոխությամբ զանազանվում է պատկերաբանության մեջ՝ խորհրդանշելով նաև վախճանաբանական (էսխատոլոգիական) գաղափարներ: Նորավանքի Ս. Աստվածածին եկեղեցու հարդարման համակարգում այս տեսարանը հարկ է դիտարկել հենց վախճանաբանության համատեքստում, քանի որ այն պետք է համպատասխաներ կառույցի նշանակությանը և կապվեր եկեղեցու մյուս բարձրաքանդակների ընդհանուր իմաստին:

XI–XIV դդ. քրիստոնեական արվեստում սույն կանոնիկ պատկերատիպը կրում է որոշակի բովանդակային փոփոխություններ՝ տարրալուծվելով այլ պատկերազրական տեսարաններում ևս: Ֆրանսիացի հետազոտող Բարբարա Ֆրանգեի կարծիքով, այս թեմայի լայն տարածումը XI–XII դարերի լատինական եկեղեցու արվեստում ունի քաղաքական-դավանաբանական պատճառներ: Մասնավորապես, այն կապվում է Գրիգոր VII պապի իշխանության օրոք (1073-1085 թթ.) կաթոլիկ եկեղեցում տեղի ունեցող լայնածավալ բարեփոխումների հետ: Եթե վաղ շրջանում պատկերատիպը մեկնաբանվում էր զուտ քրիստոսաբանական համատեքստում, ապա XI դարում վերջինս դառնում է կաթոլիկ եկեղեցու բարեփոխումների խորհրդանիշը, հետագա դարերում Պետրոս առաքյալը սկսեց պատկերվել բանալիով, ինչը մարմնավորում էր կաթոլիկ եկեղեցու ուժն ու կարողությունը⁵⁰: Նույն շրջանում հայ միջնադարյան ճարտարապետության

⁴⁸ P. Donabedian, J.- M. Thierry, *Les arts arméniens*, Paris, 1987, p. 228, fig. 101: Վաղֆրիստոնեական խճանկարներում «Օրենքների հանձնումը» (*Traditio legis*) պատկերազրական թեմայի մասին տե՛ս A. Grabar, *L'age d'or de Justinien, de la morte de Téodose à l'Islam*, Paris, 1966, p.136–137, Fig. 146, 147; W. Oakeshott, *Die Mosaiken von Rom. vom dritten bis zum vierzehnten Jahrhundert*, Leipzig 1967, S. 29: “Peter, Fresko, das konstantinische Apsisomosaik, St. 40, 41 Costanza, Mosaiken, in zwei der kleinen Apsiden”: Իսկ պատկերազրության կառուցվածքի, բովանդակության մասին առավել հանգամանորեն տե՛ս R. Couzin, *The Traditio Legis, Anatomy of an Image*, Oxford, 2015, 140 p.:

⁴⁹ J.- M. Thierry, N. Thierry, « La cathédrale de Mren et sa décoration », *Cahiers Archéologiques*, № 21, 1971, pp. 43-77, Թ. Թորմանյան, *Նյութեր հայկական ճարտարապետության պատմության, Երևան, 2013, էջ 227, Յ. Акопян, “Даяние закона’ в армянской раннесредневековой иконографической традиции (VII век)”, Искусство христианского мира, Сборник статей, выпуск XIII, Москва, 2016, с. 99–101:*

⁵⁰ XI դարում նշանակալի էր Կլունիի վանականության դերը: Կլունիական գաղափարախոսության համաձայն՝ Հռոմի Պապը պետք է լիներ ոչ միայն եպիսկոպոսների ու վանահայրերի, այլ նաև թագավորների և կայսրերի առաջնորդը: Այսինքն՝ ինչպես հոգին էր իշխում մարմնի



Նկ. 15. Պողոս և Պետրոս առաքյալներ պատկերաքանդակները Աղշոց Ս. Ստեփանոս եկեղեցու շքանուսի հարդարանում (Այրարատ), XIII–XIV դդ.

«Տիրամայրը Մանկան և հրեշտակների հետ» տեսարանը (նկ. 16): Բուրթե-լաշենի արևմտյան ճակատին, ստորին մուտքի բարավորին վարպետները կեր-

մեջ Պողոսը և Պետրոսը խորհրդանշական կերպով պատկերվում են Հոռոմոսի վանքում (XI դ.) եկեղեցու ներքին հարդարանքի մաս կազմելով: Ավելի ուշ այս կերպարները հայտնվում են նաև Պռոշյանների տոհմական դամբարան Գեղարդում (XIII դ.): Հետաքրքրական են երկու առաքյալների ուղղահայաց, խոշոր չափեր ունեցող քանդակները Աղշոց վանքում, որում նկատվում են խորհրդանշանների փոփոխություններ: Եթե հայ արվեստում եղած նախորդ օրինակներում առաքյալների հիմնական տարբերակիչը նրանց ձեռքերում պատկերված գիրքն էր, ապա Աղշոց վանքի հորինվածքում Պետրոս առաքյալը բանալիով է: Անշուշտ, այստեղ նկատելի են արևմտյան արվեստի ազդակները, որոնք վկայում են գեղարվեստական և մշակութային ակտիվ ազդեցությունների մասին (նկ. 15)⁵¹:

վրա, այնպես էլ եկեղեցին պետք է գերակայել աշխարհիկ իշխանության նկատմամբ: Կրոնիական ծագիւրն իրականացվեց կարդինալ Հիլդեբրանդի (ապագա Գրիգոր VII պապի) ձեռնարկած եկեղեցափոխական բարեփոխումների շնորհիվ, որոնք արտահայտվեցին 1059 թ. Լատերանի ժողովի որոշումներում և 1073 թ. նրա արձակած «Ընդհանրական կոնդակում»: Լատերանի ժողովը սահմանեց կարդինալների կողմից պապի ընտրության կարգը և հոգևոր դասի կուսակրոնության պահանջը, իսկ կոնդակը հուշակեց աշխարհիկ իշխանությունների վրա գերակայելու պապի հավակնությունն ու եպիսկոպոսներ նշանակելու նրա բացառիկ իրավասությունը: **A. Удальцов, E. Косминский, O. Вайнштейн, История Средних веков**, т. 1, Москва, 1938, сс. 303–304; **B. Franzé, Iconographie et théologie politique, le motif de la traditio legis**, in *Art et réforme grégorienne en France et dans la péninsule Ibérique*, Paris, 2015, pp. 176–178:

⁵¹ **Գ. Հովսեփյան, Խաղբակյանք կամ Պռոշյանք հայոց ... էջ 155 -160, Լ. Զաֆարյան, «Արվեստը Հայաստանում XIII–XV դարերում», Սուրբ Հայաստան, Երևան, 2007, էջ 372 -373, Լ. Zakarian, *Aghjots Saint Stepanos*, Erevan, 2007, pp. 154–204:**

տել են «Տիրամայրը Մանկան և հրեշտակների հետ» տեսարանը, որտեղ Աստվածածինն ուղեկցում են Գաբրիել և Միքայել հրեշտակապետերը: Այս պատկերն ունի կանոնական բնույթ, գերծ է առանձնահատուկ խորհրդաբանական մանրամասներից: Սակայն վայոցձորյան քանդակագործության մեջ այն իր մեկնաբանմամբ և լայնածավալությամբ առավել արտահայտիչ է⁵²: Բարձրաքանդակի մակերեսի մշակումը, ծալքերի ու թմբիկ, անհանգիստ խաղն էլ ավելի իրապաշտական են դարձնում ֆիգուրների ծավալայնությունն ու շարժումները: Պատկերագրական առումով Բուրթելաշենի Տիրամայրը մոտ է Աստվածածին ներկայացման «Նրկոպոյա» բյուզանդական պատկերատիպին, համաձայն որի՝ մանուկ Քրիստոսը գտնվում է Աստվածածնի արգանդի ուղղությամբ՝ դեպի դիտողը շրջված դիրքով⁵³:

Ճակատագրողների կառուցվածքը և հուշկապարիկների պատկերաքանդակները

Ինչպես արդեն նշել ենք, Ս. Աստվածածին եկեղեցու բարավորների քանդակներից գատ գեղարվեստական մեծ արժեք են ներկայացնում կառույցի երկու մուտքերը պսակող ճակատագրողերը, որոնք, միանալով արևմտյան կողմը երիզող խուլ կամարներին, ամբողջացնում են եկեղեցու կոթողային կերպարը:

XII–XIV դարերում կառուցված հայկական եկեղեցիների այսպես կոչված պարագծային ճակատագրողների մեջ գերիշխող են ոչ միայն երկրաչափական տարրերը, այլ նաև բուսագրողներն ու փոքրածավալ պատկերաքանդակները: Գեղագրղման այդօրինակ ձևերը միջնադարյան ճարտարապետության մեջ տարածված են ոչ միայն քրիստոնեական պաշտամունքային կառույցների, այլ նաև բազմաթիվ համաժամանկյա մերձավորարևելյան հուշարձանների հարդարման համակարգերում⁵⁴: Առհասարակ նմանատիպ ոճական և գեղարվես-

⁵² Զ. Հակոբյան, «Վայոցձորյան ֆանդակի բյուզանդական պատկերագրական աղեսները (XIII դ. երկրորդ կես – XIV դ. առաջին կեսին)», *Մոմիկ 750*, Երևան, 2011, էջ 65–80:

⁵³ Н. Кондаков, *Иконография Богоматери*, Санкт-Петербург, 1915, с. 322, 326; А. Grabar, *L'age d'or de Justinien, de la morte de Théodose à l'Islam*, Paris, 1966, p. 166, Fig. 146, p. 170, Fig. 180; А. Grabar, *The Art of Byzantine Empire*, trsl. В. Forster, New York, 1967, p. 111, Pl. 29: Mosaics in the Apse at Monreale in Sicily, ca.1148; III. Азатян, *Порталы в монументальной архитектуре Армении IV–XIV вв.*, Ереван, 1987, илл. 82.

⁵⁴ Հայկական և իսլամական արվեստում պարագծային ֆակատագրողի ֆամեմատոսյան ֆամար տե՛ս, R. Ettinghausen, O. Grabar, M. Jenkins - Medina, *Islamic Art ...* p. 233, fig. 383: Gate of Divrik mosque / 1228 – 1229; p. 232, fig. 380: Kayseri, the facade of mosque of Khuand Khatun / 1237- 1238; p. 271, fig. 443: Rabat, Oudaia gate, Almohab / 1195-1199. տե՛ս նաև R. Yeomans, *The Art and Architecture of Islamic Cairo*, Garnet Publishing Limited, 2006, p. 116: Madrasa of Sultan al Salih, p. 128: North – est gate of Sultan al – Zahir Baidors mosque, p. 157: Entrance portal to the Sultan Hasan mosque / The portal of Gok medresa in Sivas: Տե՛ս նաև E. Herzfeld, “Damascus: Studies in Architecture I”, *Ars Islamica*, Vol. XI, Michigan, 1942, pp. 1-53.

տական փոխազդեցություններ կարելի է տեսնել միջնադարի Մերձավոր Արևելքի քրիստոնեական ճարտարապետության մեջ հատկապես այն պատճառով, որ այդ շինությունները կառուցվել են իսլամական քաղաքակրթությանը հարակից տարածաշրջաններում, կամ այդ քրիստոնեական համայնքները գոյատևել ու զարգացել են մահմեդական միջավայրում՝ կրելով գերիշխող մշակույթի ուղղակի ազդեցությունը: Այսօրինակ հուշարձաններից է Մոսուլի (Իրաք) Մար Բահմանամի ասորական եկեղեցին, որը, կառուցված լինելով VI դարի վկայարանի վրա, արտաքինից վերակերտվել է XIII դարում իսլամական արվեստի ոճական ազդեցությամբ: Նման կերպափոխումների են ենթարկվել Ֆաթիմյանների գահակալման շրջանում նաև եգիպտոսի տարածքում կառուցված դպտական որոշ պաշտամունքային կառույցներ, օրինակ՝ Դայր ալ Սուրիանիի Վադի Ալ-Նաթրուն վանքը, որտեղ կառույցների ներքին հարդարանքում գերիշխող դարձան իսլամական զարդարվեստի տիպօրինակները (նկ. 17)⁵⁵:

Հուշկապարիկների պատկերաքանդակները: Թեև Նորավանքի Ս. Աստվածածին եկեղեցում հիմնական զարդապատկերները կազմված են երկրաչափական և բուսական տարրերից (գերակշռում են ութանիստ աստղաձև զարդերը), սակայն կերտվել են նաև տարաշխարհիկ էակներ՝ հուշկապարիկներ, դրախտային թռչուններ: Վերնահարկի մուտքին ամրացված բարավորի պատկերաքանդակները շրջանակավորված են հատվածական զարդաշերտերով: Գլխավոր կամարի երկու կողմերում քանդակված են դրախտային թռչուններ, որոնք պարուրված են բուսական նախշերով: Այս թռչունները կարծես առանձնացնում են բուսական երիզը (դրախտը խորհրդանշող միջավայրը), տիեզերական կարգը կամ «երկնային թագավորությունը» խորհրդանշող աստեղային հորինվածքների գոտուց: Ստորին գոտում առավել հետաքրքիր է բարավորը շրջանակող բուսազարդերի և այլաբանական արարածների տիրույթը: Այդ բարձրաքանդակներն իրենց պատկերազրական հորինվածքով և կատարման վարպետությամբ անվերապահորեն կարելի է համարել գլուխգործոց: Տիրամոր պատկերաքանդակը ներկառուցված է բարդ համակարգով պայմանական խորանի մեջ, որը բաժանվում է երեք սխեմատիկ զարդերիզների: Մուտքի երկու կողմերում զույգ

⁵⁵ Ի միջի այլոց, հետախոսական է այն փաստը, որ Մար Բահմանի վկայարանում սակա էր նաև հայերեն արձանագրությամբ խաչքար (1171թ.), տե՛ս **R. Ettinghausen, O. Grabar, M. Jenkins-Medina, Islamic Art ...** pp. 291-293 (p. 293, Mar Bahman church, Iraq, Mosul area, 13th, ill. 479); **B. Snelders**, « Art et hagiographie: la construction d'une communauté à Mar Behman », *L'Hagiographie syriacque. Études syriaques*, Vol. IX, Paris, 2012, pp. 271-286, pl. XIII-XVI, տե՛ս նաև **J. Pruitt**, «Method in Madness: Recontextualizing the Destruction of Churches in the Fatimid Era», *Muqarnas, An Annual on the Visual Cultures of the Islamic World*, vol. XXX. Brill, Leiden – Boston, 2013, pp. 119 – 139, fig. 1: Early tenth-century stucco decoration from the Church of al-Adhra at Dayr Suryani in the Wadi al - Natrun monastic complex:

այսուհետ կան, որոնք կրում են շթաքարային հորինվածքով զարդարված կամարը: Երկրորդ՝ ավելի փոքր որմածք զբաղեցնող շերտում, պատկերված են չորս կերպարներ՝ դրախտային թռչուններ և երկու հուշկապարիկներ: «Հուշկապարիկները» իբրև առասպելական էակներ՝ խառնածին արարածներ, կազմված են կնոջ և թռչունի մարմնամասերից (նկ. 18): Այս երևակայական էակների պատկերները հայտնի են ոչ միայն Նորավանքի բարձրաքանդակներից, այլ նաև Եղեգիսում գտնվող XVII–XVIII դարերի Ս. Աստվածածին եկեղեցու արտաքին հարդարանքից: Կառույցը թվագրվում է ուշ միջնադարով (1701 թ.), սակայն մուտքը զարդարող զույգ հուշկապարիկների քանդակները ակներև նմանություն ունեն Նորավանքի օրինակներին: Դրանք, ըստ էություն, ավելի վաղ շրջանում կառուցված եկեղեցու արտաքին հարդարանքի մասն են կազմել, որի ավերման հետևանքով զետեղվել են այս եկեղեցու արևմտյան շքամուտքի շարվածքում: Դատելով քանդակագործ հիմնաքարերի կորած և հատումից՝ կարելի է հասկանալ, որ այս բարձրաքանդակները տեղակայված են եղել կիսաշրջանաձև բարավորի աջ և ձախ կողմերում, ինչպես Նորավանքի Ս. Աստվածածին եկեղեցու հարդարանքում (նկ. 19):

Միջնադարյան մշակույթից հայտնի է, որ հուշկապարիկներն ունեն վիճելի ծագումնաբանություն. ենթադրաբար, հայկական արվեստ են ներթափանցել արաբական նվաճումներից հետո միայն, և դրանց առաջին պատկերատիպերը ի հայտ են եկել Դվինի և Անիի ջնարակված խեցեղենի օրինակներում: Զարգացած միջնադարի հայ ձեռագործարվեստում հուշկապարիկների պատկերումը ստացել է նշանակալի դեր՝ դառնալով ձեռագիր մատյանների գեղարվեստական հարդարանքի կարևոր մանրամաս⁵⁶: Պատկերված կերպարները հարստացվել են յուրօրինակ նկարեղանակներով, վառ գույների համադրման և ռճավորման արդյունքում՝ վերածվել նրբագեղ զարդարվածքների: Եվա Բայերն, անդրադառնալով այս արարածների խնդրին, արժեքավոր դիտարկումներ է անում դրանց դիցաբանական նշանակության և պատկերման մանրամասների առնչությունը⁵⁷: Հուշկապարիկները լայնորեն տարածված են եղել նաև Հայաստանի

⁵⁶ A. Khandanian, « Le theme de la Sirène-oiseau dans l'enluminure des manuscrits arméniens », *Atti del Primo Simposio Internazionale di Arte Armena (Bergamo 28-30 giugno 1975)*, San Lazzaro-Venezia, 1978, p. 377-394.

⁵⁷ Բայերը ներկայացնում է այս պաշտամունքային արարածների մասին պատկերացումը և նրանց ծագումը կապում է հունական դիցաբանական աշխարհին, տե՛ս E. Baer, *Sphinxes and Harpies in Medieval Islamic Art*, Jerusalem, 1965, pp. 46-47, տե՛ս նաև հին հունական առասպելներում հիշատակվող սիրենների մասին կարևոր սկզբնաղբյուր հանդիսացող «Բարոյախոս» ժողովածուում դրանց նկարագրությունը. «Բարոյախոսն ասաց զուշկապարկաց, եթէ մահաբե՛ր էն և ի ծովու են և երգեն երգս փայրհա՛սայնս. և նստողք, որ ընդ այն անցանեն, եթէ լսեն զնուագ երգոցն, այնչափ հեշտական թուի, մինչև զանձինս ի ծովն ընկնուն և կորնչին: Եւ կերպարանք նոցա մինչև ի պորտն կնոջ մարդոյ, և կխն թոչնոյ», G.

հարևան երկրների արվեստում: Այդպիսի օրինակներ են հայտնաբերվել միջնադարյան Աղվանքի, Իրանի, Արաբական Միջագետքի տարածքում գտնված գունավոր ջնարակված խեցեղենի օրինակներում⁵⁸: Հիշյալ պատկերները մեծ մասամբ արտահայտել են շար ուժերը վանող, պահպանիչ խորհրդանշանների իմաստ և կիրառվել են միևնույն տրամաբանություններով: Հին Աշխարհին հայտնի առասպելական թռչնամարմին կնոջ պատկերատիպը արձագանք է գտել նաև Արևմտաեվրոպական արվեստում՝ մասնավորապես ռոմանական տաճարների սյունաքանդակներում և մուլթերը պսակող բարձրաքանդակներում⁵⁹: Վերջին երիզը, որը եզրափակում է եկեղեցու մուտքի գեղարվեստական հարդարանքը, բավական լայն շերտ է, որի մեջ ներկառուցված են թավ ծաղկային տարրեր և հնգաթև աստղաձև հորինվածքներ:

Եզրակացություն

Այս ուսումնասիրությունը փորձում ենք ցույց տալ, որ միջնադարյան Հայաստանում կառուցված երկհարկ եկեղեցիներն ունեն առանձին ճարտարապետական նախատիպ: Վերջինս ծագելով և տարածվելով Առաջավոր Ասիայում, զարգացած միջնադարում ենթարկվեց փոփոխությունների ու տեղայնացման արդյունքում ստացավ առավել փոքր շրջանների արվեստին բնորոշ կառուցվածքային առանձնահատկությունները և գեղարվեստական նկարագիրը: Մեր առաջադրած վարկածի համաձայն՝ Ս. Աստվածածին (Բուրթելաշեն) եկեղեցու արևելյան ճակատի պատկերային համակարգն արտահայտում է «փոքր տիեզերքի» գաղափարը և այն փրկագործող խաչի խորհուրդը, որը եզրափակում է «Ճանկող արծվի» պատկերատիպը: Արևմտյան ճակատում սյունաքանդակները պատկերում են «Հնծայաբերման» հայտնի տեսարանը, որտեղ եկեղեցու պատվիրատուն՝ իշխան Բուրթելը, քանդակված է կառուցյի մանրակերտը ձեռքին,

Muradyan, *Physiologus, the Greek and Armenian Versions with a Study of Translation Technique*, p. 133:

⁵⁸ Հուլիապարիկների պատկերները կիրառական-դեկորատիվ արվեստի նմուշներում տե՛ս, **R. Ettinghausen, O. Grabar, M. Jenkins-Medina**, *Islamic Art ...* p. 251, fig. 414, 416, *Հայկական խեցեգործություն IX–XIII դդ.*, Գլին, Անի, Նոնա, 2014, նկ. 54, 58, 60, 78, 134, 143, **A. Babajanyan**, “The Glazed Pottery of Armenia in the XII–XIV Centuries in the Cultural Context of East and West”, *21th Congress AIECM3 on Medieval and Modern Period Mediterranean Ceramics Proceedings*, Antalya, 2015, pp. 271 – 278:

⁵⁹ **S. Lazaris**, «Le Physiologus grec et son illustration: quelques considérations sur une proposition d'un nouveau témoin illustre», *Bestiaires médiévaux: nouvelles perspectives sur les manuscrits et les traditions textuelles. Actes du 15e colloque international de la Société Internationale Renardienne*, Louvain-la-Neuve, 18-22 août 2003, Brepols Pub., 2005, pp. 141-167, տե՛ս նաև **A. Zucker**, “Der Physiologus: ein christliches Modell der Tiernaturen”, *Animali: Tiere und Fabelwesen von der Antike bis zur Neuzeit*, (Ed. L. Tori and A. Steinbrecher), Milan, 2012, pp.101-11:

Իսկ կենտրոնում Տիրամայրն է Մանուկ Փրկչի հետ: Եկեղեցու արևմտյան ճակատի երկրորդ գոտում ներկայացված է «Օրենքի հանձնման» տեսարանը: Վերջինիս հաջորդում է ստորին մուտքը պսակող պատկերաքանդակը, որը Աստվածածնի և Մանուկ Քրիստոսի պատկերն է դիմահար ներկայացված դիտողին:

TIGRAN GRIGORYAN

THE HOLY VIRGIN (ASTVATSATSIN) CHURCH OF NORAVANK

Keywords: Architectural prototype, canonical scenes, stylistic interactions, sculpture.

The article discusses the specific architectural prototype of the two-storey churches built in Medieval Armenia. Originating and spreading in Central Asia, it underwent variations in the High Middle Ages and as a result of localization obtained the structural and artistic features typical of the art of smaller regions. According to our hypothesis, the image system of the eastern facade of the Holy Virgin church (also called Burt'elashen) expresses the idea of the microcosm and the sacrament of the saving cross, concluded by the figure of an "Eagle with a Lamb in Its Claws." The high relief on the western facade depicts the famous "Donation" scene where Prince Burt'el, the ktetor of the church, is sculpted holding the model of the building in his hand. The Mother of God with the Infant Savior is in the center. The second zone of the western facade of the church presents the scene of "Traditio Legis." It is followed by the sculpture crowning the lower entrance, which is the "Nikopoia" variety of the Holy Virgin, when the Infant Christ is depicted in front of the viewer.

ТИГРАН ГРИГОРЯН

ЦЕРКОВЬ СВЯТОЙ БОГОМАТЕРИ (СУРЬ АСТВАЦАЦИН) В НОРАВАНКЕ

Ключевые слова: Архитектурный прототип, канонические сцены, стилистические взаимодействия, скульптура.

Построенные в средневековой Армении двухэтажные церкви имеют особый архитектурный прототип. Последний, возникнув и распространившись в

Передней Азии, в развитем средневековье подвергся изменениям, и, в результате локализации, приобрел характерные для искусства меньших регионов структурные особенности и художественный облик. Вероятно, система изображений восточного фасада церкви Святой Богоматери (Сурб Аствацацин, Буртелашен) выражает идею “малой Вселенной” и таинство спасительного креста, который завершается образом “Орла с ягнёнком в когтях”. На западном фасаде барельефы изображают известную сцену “Дарения”, где заказчик церкви царь Буртел изваян с макетом здания в руке, а в центральной части помещена Богоматерь с Младенцем-Спасителем. Во втором поясе западного фасада церкви представлена сцена “Даяние закона”. За этой сценой следует венчающая нижний вход композиция, на которой изображены обращенные к зрителю лики Девы Марии и Младенца Христа.