

ԶԱՐՈՒՏԻ ՆԱԿՈՒՅԱՆ

ՆԱՅԿԱԿԱՆ  
ՎԱՂՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ  
ՔԱՆԴԱԿԸ  
(4-7-րդ դարեր)

ԴԱՄԱԽՈՍՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

ԵՐԵՎԱՆԻ ԳԵՏԱԿԱՆ  
ՆԱԽԱԼՍԱՐԱՆ



**YEREVAN STATE UNIVERSITY**

**ARMENIAN EARLY MEDIEVAL  
SCULPTURE  
(4-7 CENTURIES)**

*Course of lectures*

**YEREVAN  
YSU PRESS  
2016**

**ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ**

**ՀԱՅԿԱԿԱՆ**

**ՎԱՂՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՔԱՆԴԱԿԸ**

**(4-7-ՐԴ ԴԱՐԵՐ)**

*Դասախոսություններ*

ԵՐԵՎԱՆ

ԵՊՀ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ

2016

ՀՏԴ 730(479.25)(091)(042.4)

ԳՄԴ 85.13(5Հ) ց7

Հ 253

*Հրատարակության և երաշխավորել  
ԵՊՀ պատրմության ֆակուլտետի  
գիրական խորհուրդը*

Կազմեց՝ արվեստագիտության թեկնածու,  
ասիստենտ **Չ. Ա. Հակոբյանը**

Հ 253 **Հայկական վաղմիջնադարյան քանդակը (4-7-րդ դարեր):** Դասախոսություններ/ Կազմեց Չ. Ա. Հակոբյան: -Եր., ԵՊՀ հրատ., 2016, 170 էջ:

Աշխատության մեջ ներկայացված է 4-7-րդ դարերի հայկական քանդակը, լուսարանված են վերջինիս նշանակությունը և տեղը հայկական և արևելա-քրիստոնեական արվեստում, տրված է ժամանակաշրջանի լավագույն հուշարձանների ոճաբանական, պատկերագրական և խորհրդանշական վերլուծությունը: Դասախոսությունները նախատեսված են արվեստաբանների, պատմության և մշակույթի պատմության մասնագետների, ուսանողների, ինչպես նաև ընթերցողների լայն շրջանակի համար:

ՀՏԴ 730(479.25)(091)(042.4)

ԳՄԴ 85.13(5Հ) ց7

ISBN 978-5-8084-2140-0

© ԵՊՀ հրատ., 2016

© Կազմողի համար, 2016

## ՔՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Ներածություն .....	7
<b>ԹԵՄԱ 1. ՎԱՂՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԴԱՄԲԱՐԱՆՆԵՐԻ ՔԱՆԴԱԿԱՅԻՆ ՀԱՐԴԱՐԱՆՔԸ .....</b>	<b>10</b>
Աղցքի (Աղց, Աղձք) Արշակունիների դամբարանը .....	11
Չովունու Սբ. Վարդան մատուռ-դամբարանը .....	18
Ամարասի դամբարանը.....	18
Բարեկամավանի դամբարանը .....	19
Աղիտուի (Աղուղի) դամբարանը.....	22
<b>ԹԵՄԱ 2. 5-6-ԻՂ ԴԱՐԵՐԻ ԵԿԵՂԵՑԻՆԵՐԻ ՔԱՆԴԱԿԱՅԻՆ ՀԱՐԴԱՐԱՆՔԸ.....</b>	<b>26</b>
Էջմիածնի Մայր տաճարի վաղագույն քանդակները .....	33
Քասաղի բազիլիկի քանդակային հարդարանքը .....	38
Երեբունյքի բազիլիկի հարթաքանդակները .....	40
Տեկորի տաճարի հարթաքանդակները .....	43
Դվինից գտնված վաղագույն քանդակները.....	46
«Բերքահավաքի» տեսարանով բարավորը.....	47
5-6-րդ դարերի առանձին դրվագներ և վերսօգտագործված քանդակներ .....	49
Օձունի եկեղեցու 5-6-րդ դարերի քանդակները .....	49
Պտղնիի եկեղեցու 5-6-րդ դարերի քանդակները.....	51
<b>ԹԵՄԱ 3. ՀՈՒՇԱՍՅՈՒՆԵՐ, ԾԱՎԱԼԱՅԻՆ ԽԱՉԵՐ, ՔԱՌԱՆԻՍ ԿՈԹՈՂՆԵՐ .....</b>	<b>54</b>
Հուշասյուններ.....	55
Օշականի հուշասյունը.....	57
Ջրվեժի հուշասյունը.....	57
Հովհաննավանքի հուշասյունը.....	58
Ծավալային խաչեր .....	59
Դվինի խաչը.....	61
Հովհաննավանքի խաչը.....	62
Կողբի խաչը .....	62

Քառանիստ կամ քառակող կոթողներ.....	63
Շիրակի խումբը .....	66
Ուջանի կոթողը .....	73
Գառնահովիտի կոթողը .....	74
Հառիճի կոթողը.....	75
Բերդաշենի քանդակը .....	75
Գուգարքի կոթողները .....	76
Օձունի կոթողները.....	85
Բրդաձորի փոքր կոթողը .....	94
Բրդաձորի մեծ կոթողը.....	97
Կոթողների ուսումնասիրության խնդիրները .....	100
<b>ԹԵՄԱ 4. 7-ՐԴ ԴԱՐԻ ԵԿԵՂԵՑԻՆՆԵՐԻ ՔԱՆԴԱԿԱՅԻՆ</b> <b>ՀԱՐԴԱՐԱՆՔԸ.....</b>	<b>106</b>
Էջմիածնի Մայր տաճարի թմբուկի քանդակները.....	107
Մաստարայի եկեղեցու քանդակային հարդարանքը .....	110
Մրենի եկեղեցու քանդակային հարդարանքը .....	113
Կողբի որմնաքանդակը.....	117
Մրենի և Կողբի հորինվածքների սյուժեն .....	118
Օձունի եկեղեցու քանդակային հարդարանքը.....	122
Հավելված դրվագներ .....	126
Ներքին հարդարանք.....	129
Դվինից գտնված դրվագները .....	130
Խոյակ՝ Սբ. Ջինվորի պատկերով .....	130
«Աստվածամայրը մանկան հետ» .....	132
Դվինի և Արուճի պալատների խոյակները .....	132
Դվինի Կաթողիկե եկեղեցու հարդարանքը.....	133
Զվարթնոց (Սբ. Գրիգոր) տաճարի քանդակային հարդարանքը .....	134
Թալինի Կաթողիկեի արտաքին հարդարանքը .....	145
Պեմզաշենի եկեղեցու քանդակները .....	147
Ատենի Սիոնի քանդակները.....	148
Պտղնավանքի քանդակները.....	152
Սիսավանի քանդակները.....	159
Գրականության ցանկ.....	163

## Ներածություն

Հայ ժողովրդի պատմական, մշակութային և հոգևոր ժառանգության զգալի մասը աղերսվում է միջնադարյան դարաշրջանին: Այս դարաշրջանում է, որ հայկական մշակույթն ու արվեստը մի կողմից սերտորեն կապված են եղել արևելաքրիստոնեական աշխարհի հետ՝ լինելով վերջինիս բաղկացուցիչ մասը: Մինևույն ժամանակ ձևավորվել է ինքնատիպ, տեղական (ազգային) նկարագիր՝ հասնելով զարգացման բարձր աստիճանի և իր ուրույն տեղը գրավելով համաշխարհային արվեստի պատմության մեջ:

Նոր դարաշրջանը Հայաստանում սկսվեց Տրդատ Մեծի կողմից քրիստոնեության՝ որպես պետական կրոն հռչակումով, որը տեղի ունեցավ 4-րդ դարի սկզբին, ըստ ընդունված տեսակետի՝ 301 թվականին: Նոր աշխարհայացքն ու կրոնական նոր գաղափարները բերեցին գեղագիտական նոր ընկալումներ ու մտածելակերպ, որոնք որոշիչ դարձան ազգային մշակույթի և արվեստի ձևավորման գործում:

Միջնադարյան հայ արվեստի ձևավորման ու կայացման գործընթացում առանձնահատուկ տեղ է գրավում վաղ շրջանը, որն ընդգրկում է 4-7-րդ դարերի ժամանակահատվածն ու ավարտվում Այսրկովկասում արաբական գերիշխանության հաստատումով: Հենց այս ժամանակահատվածում են նախանշվել (4-5-րդ դդ.) ու նաև վերջնականապես ձևավորվել (7-րդ դ.) միջնադարյան արվեստի գեղարվեստական հիմնական սկզբունքները, իսկ ճարտարապետության մեջ տեղի է ունեցել առաջին փայլուն վերելքը՝ «հայկական ճարտարապետության ոսկեդարը»: Միջնադարյան մշակույթի կայացման գործում կարևոր դեր են ունեցել հայոց այբուբենի ստեղծումը (405 թ.), հունարան դպրոցի գործունեությունը և հայկական միջնադարյան գրականության սկզբնավորումը: Դրանով է թերևս պայմանավորված այն հանգամանքը, որ վաղմիջնադարյան մշակութային ժառանգությունը եղել է ողջ միջնադարյան հայկական արվեստի ներշնչանքի և ոգեշնչման մշտական աղբյուր:

Վաղ միջնադարում Այսրկովկասյան տարածաշրջանի համար նշանակալից է եղել Հայաստանի դերը: Հայտնի է, որ Արևելյան Վրաստանի և Աղվանքի եկեղեցական թեմերը մինչև 7-րդ դարի սկիզբը ընդ-



գրկված են եղել Հայկական եկեղեցու կազմի մեջ, իսկ Գրիգոր Լուսավորիչը հանդես է եկել որպես համակովկասյան Մուրբ և Լուսավորիչ [73, էջ 11-18<sup>1</sup>]: Ըստ Կորյունի՝ Մեսրոպ Մաշտոցը ստեղծել է ոչ միայն հայկական, այլև վրացական ու աղվանական այբուբենները, բացի այդ՝ վրացերեն վաղագույն թարգմանությունները կատարվել են հայերենի միջնորդությամբ: Այս հանգամանքներով են բացատրվում արվեստի, հատկապես ճարտարապետության մեջ տիպաբանական, ոճական և պատկերագրական ակնհայտ ընդհանրությունները հայկական, վրացական և աղվանական հուշարձանների միջև: Սա գալիս է հաստատելու այն կարևոր դրույթը, որ Այսրկովկասում հատկապես վաղ միջնադարում առկա էր մշակութային ընդհանուր միջավայր, որտեղ առաջատար դիրք ուներ Հայաստանը:

Հայաստանի աշխարհագրական դիրքը և ժամանակի երկու գերտերությունների՝ Բյուզանդիայի ու Սասանյան Պարսկաստանի միջև գտնվելու փաստը շատ առումներով նախանշել է երկրի քաղաքական և մշակութային զարգացման հիմնական ուղղությունները:

Վաղմիջնադարյան հայ արվեստի ձևավորման համար կարևոր աղբյուր էր վաղքրիստոնեական և բյուզանդական արվեստը: Սկզբնական շրջանում՝ 4-5-րդ դարերում, մեծ է եղել Սիրիայի, Կապադովկիայի, իսկ հետագայում՝ 6-րդ դարի վերջին քառորդում և ամբողջ 7-րդ դարի ժամանակահատվածում, նաև Բյուզանդիայի մայրաքաղաքային՝ կոստանդնուպոլսյան արվեստի ազդեցությունը: Վաղքրիստոնեական արվեստի միջնորդությամբ է, որ հայ ճարտարապետներին, քանդակագործ վարպետներին ու նկարիչներին հասանելի են դարձել ուշ անտիկ և վաղքրիստոնեական գեղարվեստական ու պատկերագրական ավանդույթները, սակայն դրանք յուրացվել են ստեղծագործաբար, վերաիմաստավորվել՝ համաձայն տեղական (ազգային) գեղագիտական ընկալումների և պատկերացումների: Այդ է պատճառը, որ հայկական մի շարք հուշարձաններում կարելի է տեսնել և՛ ուշ անտիկ, և՛ արևելաքրիստոնեական, և՛ ազգային գծեր (վառ օրինակ է Ջվարթնոցի տաճարը): Նշենք, որ վաղմիջնադարյան ժամանակաշրջանում քրիստոնեական

---

<sup>1</sup> Փակագծերում տրված է գրքի հերթական համարն ըստ գրականության ցանկի:

աշխարհը ավելի միասնական էր, մշակութային կապերը տարբեր քրիստոնեական երկրների միջև ավելի ամուր էին ու անմիջական:

Վաղմիջնադարյան հայ արվեստի ձևավորման գործում կարևոր են եղել հայ-պարսկական առնչությունները: Պարսկական մշակութային ազդեցությունը չնայած զիջում է արևելաքրիստոնեականին, բայց ունի իր ուրույն տեղը: Դա հատկապես զգալի է ճարտարապետության մեջ: Վաղ միջնադարում կարևոր կոնստրուկտիվ տարրերից էին դեպի գմբեթը տանող տրոմպային անցումները, որոնք լայն կիրառում ունեին պարսկական կրակի տաճարներում և պալատական դահլիճներում: Բացի այդ՝ հայկական արվեստի դեկորատիվ մի շարք տարրեր, ինչպես նաև խորհրդանշական կերպարներ (սենմուրվը) ու հորինվածքներ ուղղակի սերում էին սասանյան պատկերագրությունից:

Հայկական միջնադարյան քանդակի մասնագիտական ուսումնասիրությունը սկսվում է 20-րդ դարասկզբին՝ այն ժամանակ, երբ դրվում էին Ն. Մառի հնագիտական պեղումների հիմքերը Անիում, և իր աշխույժ գործունեությունն էր ծավալում ճարտարապետության մեծ գիտակ թ. Թորամանյանը: Այդ ժամանակվանից ի վեր մի շարք հայ, եվրոպացի և ռուս գիտնականներ մեծ հետաքրքրություն են ցուցաբերում հայ միջնադարյան արվեստի ու նրա կարևոր հատվածը ներկայացնող քանդակի նկատմամբ: Այդ գիտնականների շարքում հարկ է նշել Գ. Հովսեփյանին, Հ. Օրբելուն, Յ. Սմիրնովին, Յ. Բալտրուշատիսին, Լ. Դուռնովոյին, Բ. Առաքելյանին, Ս. Տեր-Ներսեսյանին, Ս. Մնացականյանին, Լ. Ազարյանին: Կարելի է փաստել, որ հայկական միջնադարյան քանդակի մասնագիտական ուսումնասիրությունը այսօր թևակոխել է նոր փուլ: Նշված հանգամանքը պայմանավորված է պատմական, աղբյուրագիտական, պատկերագրական նոր տվյալների առկայությամբ, ինչպես նաև մեթոդաբանական նոր սկզբունքների մշակմամբ: Արդի ուսումնասիրությունների կարևոր սկզբունքներից մեկն էլ այն է, որ միջնադարյան հայ արվեստի քննությունը տարվում է մշակութային լայն համատեքստում:

**ԹԵՄԱ 1**  
**ՎԱՂՄԻՋՆԱԳԱՐՅԱՆ ԳԱՐԲԱՐԱՆՆԵՐԻ ՔԱՆԳԱԿԱՅԻՆ**  
**ՀԱՐԳԱՐԱՆՔԸ**

Հայաստանի տարածքում հայտնի են մի շարք վաղքրիստոնեական դամբարաններ, որոնք աչքի են ընկնում իրենց ճարտարապետական հորինվածքով և քանդակային հարդարանքով: Հայ պատմագրության մեջ՝ Մ. Խորենացու, Փ. Բյուզանդի և Ագաթանգեղոսի աշխատություններում, դամբարանը հիշատակված է որպես մարտիրոսարան, վկայարան կամ մատուռ: Մարտիրոսարանների կամ սրբավայրերի ի հայտ գալը պայմանավորված էր առաջին հերթին քրիստոնեական սուրբ մասունքների երկրպագության ավանդույթով (Սբ. Հեղինեի Խաչի գյուտը, Ավետյաց երկրում Կոստանդիանոս Մեծի կողմից կառուցած սրբավայրերը), ինչն էլ մեծապես նպաստեց նոր հավատի արագ տարածմանն ու ամրապնդմանը: Պատմական աղբյուրները հայտնում են Հայաստանում Գրիգոր Լուսավորչի և Տրդատ Մեծի նախաձեռնած շինությունների՝ մարտիրոսարանների կառուցման մասին, ինչն ինքնրստինքյան վկայում է եկեղեցական կառույցներից դրանց ավելի վաղ լինելը: Աղբյուրներից մասնավորապես տեղեկանում ենք, որ մինչև թագավորական ընտանիքի մկրտվելը Հռիփսիմեի և իր ընկերուհիների նահատակման վայրում կառուցվում է երեք մատուռ, մինչդեռ առաջին եկեղեցիները կառուցվում են Կեսարիայում Գրիգոր Լուսավորչի ձեռնադրվելուց հետո: Ընդհանուր քրիստոնեական ավանդույթներից բացի՝ հայկական իրականության մեջ ամրապնդվել էր դեռևս պարթևների ժամանակներից լայն տարածում գտած սրբացված նախնիների պաշտամունքը [80, էջ 6-7], որն իր շարունակությունն է ունենում ու համատեղվում օրեցօր ամրապնդվող քրիստոնեության հետ (Գառնիի հեթանոսական տաճար-մարտիրոսարան, Աղցքի դամբարան):

Հայկական միջնադարյան ճարտարապետության մեջ դամբարանային կառույցները քիչ չեն, սակայն պատահական չէ, որ դրանց զգալի մասը վերաբերում է հատկապես վաղմիջնադարյան շրջանին և տիպաբանական ու պատկերագրական իմաստով ներկայացնում է առավել

հետաքրքիր ու ինքնատիպ նմուշներ: Հայաստանում հայտնի է դամբարանների մի քանի տեսակ՝ քրիստոնյա նահատակների (Գայանե, Հռիփսիմե), սրբացված անձանց (Մեսրոպ Մաշտոց, Գրիգորիս), թագավորական և իշխանական տների ներկայացուցիչների (Արշակունիներ, Կամսարականներ) և խորհրդապաշտական կառույցներ (Աղիտու): Վաղմիջնադարյան դամբարանները վերաբերում են մոտավորապես 4-7-րդ դարերին, սովորաբար չունեն թվագրություն, և դրանցից միայն մի քանիսն են, որ քանդակային հարդարանքով են (Խրենց նախնական տեսքով մեզ չեն հասել Սբ. Հռիփսիմեի ու Սբ. Գայանեի դամբարանները): Դամբարանները մեծ մասամբ գետնավոր կամ կիսագետնավոր են, որոշ դեպքերում՝ վերգետնյա: Այդ կառույցները հորինվածքային ընդհանրություններ ունեն հելլենիստական կամ վաղքրիստոնեական դամբարանների ու վկայարանների հետ (Կատուռա - 2-րդ դ., Միջլեյա - 4-րդ դար՝ Սիրիայում), մինչույն ժամանակ դրանք մոտ են նախաքրիստոնեական տեղական օրինակներին (Փարաքարի դամբարան՝ Ք. ա. 1-ին դ., Միսիանի դամբարան՝ 2-րդ դար): Շատ դամբարաններ հետագայում ընդգրկվում են եկեղեցական շինություններում՝ տեղ գտնելով խորանների տակ: Դա լիովին համընկնում է քրիստոնեական պատկերացումներին, քանի որ գլխավոր սրբությունները՝ մասունքները, տեղ գտնելով եկեղեցու առավել սրբազան հատվածներում՝ խորաններում, լավագույնս արտահայտում են Հայտնության հետևյալ հատվածը. «*Եւ երբ բացեց հինգերորդ կնիքը, խորանի տակ տեսայ հոգիներն այն բոլոր մարդկանց, որոնք սպանուել էին Ասործու խօսքի եւ այն վկայութեան համար, որ պահուու էին...*» (Հայտ. 6:9):

**Աղցքի (Աղց, Աղձք) Արշակունիների դամբարանը:** Աղցքի դամբարանը համարվում է մեզ հասած ամենավաղը դամբարանային կառույցներից, որը ունի նաև թվագրություն՝ 364 թվական: Այն գտնվում է Բյուրականի ձորին հարող նախկին Ձորափ, այժմ վերանվանված Աղց գյուղում: Սա վաղմիջնադարյան համալիր է՝ բաղկացած դամբարանից, նրան հյուսիսից հարող եռանավ բազիլիկից և հարավային կողմում բացված երեք հուշաայուներից (գտնվել են հիմնախարիսխները): Նման համալիրները ավանդական էին հենց վաղ միջնադարի համար, օրինակ՝ Ջովեժի համալիրը՝ պեղված Ն. Տոկարսկու կողմից (1957-1962),

նույնպես բաղկացած էր դամբարանից, միանավ բազիլիկից և հուշա-  
սյունից:

Աղքբի դամբարանի ի հայտ գալը Արագածի լանջին վկայված է  
պատմական աղբյուրներում (Խորենացի, Բուզանդ): 4-րդ դարի կեսին,  
երբ պարսից Շապուհ Բ արքան (309-379) փորձում է գրավել Հայաստա-  
նը, առաջին հերթին ցանկանում է տիրանալ ազգային սրբությանը՝  
սրբացված նախնիների ոսկորներին: Այդ նպատակով նա գրավում է  
Դարանաղի գավառի Անի ամրոցը, որտեղ գտնվում էր Արշակունիների  
թագավորական դամբարանը (ժամանակին տեղափոխվել էր Պարթևս-  
տանից՝ Նիսայից), քանդում է և առևանգում թագավորական ոսկորները:  
Հայկական գործը Վասակ Մամիկոնյանի գլխավորությամբ անսպասե-  
լիորեն գրոհում է և վերադարձնում սրբազան մասունքները՝ թաղելով  
դրանք Արագած լեռան ստորոտում: Դա տեղի է ունենում 364 թվակա-  
նին:

Դամբարանը գետնափոր է՝ շարված սրբատաշ սև գույնի տուֆով,  
թաղածածկ է (3,75x2,65, բարձ. 2,6 մ): Ուղղված է արևմուտքից արևելք,  
ավարտվում է խորանով: Հարավային և հյուսիսային պատերի մեջ կան  
մեկական կամարակապ խորշեր, որոնք կիսով չափ ծածկված են ուղ-  
ղահայաց կանգնեցված քանդակազարդ սալերով (արկոստիլներ): Կար-  
ծում են, որ հենց այս խորշերում էլ թաղված են եղել թագավորների ոս-  
կորները: Դամբարանը ունի թաղածածակ փոքր նախամուտք և, հավա-  
նաբար, երկրորդ հարկաբաժին, որը ծառայել է որպես աղոթարան [23,  
էջ 66-69]:

Աղքբի դամբարանը աչքի է ընկնում արտաքինապես հարուստ և  
ինքնատիպ հարդարանքով: Քանդակների առաջին խումբը գտնվում է  
մուտքի մոտ: Մուտքի աջ և ձախ կողմերում ուղղահայաց դրված խոշոր  
քարերը, որոնք տարբերվում են նաև քարի գույնով (կարմրավուն), քան-  
դակազարդ են: Քանդակները չափից դուրս մաշված են, և այսօր արդեն  
ձախ քարի վրա գրեթե ոչինչ հնարավոր չէ տեսնել: Սակայն օգտվելով  
վաղ լուսանկարներից և ուսումնասիրողների նկարագրություններից  
(Բ. Առաքելյան)՝ կարելի է պատկերացնել հորինվածքն ամբողջությամբ:  
Այսպես՝ աջ կողմում քանդակված է առյուծ, որն առջևի թաթերով բարձ-  
րացել է եղջերուի ուսերին՝ գլուխը վերև պարզած, կենտրոնում՝ շրջանա-

կի մեջ խաչ է, դրանից վերև՝ խոյ կամ եղջերավոր այծյամ: Չախ կողմի ներքևի քանդակը հավանաբար ցույ է կամ ձի, հետո՝ այծյամ, ավելի վերև՝ կառուցները իրար մոտեցրած երկու թռչուն: Մուտքի ճակատակալի աջ և ձախ հատվածներում պատկերված է մեկական ֆիգուր, որը մենամարտում են զույգ գազանների հետ:

Դամբարանի ներսում քանդակներով հարդարված են կողմնային խորշերը եզրավորող սալաքարեր՝ ձևավորելով յուրօրինակ սարկոֆագներ (բարձրությունը՝ մինչև 1 մ): Չախ կողմում՝ հյուսիսային խորշի առաջին սալի վրա, քանդակված են իրար հաջորդող խոշոր նշան գարդատարրեր, որոնց համադրությունը ձևավորում է գալարվող ժապավենի հորինվածք: Երկրորդ սալաքարի վրա ներկայացված է աստվածաշնչյան հայտնի տեսարան՝ «Դանիելը առյուծների գբում», կենտրոնում թևատարած, ձեռնաբարձ աղոթողի դիրքով Դանիել մարգարեն է՝ հնազանդ երկու առյուծներով շրջապատված: Աջ կամ հարավային խորշը նույնպես ունի երկու սալաքար, որոնցից մեկի վրա՝ ձախից, քանդակված է շրջանի մեջ հավասարաթև խաչ, որի հորիզոնական թևերից վեր պատկերված է տերևը կտցահարող երկու թռչուն, իսկ շրջանակի ստորին կեսում՝ մեկական բացված ծաղիկ՝ վարդյակի ձևով: Հորինվածքի շարունակությունը խաղողի հատվող որթեր են՝ կախված ողկույզներով, ներքևում՝ ցույ, որն ուտում է խաղողի տերևը, վերևում՝ թռչուն, որը կրտցահարում է ողկույզը: Սալաքարի հաջորդ հատվածում սյուժետային պատկեր է, որտեղ քանդակված է ամբողջ հասակով մերկ մի մարդ՝ նիզակը ձեռքին: Նա նիզակահարում է իր վրա հարձակվող վարազին: Մարդուն ուղեկցող որսորդական շներից մեկը բռնել է վարազի հետևի ոտքը, իսկ մյուսը՝ ականջները: Ակնհայտ է, որ Աղցքի դամբարանի որմնաքանդակները բազմաբնույթ են և ուշագրավ թե՛ պատկերագրական, թե՛ խորհրդանշական տեսանկյունից: Անդրադառնալով դրանց մեկնաբանման խնդիրներին:

Եթե փորձենք տալ ընդհանրական ձևակերպում, ապա պետք է ասել, որ Աղցքի դամբարանի պատկերաքանդակները ներկայացնում են մահվան ու վերածննդի, հոգու փրկության ու հավերժական կյանքի հետ կապված գաղափարներ: Աղցքի դամբարանի երկու խաչագարդ պատկերները (մուտքի մոտ, ներսի հարավային սալաքար) կցագիր խաչի

(*crux monogrammatica*) տարատեսակ են, որոնք հանդիպում են միայն ամենավաղ հուշարձանների հարդարանքում: Աղցքում խաչի թևերը դեպի եզրերը թեթևակի լայնանում են, խաչը ներառված է մեղալիտնի մեջ՝ համաձայն վաղ պատկերագրության, և ուղեկցվում է բուսական ու կենդանական պատկերներով, որտեղ թռչունները խորհրդանշում են մահացածների կամ հավատացյալների հոգիները: Հատկանշական է, որ քրիստոնեական գլխավոր խորհրդանիշը Աղցքում պատկերվում է, այսպես կոչված, կցագիր խաչի տեսքով, որը պատմականորեն սերում է Կոստանդինոս Մեծի տեսիլքում հայտնված խաչից: Վերջինս կազմված էր «Քրիստոս» («Փրկիչ») բառի առաջին երկու տառերից «X» և «P»: Կցագիր խաչի օրինակներ մեզ հայտնի են և՛ Հռոմի վաղագույն հուշարձաններից (սարկոֆագներ, ճարտարապետական տարրեր), և՛ հայկական վաղ եկեղեցիների հարդարանքից, բայց արդեն ոճավորված ձևով (Էջմիածնի Մայր տաճարի պատի 400 թ.-ի սալաքարը, Քասաղի բազիլիկի 5-րդ դ. բարավորը): Կցագիր խաչի տեղական առանձնահատկությունն այն է, որ «P»-ի գլխիկի մասնիկը վերածվում է «պոչիկի», իսկ առանձին դեպքերում այնպես, ինչպես Աղցքի դամբարանում է, Քասաղի բազիլիկի բարավորին: Այդ «պոչիկը» կցվում է խաչի վերին թևի և՛ աջ, և՛ ձախ կողմերում: Նման խաչի մեկ այլ տարբերակ կարելի է համարել Ներսես Շինարար կաթողիկոսի խաչը Չվարթնոցում (*պե՛ն Չվարթնոցի բաժինը*):

Չնայած Աղցքի դամբարանի հիմնադրումը ուղղակիորեն առնչվում է 364 թ. իրադարձություններին, այնուամենայնիվ բուն դամբարանի կառուցման և քանդակների ստեղծման ժամանակագրական հարցերը այնքան էլ հստակ չեն: Այս իմաստով կարևոր է նշել, որ Հայաստանի տարածքում հայտնի չեն հուշարձաններ, այդ թվում՝ հնագիտական, որ 4-րդ դարով թվագրված լինեն: Շատ կարևոր է Ս. Տեր-Ներսեսյանի դիտարկումն այն մասին, որ կցագիր խաչերը քրիստոնեական արվեստում, ճիշտ է, հայտնի են եղել 4-րդ դարից, բայց լայն կիրառում են ստացել հենց 5-րդ դարում [86, էջ 63]: Սա նշանակում է, որ կցագիր խաչի պատկերագրության տարածման ժամանակաշրջանը պետք է համարել ոչ վաղ, քան 5-րդ դարը, որն ուղղակիորեն առնչվում է Աղցքի հարթաքանդակների թվագրության հարցին, մանավանդ որ Աղցքի տիպի խաչա-

գարդ հորինվածքներ հայտնի են հիմնականում 5-րդ դարի հուշարձաններում:

Աղցքի դամբարանի քրիստոնեական թեմատիկան շարունակվում է խաղողի որթի և դրա շուրջ խմբված կենդանիների պատկերներում: Վաղքրիստոնեական սիմվոլների շարքում առավել տարածում ուներ խաղողի որթը, որը խորհրդանշում էր Քրիստոսին, նաև արտահայտում էր գոհաբերության գաղափարը: Մինևույն ժամանակ խորհրդանշում էր Դրախտային այգին և հենց այս տեսանկյունից ներկայացված է դամբարանի մուտքի աջ կողմի և ներսի հարավային խորշի սալաքարերին: Դրախտային այգու այս տեսարանը համալրված է բույսերի ու կենդանիների պատկերներով: Եղջերուի վրա բարձրացած առյուծի, խաղողի ողկույզը ուտող խոյի, ցուլի, այծյամի և թռչունի պատկերները ներկայացնում են, այսպես կոչված, «խաղաղ արքայությունը», որի մասին խոսվում է Եսայու մարգարեության մեջ (Եսայի, ԺԱ, 6-9), համաձայն որի՝ գազանների, խոտաճարակների և թռչունների խաղաղ գոյակցությունը երկնային արքայության և փրկության երաշխիքն է [33, էջ 223]: Խորհրդաբանական մնան պատկերներ հաճախակի են հանդիպում Պաղեստինի և հարակից տարածքների վաղքրիստոնեական եկեղեցիների հատակի խճանկարների վրա (4-6-րդ դարեր): Կենդանիների թեման, ինչպես կտեսնենք ստորև, բավականին մեծ տեղ ունի վաղմիջնադարյան հայկական արվեստում՝ վաղ շրջանից մինչև զարգացած միջնադար: Կա նաև տեսակետ այն մասին, որ Աղցքի դամբարանի մուտքի կենդանիների պատկերները կոչված էին պահպանելու դամբարանը չար ուժերից [23, էջ 71]: Ինչ վերաբերում է կենդանիների թեմային Աղցքի դամբարանային համալիրի շրջանակներում, ապա հետաքրքիր է այն փաստը, որ տարբեր տարիների պեղումների արդյունքում այստեղ հայտնաբերվել են մեծ քանակությամբ կավե թրծված սալեր՝ գազաների, խոտաճարակ կենդանիների և թռչունների պատկերներով, որոնց խորհրդանշական դերն անկասկած է, չնայած պատկերագրորեն մեկնաբանված չէ [64, էջ 227-231]: Հատկանշական է նաև, որ կենդանիների պատկերներով սալաքարեր հայտնաբերվել են Հայաստանի այլ վայրերում՝ Փաշազեղում և Կողբում [40, էջ 20, 30, աղ. 38/1]:



«Դանիելը առյուծների գրում» հորինվածքը, որը ներկայացված է հյուսիսային խորշի սալաքարին, աստվածաշնչյան հայտնի թեմա է (Դանիել, Զ: 1-28) և դասվում է քրիստոնեական առավել տարածված թեմաների շարքին: Այն խորհրդանշում է հավատի ուժն ու հավատով փրկվելու գաղափարը: Տեսարանն ունի կանոնավոր պատկերագրություն. կենտրոնում Դանիելն է, երկու կողմերից՝ հնազանդ առյուծները: Դանիելի պատկերագրությունը հենց այս տարբերակով հայտնվում է մի շարք վաղքրիստոնեական հուշարձաններին (կատակոմբներ, սարկոֆագներ, դատական ստելաներ), ինչպես նաև հայկական վաղմիջնադարյան քառակող կոթողներին (Հառիճի, Դվինի կոթողները և այլն):

Հարավային սալաքարի վրա գտնվող հաջորդ պատկերը՝ «Մարդու և կենդանու» մենամարտը, առաջին հայացքից սովորական որսորդական տեսարան կարող է թվալ: Սակայն դամբարանում նրա գտնվելը (մանավանդ որ այդ պատկերագրության կրկնությունը կա դամբարանի մուտքի մաշված ճակատակալին) թույլ է տալիս դիտարկել այն խորհրդանշական տեսանկյունից: Մասնագիտական գրականության մեջ տեսարանը մեկնաբանվել է որպես սիմվոլիկ, առասպելական թեմա, որը Հայկ նահապետին պատկերում է որպես երկնային համաստեղություն՝ Հայկ-Օրիոն, որին ուղեկցում էին Մեծ ու Փոքր շան համաստեղությունները (որսորդական շներ): Մենամարտող մարդու ֆիգուրը մերկ է, ինչպես հին աշխարհում ավանդաբար պատկերվում էին դյուցազուններն ու հերոսները: Ըստ որոշ գիտնականների՝ Աղցքում Հայկի կերպարի առկայությունը պայմանավորված է նաև այն գաղափարով, որ թագավորական տները սերում էին Հայկ նահապետից [4, էջ 78-80]: Մինևույն ժամանակ հայտնի է, որ անտիկ և սասանյան մշակույթներում թագավորի կամ հերոսի մենամարտը վայրի կենդանու՝ վարազի կամ առյուծի հետ համարվում էր խորհրդանշական մի ծես, որի ժամանակ կենդանու ուժը փոխանցվում էր հերոսին՝ հաստատելով նրա հզորությունն ու իշխանությունը, նաև հաղթանակը չարի ու մահվան նկատմամբ: Աղցքի որսի տեսարանը ուղղակիորեն առնչվում է այս սիմվոլիկ պատկերացումներին և գալիս է դեռ նախաքրիստոնեական ավանդույթներից: Այդ մասին փաստում են նույնատիպ հորինվածքով այլ հուշարձաններ: Այդպիսին են, օրինակ, Մաքսիմիա Հերկուլիայի առանձնատան խճանկա-

րը Սիցիլիայում (3-րդ դարի վերջին քառորդ), «Վարահրանի մենամարտը վարազի հետ»՝ սասանյան ավսես Էրմիտաժից (390-420), և քանդակագարդ բարավորի դրվագը Տոսկանայից (4-5-րդ դարեր), որտեղ հորինվածքի կենտրոնում գտնվում է վարազի հետ մենամարտող հերոսը՝ գույգ շների ուղեկցությամբ: Աղցքի որսի տեսարանը դասվում է նախաքրիստոնեական այն թեմաների շարքը, որը շարունակում է կիրառվել նաև վաղքրիստոնեական շրջանում: Ակնհայտ է, որ պատկերագրական տեսանկյունից Աղցքում ներկայացված և՛ խորհրդանշական որսի, և՛ Դանիելի փրկության տեսարանները սերում են կանոնավոր, պատկերագրորեն ձևավորված և խորհրդանշորեն իմաստավորված քրիստոնեական և սասանյան նախատիպերից, որոնք լայն շրջանառություն ունեին այդ տարածաշրջանում: Ուրեմն կարելի է ասել, որ Աղցքի դամբարանում համատեղված են նախաքրիստոնեական և քրիստոնեական (աստվածաշնչյան) թեմաներ, որոնք, ըստ Ս. Մնացականյանի, կարող էին պայմանավորված լինել հեթանոս և քրիստոնյա թագավորների այստեղ թաղված լինելու հանգամանքով [23, էջ 67]: Ս. Տեր-Ներսեսյանը, հաշվի առնելով հին ու նոր թեմաների համադրումը, ինչպես նաև խաչագարդ հորինվածքների ոչ այնքան վաղ լինելը, ենթադրել է, որ դամբարանը կարող էր ունենալ հարդարման երկու փուլ [86, էջ 60-63]:

Գեղարվեստական մեկնաբանման տեսանկյունից Աղցքի դամբարանի հարթաքանդակները մոտ են մույն ժամանակաշրջանի հայկական քանդակային մուշներին, օրինակ՝ Էջմիածնի Մայր տաճարի հյուսիսային պատի քանդակագարդ սալերին: Մարդկանց ֆիգուրները ոճավորված են, իսկ կենդանիներն ու թռչունները պատկերված են բնական ձևով: Որսի տեսարանում նկատելի են մարդու ֆիգուրի անբնական դիրքը, չափից ավելի երկար իրանն ու կարճ ոտքերը, ձեռքերի ոչ սովորական դիրքը, մինչդեռ վարազը ներկայացված է բավական բնական տեսքով: Խիստ ընդհանրացված է նաև Դանիելի պատկերը: Հարթաքանդակների մյուս մանրամասները՝ հավասարաթև խաչը, խաղողի որթը և նրանից սնվող կենդանիները, պատկերված են առավել կանոնավոր և իրական, բայց և այնպես ընդհանրացված ձևերով:

Խորհրդանշական պատկերների առումով վաղբրիստոնեական դամբարանների շարքում աչքի են ընկնում մաս Ջովուճու Սբ. Վարդան ու Ամարասի Սբ. Գրիգորիսի դամբարանները:

**Ջովուճու Սբ. Վարդան մատուռ-դամբարանը** վերագրվում է 5-րդ դարին. փոքր համալիր է՝ բաղկացած միանավ եկեղեցուց և հարավային կողմին կցված ուղղանկյուն երկհարկ դամբարանից: Այսօր այն կիսավեր է: Դամբարանի որմնախոյաններին պահպանվել են 5-րդ դարին բնորոշ զարդատարրեր՝ շրջանակի մեջ առնված հավասարաթև խաչ, արմավենու ոճավորված ճյուղեր, իրար հաջորդող եռանկյունիների շարք, որը երևում է եկեղեցու քիվերին: Այստեղ կա խաչային հորինվածքի հետաքրքիր օրինակ, որի վերին թևը վերածվել է փոքր շրջանակի մեջ առնված խաչի:

**Ամարասի դամբարանը** գտնվում է Արցախում՝ Մարտունու շրջանի Մոս գյուղից ոչ հեռու: Ամարասը եղել է Հայաստանի կրոնական ու մշակութային կենտրոններից մեկը, որի հիմնադիրը, ըստ ավանդույթի, եղել է Գրիգոր Լուսավորիչը: Պատմական աղբյուրներից հայտնի է, որ 338 թվականին այստեղ թաղվել է Լուսավորչի թոռը՝ Գրիգորիսը: 489 թվականին Վաչագան Գ թագավորը նրա գերեզմանի վրա կառուցել է Սբ. Գրիգորիսի մատուռը: Հետագայում մատուռը ներառվել է եկեղեցու մեջ՝ բեմի տակ: Դամբարանը բաղկացած է միանավ, թաղածածկ փոքր սրահից և, ինչպես կարծում էին, ունեցել է երկու մուտք: Սակայն նորագույն ուսումնասիրությունները (2014 թ. պեղումները) ցույց տվեցին, որ դամբարանն ունեցել է երեք մուտք, որից մեկը, հավանաբար գլխավորը, եղել է արևելյան մուտքը: Հետաքրքրական է, որ Արցախի տարածքում՝ Տիգրանակերտի վաղբրիստոնեական թաղամասում, գրեթե նույն ժամանակահատվածում բացվել է նմանատիպ արևելյան մուտքով մեկ այլ դամբարան, որը, հավանաբար, խոսում է ձևավորված որոշակի ավանդույթի մասին:

Սբ. Գրիգորիսի դամբարանի հարավային մուտքի արևելյան ճակատն ունի պարզ երեսակալով խորշ, որի երկու կողմերում քանդակված է մեկական արմավենի՝ հասուն պտուղներով (պատկերներից մեկը լավ է պահպանված): Ծառերը ոճավորված են: Արմավենին, որը վաղմիջնադարյան կարևորագույն սիմվոլներից է, խորհրդանշում է Ավետյաց

երկիրը, ինչպես նաև հավատի հաղթանակի նշան է: Գամբարանի պատի պարագծով, քաղի հիմքի բարձրությամբ ձգվում է երկրաչափական տարրերով զարդագոտի, որի հորինվածքի մեկ միավորը անկյունագծով 8 հավասար եռանկյունիների բաժանված ուղղանկյուն է: Այդ հորինվածքը հանդիպում է վաղմիջնադարյան մի շարք հուշարձանների, այդ թվում՝ Փարպիի միանավ եկեղեցու (5-րդ դ.), Տեկորի բազիլիկի (5-րդ դ., չի պահպանվել), Ծիծեռնավանքի (5-րդ կամ 8-րդ դդ.) հարդարանքներում:

**Բարեկամավանի դամբարանը** գտնվում է Տավուշի մարզի Բարեկամավան գյուղի մոտ, որը մաս էր կազմում պատմական Գուգարք նահանգի Կողբավոր գավառի: Հուշարձանի թվագրությունը որոշակի չէ, գրականության մեջ ներկայացվում է որպես 5-րդ դ. [91, էջ 225-227] կամ 6-7-րդ դարերի կառույց [48, էջ 171]: Իր հորինվածքով տարբերվում է մյուս բոլոր դամբարանային կառույցներից, քանի որ վերգետնյա է: Կառուցված է կրաքարից, հասակագիծը կլոր է՝ արտաքինից բազմանիստ (16 նիստ), ծածկված է եղել կիսագնդաձև գմբեթով (չի պահպանվել): Ունի մեկ արևելյան պատուհան և մեկ մուտք՝ հյուսիսից: Մուտքի հյուսիսում գտնվելու սկզբունքը հատուկ էր անտիկ դամբարանային (մեմորիալ) կառույցներին, որտեղ հյուսիսը, ինչպես հայտնի է, խորհրդանշում էր հանդերձյալ աշխարհը (համեմատական կարգով նշենք, որ Գառնիի տաճար-դամբարանը նույնպես ունի հյուսիսային ուղղվածություն): Ցավոք, հուշարձանը խիստ տուժել է սկզբում գնդակոծման, իսկ հետո նաև ապամոնտաժման ու անբարեխիղճ վերակառուցման արդյունքում:

Ճարտարապետական ինքնատիպ հորինվածքից բացի՝ Բարեկամավանի դամբարանը ունի իր ձևի մեջ եզակի զարդաքանդակ քիվ, որը գտնվում է 3,65-4,01 մ բարձրության վրա: Զիվը շարված է ավելի խոշոր քարերից, քան բուն դամբարանը, իսկ նրա վրա գտնվող բարձրաքանդակները ծավալային են ու արտահայտիչ: Զիվը վերևից սահմանափակվում է գդալանման կամ խորադիր ակոսավոր զարդագոտիով, իսկ ներքևից՝ պարանահյուս գլանաձև եզերքով: Ավելի խոշոր չափերի ու լայն երկրորդ ակոսավոր զարդատարրը գտնվում է քիվից ներքև, որ եզրավորում է դամբարանի ուղղահայաց պատը: Այս զարդաքիվին իրարից որոշակի հեռավորության վրա համաչափորեն բաշխված են բարձ-

րաքանդականեր՝ կենդանիների 29 գլուխներ (հավանական է, որ դրանք եղել են 32-ը՝ ելնելով 16 նիստերից), որոնք հերթագայվում են խխունջի խեցի հիշեցնող ծավալուն քանդակով (մեծ մասը եղծված է): Կենդանիների գլուխները իրար են միանում պարանախյուս զարդաշղթայով: Տեղտեղ երևում են վարդյակներ: Ուսումնասիրողների կողմից (Գ. Կարախանյան) նշվում են նաև ականթն ու ռճավորված ծառը (այս պատկերն անհայտ է): Ջարդաքիվից միայն մի փոքր հատված չի պահպանվել (3-4 գծամետր), որը վերաշարվել է: Վերակառուցման ընթացքում խախտվել է քարերի հերթականությունը: Այնուամենայնիվ, այսօր կարելի է տեսնել կենդանիների 29 քանդակների գլուխներ: Այդ քանդակներից 24-ը պատկերում են ցուլ և միայն մեկը՝ խոյ: Սրանք հատակ են ու հասկանալի: Մնացած գլուխները որոշակիորեն չեն մեկնաբանվում: Հուշարձանի առաջին ուսումնասիրող Գ. Կարախանյանը գտնում է, որ ցուլից ու խոյից բացի պետք է որ պատկերված լինեն 2 շուն և ինչ-որ այլ գիշատիչ (?): Հետաքրքիր է, որ այդ միակ գիշատիչը, Գ. Կարախանյանի կարծիքով (նա դամբարանը իր սկզբնական տեղում է ուսումնասիրել) մինչև վերակառուցումը գտնվում էր իր նախնական տեղում՝ հյուսիսային մուտքից վերև ու, ի տարբերություն մյուս կենդանիների, պատկերված է բաց երախով. երևում են ատամներն ու լեզուն: Ելնելով վերջինիս մուտքի մոտ տեղադրված լինելու հանգամանքից՝ այս կենդանին սաստող, պահպանող դեր ուներ: Նման «սաստող» կերպարներ մուտքերի կամ պատուհանների մոտ եղել են միջնադարյան, այդ թվում՝ հայկական միջնադարյան հուշարձաններում (Մյեն՝ 7-րդ դ., Աղթամար՝ 915-921 թթ.), որոնք հայտնի են դեռ նախաքրիստոնեական ժամանակներից: Վերադառնալով Բարեկամավանի դամբարանի երեք «անհայտ» կենդանիների պատկերներին՝ նշենք, որ դրանք կարող են լինել նաև արջեր: Իսկապես, շան և արջի պատկերները, հատկապես երբ խոսքը վերաբերում է միայն կենդանիների գլուխներին, տիպաբանորեն նույնանում են, բայց, մեր կարծիքով, այս դեպքում ավելի մոտ են արջի պատկերի:

Կասկածից դուրս է, որ Բարեկամավանի դամբարանի քիվին պատկերված կենդանիները օժտված են որոշակի խորհրդավորությամբ: Հաշվի առնելով, որ վաղմիջնադարյան եկեղեցիների մուտքերին կամ ներսույթում բավականին հաճախ են հանդիպում կենդանիների պատկեր-

ներ (խոյ՝ Երեբույք, Բերդաշեն, ցուլ՝ Բովնիսի, Աղիտու, Ծպնի, արջ՝ Չվարթնոց, Դվին, Թալին, Աղթամար), ապա կարելի է ընդհանրացնելով նշել, որ տարբեր կենդանիների պաշտամունքը, որը գալիս է հին աշխարհից, քրիստոնեական մշակույթում վերախմաստավորվում է, իսկ նրանց պատկերները ներմուծվում են քրիստոնեական արվեստ:

Յավոք, քրիստոնեական արվեստի համատեքստում նման պատկերները գրեթե չեն ուսումնասիրվել ու մեկնաբանվել: Ինչ վերաբերում է արջի պատկերին, ապա կարծում ենք, որ Բարեկամավանի դամբարանում այն ստանում է իր բացատրությունը՝ կապվելով քրիստոնեական պատկերացումներին, ինչը չի կարելի ասել շան դեպքում: Հեթանոսական շրջանում արջը եղել է մեռնող և հարություն առնող բնության աստվածություն (խտոնիկ աստվածություն): Բացի այդ՝ արջը համարվել է անտառի և այգիների տիրակալ՝ Դրախտային այգու պահապան՝ կապվելով հավերժական կյանքի ու փրկության գաղափարներին: Ժողովրդական պատկերացումների համաձայն՝ արջը աջակցել է սրբերին, օգնել է կառուցել եկեղեցիներ և այլն [81, էջ 28-31]: Կենդանիների պատկերների խորհրդապաշտությունն ու տեղը հայկական և ընդհանրապես միջնադարյան արվեստի համատեքստում հիրավի կարիք ունի հետազոտ ուսումնասիրության:

Ինչպես տեսանք, Բարեկամավանի դամբարանի հարդարանքը ինքնատիպ է և հետաքրքիր: Այն իր նմանօրինակը չունի Հայաստանում և Այսրկովկասի տարածաշրջանում, բայց գուգահեռներ կան անտիկ աշխարհում: Հայտնի է, օրինակ, Սիբիլայի (Վեստայի) հռոմեական տաճարը Տիվոլիում (Ք. ա. 72 – Ք. հ. 14 թթ.), որը կլոր է՝ շրջապատված 18 կորնթական սյուներով: Տաճարի քիվը հարդարված է ցուլերի քանդակազարդ գլուխներով, որոնց եղջյուրները իրար են միացված պտուղներից և ճյուղերից հյուսված զարդաշղթաներով (գիրլանդա): Շարունակելով պատկերագրական գուգահեռները՝ հարկ է նշել նաև ուշ անտիկ կամ վաղքրիստոնեական մի շարք սարկոֆագներ, որոնք հարդարված են ցուլի գլուխներով և դրանք իրար միացնող զարդաշղթաներով: Բացի այդ՝ հայտնի են նաև Թեսալոնիկի Սբ. Դիմիտրիոսի բազիլիկի (5-7-րդ դդ.) խոյակները՝ անկյուններում խոյի գլուխներ և բուսական զարդատարրեր: Հետևաբար կարելի է փաստել, որ Բարեկամավանի քիվի հո-

րինվածքն ու պատկերագրությունը ունեն ընդգծված անտիկ ու վաղքրիստոնեական ակունքներ:

Հստակված չէ Բարեկամավանի թվագրությունը (5-րդ և 6-7-րդ դարերով): Եթե դամբարանի զարդաքիվը, որն ունի անտիկ տարրեր, ինչ-որ չափով դժվարացնում է թվագրման հարցը, ապա հուշարձանի հարդարման այլ զարդատարրեր կարող են այդ իմաստով ուղեցույց հանդիսանալ: Այսպես՝ պարանահյուս զարդանախշը, չնայած ընդհանուր առմամբ ունի հին ծագում, սակայն որպես հարդարման տարր ի հայտ է գալիս հայկական վաղմիջնադարյան այնպիսի եկեղեցիներում, ինչպիսիք են Թալինի Կաթողիկենն ու Յրվիզի Մորո-Չորո (Մբ. Աստվածածին) եկեղեցիները (երկուսն էլ՝ 7-րդ դ. երկրորդ կես), իսկ ակոսավոր զարդագոտին մեզ հայտնի է Տեկորի տաճարից (5-րդ դ.): Դամբարանի լուսամուտի կամարունքերը ունեն խաղողի հնգաթև տերևներից բաղկացած հարդարանք, որն իր ձևով և ոճով նույնանում է Եղվարդի Չորավար, Պտղնիի, Չվարթնոցի, Արուճի եկեղեցիների զարդաձևերի հետ (բոլորն էլ՝ 7-րդ դ.): Լուսամուտի կամարներից վերև պայտածն կամարիկներով հորիզոնական գոտին հանդիպում է 7-րդ դարի օրինակներում՝ Օձունում, Մաստարայում, Թալինի Կաթողիկեում: Բարեկամավանի մուտքի բարավորի կենտրոնական մասում քանդակված ութաթև աստղ հիշեցնող զարդանախշը զուգահեռներ ունի Թալինի Կաթողիկեում և Փարպիի Թարգմանչաց եկեղեցում (երկուսն էլ՝ 7-րդ դ.) [36, էջ 91]: Մինչև նույն ժամանակ կարող ենք փաստել, որ ութաթև աստղերի տարրեր տարատեսակներ կան խաչքարերի վրա: Հաշվի առնելով զարդատարրերի հայկական զուգահեռները և դրանց ստեղծման ժամանակաշրջանը՝ կարելի է հավանական համարել դամբարանի 7-րդ դարում կառուցված լինելը:

**Աղիտուի (Աղուղի) դամբարանը:** Հայկական վաղմիջնադարյան դամբարանային կամ մեմորիալ ճարտարապետության մեջ հայտնի են սկզբունքորեն տարբեր լուծումներ, որոնք ակնհայտորեն առնչվում են հունահռոմեական տիպերին, այդ թվում՝ նաև անտիկ կենոտաֆներին (սիմվոլիկ կամ կեղծ գերեզման): Նմանատիպ դամբարան է Սյունիքում տեղակայված Աղիտուի հուշարձանը՝ 6-7-րդ դդ. թվագրվող:

Աղիտուի հուշակոթողը եռահարկ հորինվածք է՝ կառուցված բաց դարչնագույն տուֆից: Նրա հյուսիսային կողմում պահպանվել են հնավանդ ոչ մեծ աղոթարանի մնացորդներ: Առաջին հարկաբաժինը հուշարձանի բուն հարթակն է (պողիում), որի արևմտյան մասում բացված են թաղածածկ խորշ ու թաղածածկ, կիսաբաց սրահ: Արևելյան կողմում գտնվում է դեպի երկրորդ հարկաբաժին տանող աստիճանաշարը: Երկրորդ հարկաբաժինը կազմված է կողմնային սլացիկ մույթերից ու դրան կից որմնասյուներից, ինչպես նաև կենտրոնական ութանիստ ծավալային սյունից, որոնք իրար են միանում կամարներով: Երրորդ հարկաբաժինը, որը ժամանակին փլվել է երկրաշարժից և հետո վերակառուցվել, բաղկացած է երեք կամարներից, որոնք հենվում են կենտրոնական երկու կարճ սյուների և կողմնային երկու կիսասյուների վրա: Հետաքրքիր է կենտրոնական սյուների ձևը՝ բաղկացած խարիսխից, խոշոր նռան ծավալային քանդակից և սեղանաձև տափակ խոյակներից: Այստեղ, փաստորեն, բուն սյունը փոխարինված է նռան քանդակով, որը եզակի օրինակ է հայկական և, ընդհանրապես, արևելաքրիստոնեական արվեստում: Հայտնաբերվել է նաև հուշարձանը վերևից եզրավորող հորիզոնական գոտին, որն ունի 7-րդ դարի արձանագրություն և թևավոր խաչի բեկորներ: Ճարտարապետական կառուցվածքով Աղիտուի դամբարանը ակնհայտորեն նման է Օձունի հուշարձան-կոթողին:

Աղիտուի կոթողը օժտված է հարուստ հարդարանքով: Առաջին հարկաբաժինը, որն ավելի զուսպ է հարդարանքի առումով, ունի միայն խաղողի որթագալարներով զարդարված կամարադեղներ: Ավելի հարուստ է երկրորդ՝ հիմնական հարկաբաժինը: Այստեղ հարդարանքի մաս կազմող զարդանախշերը ներդաշնակորեն միահյուսվում են և խորհրդանշորեն լրացնում ճարտարապետական հորինվածքի հիմնական տարրերը: Չարդաքանդակները զբաղեցնում են կամարների եզրերը, ինչպես նաև նրանց պարակալները, հարդարում խարիսխներն ու որմնախարիսխները, խոյակներն ու որմնախոյակները, հարկաբաժինները բաժանող գոտիները: Հարդարման հիմնական մոտիվները բուսական և երկրաչափական են: Դա և՛ խաղողի որթն է, և՛ նուռն ու շուշանա-ծաղիկը, և՛ ականթն ու սրտաձև զարդը: Երկրաչափական մոտիվներից աչքի են ընկնում խորաղիբ եռանկյունիները, ցանցանման կամ շեղ գու-



գահեռ գծերի համադրությամբ զարդաձևերը: Արևելյան ճակատին՝ կամարների միջև՝ անտրվոլտներում, ագուցված է քառակուսի շրջանակ, որի մեջ, ըստ ձևավորված կարծիքի, քանդակված է ցուլի գլուխ, որը ժամանակին ունեցել է զգալի ելուստ, սակայն այժմ խաթարված է: Սակայն հուշարձանի, ինչպես նաև հին լուսանկարների մանրամասն զննումը ցույց տվեց, որ այն ներկայացրել է մարդու գլուխ: Ուսումնասիրողները ենթադրում են, որ պատկերաքանդակը հերալդիկ կամ պահպանիչ նշանակություն ունի, սակայն հաշվի առնելով նորագույն տվյալները՝ կարելի է պնդել, որ այդ պատկերը համալրում է միջնադարյան քանդակում տարածում գտած «դիմակների» շարքը:

Հետաքրքիր ձևավորում են ստացել ճարտարապետական տարրերը: Գլխավոր սյան, ինչպես նաև որմնասյուների խոյակներն ունեն հունիական ոճավորված օրդերի ձև, որը հիշեցնում է Դվինում ու Արզնիում գտնված խոյակների ձևերը (հատկապես վոլյուտաների մշակումը՝ համադրված խոր եռանկյունիների զարդատարրերով) և Պտղնավանքի եկեղեցու ներսի որմնախոյակները: Կենտրոնական ծավալային սյունը, զուգահեռ որմնասյուներն ունեն գնդաձև հիմք (կողմնայինները համապատասխանաբար կիսագնդեր են), որն էլ իր հերթին հենվում է խարիսխի վրա: Այդ «գնդերը» իրենց ուրվագծով և ծավալայնությամբ արձագանքում են երրորդ հարկաբաժնի նշան ծավալուն քանդակներին: Կենտրոնական սյան գնդաձև հիմքը չորս նիստերին ձևավորում է կլոր մեղալիոններ: Այս մեղալիոններին խաչազարդ հորինվածքներ կան, որոնք ձգված համաչափությամբ խաչեր են և այս իմաստով նման են Գողգոթայի բլրի վրա Սբ. Հեղինեի կանգնեցված խաչին [35, էջ 23]: Աղիտուի խաչերը զարդարում են, ծայրերը ավարտվում են բլթակներով՝ նման ծխական խաչերին, որոնցից ամենահետաքրքիրը արևմտահայաց կողմի խաչն է, որի ուղղահայաց թևը (վերևի և ներքևի թևերը) ակնազարդ է՝ ձևավորված իրար հաջորդող կլոր և քառակուսի շրջանակներով, իսկ թևածայրերը ավարտվում են բլթակներով: Ակնազարդ խաչերը պատկերագրորեն նման են Թեոդոսիոս 2-րդ կայսեր կողմից Քրիստոսի գերեզմանին բարձրացված գեմմայազարդ խաչին և լավ հայտնի են վաղքրիստոնեական պատկերագրության մեջ, օրինակ՝ Հռոմի Սանտա Պուլչենցիանա եկեղեցու խճանկարը (մոտ 400 թ.), իսկ թևածայրերի

թույլ արտահայտված բլթակավոր վերջավորություններով ու ակնագար-  
դերով օրինակները նույնանում են Ռավեննայի Սան Ապոլինարե եկե-  
ղեցու խճանկարի խաչի հետ [35, էջ 23]:

Աղիտուի դամբարանի երրորդ հարկաբաժնի երկու կարճ սյուները,  
ինչպես նշվեց, հենվում են ծավալային նռան խոշոր քանդակների վրա:  
Հատկանշական է, որ նռան թեման առանձնակի տեղ է գրավել Աղիտուի  
կոթողում, քանի որ, ծավալային այդ պատկերներից բացի, նռան քան-  
դակներ կան երկրորդ հարկաբաժնի խոյակների վրա: Նռան թեմայի  
կարևորումը այս հուշարձանում թերևս պայմանավորված է այն հանգա-  
մանքով, որ նուռը, ինչպես գիտենք, դեռ անտիկ մշակույթում խորհրդ-  
դանշում էր անդրշիրիմյան ստորգետնյա աշխարհը, իսկ քրիստոնեա-  
կան պատկերացումներում արդեն վերափոխաստավորված ձևով դասվում  
է եղեմական պտուղների շարքին ու հավերժացնում հավիտենական  
կյանքի գաղափարը: Նռան և խաղողի պատկերների համադրությունը  
Աղիտուի խոյակների և որմնախոյակների վրա լրացնում են իրար`  
առնչվելով հավատի, փրկության, նաև հավերժական կյանքի ու Գրախ-  
տի գաղափարներին: Այս իմաստով հետաքրքիր է հուշարձանի ճար-  
տարապետական ընդհանուր ձևավորումը, որի հիմքում ընկած են բաց  
կամարները: Աղիտուի կամարների շարքը պատկերագրորեն նույնա-  
նում է ավետարանների խորանների ձևերի հետ, որոնք էլ, իրենց հեր-  
թին, ինչպես նշում են գիտնականները, պատկերագրորեն սերում են  
երուսաղեմյան սրբավայրի՝ Սբ. Հարության տաճարի ճարտարապետա-  
կան ձևերից` արտահայտելով փրկության և դրախտային (հավերժա-  
կան) կյանքի գաղափարներ [51, էջ 54]:

## **ԹԵՄԱ 2**

### **5-6-ՐԳ ԴԱՐԵՐԻ ԵԿԵՂԵՑԻՆԵՐԻ ՔԱՆԴԱԿԱՅԻՆ ՀԱՐԳԱՐԱՆՔԸ**

Հայկական միջնադարյան եկեղեցական կառույցներում քանդակը հանդես է գալիս որպես արտաքին ու մասամբ էլ ներքին հարդարանքի կարևորագույն տարր: Այն դեպքում, երբ բյուզանդական եկեղեցիները մեծ մասամբ զուրկ են արտաքին հարդարանքի տարրերից, կայսրության արևելյան տարածքներում (Սիրիա, Եգիպտոս, Կապադովկիա) և դրանց հարևան քրիստոնեական երկրներում (Հայաստան, Վրաստան) տաճարի արտաքին հարդարանքը առանձնակի նշանակություն է ձեռք բերում: Արևելաքրիստոնեական եկեղեցու արտաքին հարդարման ավանդույթը իր օրինաչափ զարգացումն է ստանում Այսրկովկասում և հատկապես Հայաստանում: Ժառանգելով քարի մշակման բազմադարյա ավանդույթը՝ միջնադարյան հայ վարպետները կարողանում են զարգացնել ու կատարելության հասցնել արվեստի այս ճյուղը:

Հայկական միջնադարյան արվեստին և հատկապես քանդակագործությանը բնորոշ են գեղարվեստական և ոճական յուրատիպ ընկալումներ ու լուծումներ: Միևնույն ժամանակ հանդիսանալով արևելաքրիստոնեական մշակութային աշխարհի բաղկացուցիչ մասը և մշտապես հաղորդակից լինելով այդ աշխարհի հիմնական գործընթացներին՝ հայկական արվեստը կրել է վերջինիս ազդեցությունը: Անվիճելի է, որ արևելաքրիստոնեական մշակութային ավանդույթները որոշիչ դեր են ունեցել հայկական արվեստի ձևավորման և կայացման գործընթացում, սակայն ակնհայտ է նաև այն, որ այդ ավանդույթները հայ վարպետների կողմից յուրացվել են ստեղծագործաբար, վերաիմաստավորվել ու մատուցվել են արդեն որպես ազգային ձևեր և գեղագիտական ընկալումներ: Սա վերաբերում է ինչպես ճարտարապետությանը, այնպես էլ կերպարվեստին:

Ինչպես արդեն նշվեց, միջնադարյան վաղագույն հուշարձանները Հայաստանի տարածքում մեզ են հասել՝ սկսած 5-րդ դարից և հենց այդ ժամանակաշրջանից էլ ունենք քանդակային արվեստի ամենավաղ օրի-

նակները: Եկեղեցու արտաքին ձևավորման տեսանկյունից կարևոր տեղ էր տրվում հատկապես մուտքերի, լուսամուտների և ճակատների քանդակային հարդարանքին: Հայաստանում տաճարաշինության ամենավաղ փուլում արդեն ի հայտ են գալիս մուտքերի ձևավորման ու հարդարման շատ հարուստ և բազմազան լուծումներ (քանդակագարդ բարավոր, երկթեք ճակտոն, գույգ որմնասյուն, բաց սյունասարահ), որոնց մեջ դեռ զգալի է անտիկ արվեստի շունչը (Թ. Թորամանյան), բայց միևնույն ժամանակ տեսանելի են նաև այդ ձևերի տեղական ընկալումները:

Եկեղեցու արտաքին հարդարման սկզբունքները ձևավորվել են միջնադարյան տաճարի, նրա առանձին մասերի մասին ունեցած պատկերացումների համաձայն, որոնց հիմքում ընկած են Մովսեսի ուղտի տապանը (տաղավարիկ), Սողոմոնի տաճարը, Երկնային Երուսաղեմը, նաև Գրիգոր Լուսավորչի տեսիլքում նկարագրված գմբեթակիր սյունեքրը:

Եկեղեցու հորինվածքում կարևոր նշանակություն ունեն մուտքերը: Քանի որ եկեղեցին Աստծո տունն է և նրա հայտնության վայրը, ապա եկեղեցու մուտքերը օժտվում են որոշակի խորհուրդով՝ հանդիսանալով յուրահատուկ սահման սրբազան տարածքի և շրջապատող աշխարհի (երկնայինի և երկրայինի) միջև: Այս դեպքում մուտքերի հարդարանքում տեղ գտած պատկեր-խորհրդանշանները հավատացյալների համար և՛ հիշեցում էին, և՛ Բարձրյալի հետ հաղորդության նախապատրաստում: Ուստի և օրինաչափ պետք է համարել այն, որ եկեղեցիների մուտքերը իրենց լուծումներով նույնանում են Ավետարանի խորանների (համաձայնության կանոնների) ձևերին, որոնք հավատացյալի համար ծառայել են մուտք դեպի Կատարյալ աշխարհ՝ Աստծո տուն: Այդ է պատճառը, որ թե՛ ձևի, թե՛ խորհրդանշական առումով եկեղեցու մուտքերն ու Ավետարանի խորանները ունեն հորինվածքային և պատկերագրական ընդհանուր լուծումներ, ընդ որում՝ հետաքրքիր է, որ սկզբնական շրջանում ընդօրինակելով ճարտարապետական ձևերը՝ մատյաններում առկա խորանները հետագայում նույնպես դառնում են ներշնչման աղբյուր հայ քարագործ վարպետների համար:

Եթե ի մի բերենք հայկական վաղագույն եկեղեցիների արտաքին հարդարանքի զարդատարրերը, ապա կարող ենք ասել, որ դրանք հիմ-

նականում արտահայտվում են պատկեր-խորհրդանշանների ձևով, որոնցում գերակշռում է քրիստոնեության գլխավոր խորհրդանիշը՝ խաչը, որն էլ, իր հերթին, ուղեկցվում և իմաստաբանորեն լրացվում բուսական և երկրաչափական պատկերներով: 5-6-րդ դարերում եկեղեցիների հարդարանքում ընդհանուր առմամբ բացակայում էին սյուժետային հորինվածքներն ու մարդկանց (ֆիգուրային) պատկերները (բացառություն են էջմիածնի Մայր տաճարի և Տեկոբի քանդակները): Այս վաղ շրջանում քրիստոնեական դոգմաները դրսևորվում էին միայն սիմվոլիկ պատկերների միջոցով. դա դարաշրջանի առանձնահատկությունն էր:

Հայկական վաղքրիստոնեական արվեստում, ինչպես նաև եկեղեցիների հարդարման մեջ առաջնային տեղ է զբաղեցնում հավասարաթև խաչը, որը հայտնի էր որպես հունական խաչ, բայց երբեմն կոչվում էր նաև ասորական (սիրիական), քանի որ հաճախ հանդիպում էր ասորական եկեղեցիների վրա: Հավասարաթև խաչը գրեթե միշտ ներառված էր շրջանակի մեջ: Շրջանակը խորհրդանշում է փառապասկը՝ Քրիստոսի պասկը: Պատկերագրորեն շրջանի մեջ ներառված խաչը կապվում էր Կոստանդինոս Մեծի տեսիլքի հետ, որտեղ նրան է հայտնվում լույսով ողողված խաչը: Այս իրադարձությունից հետո կայսրը հռոմեական գորաբանակի դրոշմը՝ լաբարումը, որը կայսրության խորհրդանիշն էր, հարդարում է խաչով ու հաղթող դուրս գալիս վճռորոշ ճակատամարտում: Հենց լաբարումի վրա հաղթականորեն ամրացնում էին կարճ ձողը, որը առկա է խաչային հորինվածքներում: Հայկական խաչային մի շարք հորինվածքներում, ինչպիսիք են Երերույքի, Ագարակի Սբ. Աստվածածին ու Փարպիի Ծիրանավոր եկեղեցիների պատկերները, խաչի ձողը հատակորեն արտահայտված է: Երբեմն նման ոտք ունեցող խաչերը դրված են լինում աստիճաններ ունեցող հիմքի վրա: Սա նույնպես պատահական չէր և խորհրդանշում էր Քրիստոսի չարչարման վայրը՝ Գողգոթան: Աստիճանավոր հիմքի վրա բարձրացված լինելու փաստով խաչը դառնում էր երկրպագման առարկա, ներկայացվում որպես հաղթանակի նշան: Այս հիմքի վրա պատկերված ամենավաղ խաչերը հայտնի են Վանքասարի համալիրում, Լեռնակերտի բազիլիկում, Բերդաշենի խոյակի վրա:

Շրջանակները, որոնց մեջ ընդգրկված են խաչերը, ունեն տարբեր լուծումներ: Հատկապես հաճախակի են խորադիր եռանկյունիներով ձևավորված շրջանակները, որոնք հիշեցնում են փորագիր փայտե առարկաներ և, հավանաբար, ներկայացնում են խաչերի վաղագույն օրինակներ: Կան նաև դափնեպսակում ներառված խաչեր, որոնց դասական օրինակը կարող ենք տեսնել Էջմիածնի ավետարանի փղոսկրյա կազմի երկու փեղկերին: Խոսքը «Խաչի համբարձման» տեսարանի մասին է: Առանձնապես հետաքրքիր է Օձունի տաճարի ներսի սալերից մեկի խաչային հորինվածքը, որտեղ խաչը ներառող շրջանակը և այն եզրավորող աղեղները հյուսածո հասկազարդեր են, որոնք կարելի է դիտել որպես դափնեպսակի տարբերակներ:

Խաչազարդ պատկերներով վաղ եկեղեցիներից և համալիրներից կարևոր է նշել Բայբուրթի Սբ. Գևորգը, Եղվարդի Կաթողիկեն, Հովհաննավանքի Սբ. Կարապետը, Երերույքի Սբ. Կարապետը, Ծիծեռնավանքի Սբ. Աստվածածինը, Արջահովտի Սբ. Գևորգը, Տեկորի Սբ. Մարգարե, Փարպիի Ծիրանավորը, Վանքասարի համալիրը: Հայկական խաչապատկերներին ամենամոտ զուգահեռները հայտնի են Կապադովկիայում՝ Գյոթեմե, Էսկի Անդավալ, և Ատրիքում՝ Կալասթ-Սիմասան, Կալպ-Լուգե [61, էջ 115], ինչպես նաև հարևան Վրաստանում, մասնավորապես հիմնականում Կվեմո-Քարթլիի՝ հարավային Քրթլի (պատմական Գուգարք) տարածքում՝ Բոլնիսի Սիոն, Էդզանի Սիոն, Ալվանեբա:

Քանի որ հավասարաթև խաչի պատկերներ հարմար էր քանդակել սահմանափակ մակերևույթներում, այդպիսի պատկերներ հանդիպում ենք ոչ միայն եկեղեցիների բարավորներին, այլև պատուհաններին, սյուների կամ որմնասյուների խարիսխներին, խոյակներին կամ պարզապես պատերի տարբեր հատվածներում: Բայց և այնպես, հիմնական տեղը, որը զբաղեցնում է խաչազարդ հորինվածքը, եկեղեցու մուտքն էր:

Հավասարաթև խաչեր հանդիպում են ինչպես 5-6-րդ դարերում, այնպես էլ 7-րդ դարի եկեղեցիների ճակատներին և մուտքի բարավորներին: Սակայն առանձնապես հետաքրքրություն են ներկայացնում հենց 5-6-րդ դարերի եկեղեցիների հորինվածքները՝ բազմաբնույթ լուծումներով: Դրանց զգալի մասը ունի դեպի ծայրերը շառավղաձև լայնացող թևեր, որոնց խաչահատումը՝ եռանկյունաձև թևերի կենտրոնը,

եզակի դեպքերում էլ միջթևային տարածքները հարդարվում են կիսագնդաձև բլթակներով: Նման խաչեր հանդիպում ենք Քասաղի, Երերույքի, Աշտարակի Ծիրանավոր բազիլիկներում: Ենթադրվում է, որ խաչի նման ձևավորումը գալիս է ակնագարդ ոսկերչական խաչերից [35, էջ 33]:

Առանձին դեպքերում խաչի միջթևային տարածքները զարդարվում են բուսական նախշերով, որոնցից արմավիկը, դափնետերևը և հասկի ցողունը առնչվում են հաղթանակի, իսկ շուշանը և կոնը՝ հավերժական կյանքի գաղափարին: Կան նաև օրինակներ, որոնց միջթևային տարածքները լրացվում են նշատերևներով (Փարպիի Ծիրանավոր, խոյակ Բերդաշենից): Քանադակային հորինվածքներում խաչի կողքերին հաճախ պատկերվում են դրախտային ծառեր՝ արմավենի և ձիթենի: Նման հորինվածքներ կան Երերույքում, Քասաղում և Փարպիում:

Այսօր Փարպիի Ծիրանավոր միանավ կիսավեր բազիլիկի քանդակային հարդարանքից պահպանվել են առանձին դրվագներ, որմնախոյակներ և պատուհանի պսակներ: Երկու որմնախոյակները, որոնք հարդարել են բազիլիկի աղոթասրահը, հորինվածքի կենտրոնում ունեն խորադիր եռանկյունիների լայն շրջանակի մեջ առնված հավասարաթև խաչ: Խաչի երկու կողմերից մեկում կան փարթամ արմավենիներ՝ պտուղներով, իսկ մյուսում՝ արմավենու և ձիթենու ճյուղեր: Աստվածաշնչում նշվում է արմավենու խորհրդանշանային իմաստի մասին: Բացի այդ՝ Սողոմոնի կառուցած տաճարի («Տուն անուն տեառն Աստուծոյ») ներքին տարածքը և մուտքի դռները զարդարված էին եղևնափայտից քանդակված ու ոսկեզօծված քերովբեներով և բազմաթիվ արմավենիներով (Թագ., III, 2, 29-38): Նույնը նկարագրում է նաև Եզեկիել մարգարեն (Եզեկ., ԽԱ, 16-26):

Առավել հաճախ են այն հորինվածքները, որտեղ խաչի հիմքից աճում է խաղողի որթը, որը ծավալվում է հորինվածքով մեկ՝ շրջանակի մեջ առնելով խաչը: Նման օրինակներ հայտնի են Քասաղի, Աշտարակի Ծիրանավորի, Չովուռու, Փարպիի և Դվինի եկեղեցիներում: Այս դեպքում խաղողի որթը խորհրդանշում է Դրախտային այգին, իսկ խաչը՝ դրախտային Կենաց ծառը [34, էջ 593-595]: Այգու կամ խաղողի այգու մասին միջնադարյան պատկերացումները ի հայտ են գալիս

նորկտակարանային այլաբանություններում և մեկընդմիջտ արմատա-  
նում միջնադարյան պատկերագրության մեջ: Նոր Կտակարանում երկ-  
նային թագավորությունը ներկայացվում է որպես խաղողի այգի  
(Մատթ., ԻԱ, 33, 34, Մարկ. ԺԲ, 1), իսկ Քրիստոսը՝ մարմնավորվում որ-  
պես որթատունկ (Հովհ., ԺԵ, 1, 5): Սակայն միշտ չէ, որ խաղողի ճյուղե-  
րը բարձրանում են խաչի հիմքից: Ավանի բազիլիկի խաչագարդ քան-  
դակում խաղողի ողկույզները ծագում են խաչի վերին թևից՝ խորհրդա-  
նշելով խաչի՝ որպես «ամենաբեր տիեզերական ծառի» իմաստը [34, էջ  
592-593]: Նույն խորհուրդն է բովանդակում նաև Աշտարակի Ծիրանա-  
վորի արևմտյան ճակատի քանդակը, որում պատկերված գույգ սիրա-  
մարզերը կտցում են խաչի վերին ուղղաձիգ թևից աճող խաղողի ող-  
կույզները: Կարելի է ասել, որ Ծիրանավորի հորինվածքը սիմվոլիկ  
առումով նույնանում է «սիրամարզերը սկահակի շուրջ» պատկերի հետ,  
որտեղ զինով սկահակը փոխարինված է խաչով և խաղողի ողկույզնե-  
րով: Սկահակը, ինչպես հայտնի է, խորհրդանշում է քրիստոնեական  
հաղորդության զինին, որից ըմպում էին դեռ անտիկ աշխարհում անմահ  
համարվող սիրամարզերը: Սկահակից ըմպող կամ սնվող սիրամարզերի  
պատկերներ հաճախ հանդիպում են ձեռագիր մատյանների խորաններ-  
րում ու կիսախորաններում: Եթե հաշվի առնենք, որ Ծիրանավորի հո-  
րինվածքը տեղ է գտել բազիլիկի երկկամար բացվածք ունեցող պատու-  
հանի վերին հատվածում, ապա վերջինիս մանությունը խորանների  
հետ դառնում է անվիճելի: Ծիրանավորի հորինվածքին պատկերագրո-  
րեն նմանվում է Տեկորի արևմտյան ճակատի քանդակը, որում պատ-  
կերված գույգ սիրամարզերը կտցահարում են գավաթից իջնող որթա-  
տունկի երկու ողկույզները (*տե՛ս Տեկորի բաժնում*):

5-6-րդ դարերի քանդակային հորինվածքներում կան օրինակներ,  
որոնց խաչահիմքի հավելումները հիշեցնում են թռչնի թևեր կամ էլ  
նմանվում են լայն ժապավենների: Նման հորինվածքներ հայտնի են ինչ-  
պես եկեղեցիների, այնպես էլ քառանիստ կոթողների վրա (Մուղնի, Քա-  
սաղ): Թևերով օժտված խաչերի պատկերներ ունենք Ավանի բազիլի-  
կում (Աշտարակի շրջան), Երերույքում (երկու հորինվածք), Գվինում  
(ճարտարապետական մեկ դրվագ, իսկ բարավորի դրվագ՝ «բերքահա-  
վաքի» տեսարանով), Ծիծեռնավանքում (ոճավորված): Այսպես կոչված



«Քների» պատկերագրության համար սկունք են համարվում ընդհանուր մերձավորարևելյան, այդ թվում՝ նաև ուրարտական հորինվածքները, որտեղ արևային աստվածները հաճախ պատկերվում են արևի սկավառակի ու արծվի համադրությամբ, կամ պատկերը ուղղակի վեր է անվում թևավոր սկավառակի: Երկրորդ հնարավոր սկունքը սասանյան արվեստն է, որը ժամանակագրական առումով շատ մոտ է: Սասանյան արքաների թագերը զարդարված են տարածված թևերով և խորհրդանշում են հաղթանակի աստված Վրեթրագնային (հայկական Վահագն) կամ էլ ուղղակիորեն արքայական փառքը: Եվ քանի որ խաչը Քրիստոսի փառքն ու հաղթանակն է, ապա կարելի է ասել, որ տեղի է ունեցել իմաստավորություն (կոնտամինացիա): Հատկանշական է, որ նման թևավոր խաչեր հանդիպում են միայն այսրկովկասյան տարածքում, ուստի կարելի է խոսել հորինվածքի տեղական կիրառման մասին, որը սերտորեն կապված է արևելյան պատկերագրական ավանդույթին:

Սասանյան, ինչպես նաև անտիկ պատկերագրական ավանդույթներից է առնչվում նաև ժապավենը, որը թագավորական իշխանության խորհրդանիշն էր (պահլավերեն՝ պատիվ): Ժապավենով խաչեր հայտնի են ինչպես ընդհանուր վաղքրիստոնեական, այնպես էլ այսրկովկասյան, մասնավորապես հայկական հուշարձաններում (Օձունի եկեղեցու ներսը՝ երեք օրինակ, Երերույքում՝ երկու օրինակ, Աշտարակի շրջանի Ավանի եկեղեցում, Արջահովտի Սբ. Գևորգում, Ագարակում): Թևի և ժապավենի նման լինելը խորհրդանշական առումով հիմք է հանդիսացել նաև այդ նշանների համատեղ պատկերմանը, որի վառ օրինակ է Յիկանիի (Վրաստան, Ներքին Քարթլի) բազիլիկի ներսի հորինվածքը: Ժապավենի կիրառման եզակի օրինակ է Պաշվանքի Քառասնից մանկանց եկեղեցու (Վասպուրական) խոյակը, որի վրա խաչի պատկեր չկա. դրա փոխարեն կենտրոնում թևատարած արծիվ է, իսկ երկու կողքերից՝ վարդյակ և արմավաճյուղ: Արծվի թևերի տակից սկիզբ են առնում և տարածվում են երկար, լայն կտրվածքով ժապավեններ: Ավելի կարճ գույգ ժապավեններ էլ պատկանում են նրա գլուխը:

Վաղ շրջանում շատ լայն կիրառում ունեւր նաև ականթը: Լավ հայտնի լինելով անտիկ արվեստից, հատկապես կորնթական օրդերի բաղկացուցիչ տարր լինելով՝ ականթի կիրառությունը շարունակվում է

վաղըրիստոնեական արվեստում և ձեռք բերում պատկերման տարրեր ձևեր: Հաճախ կիրառվելով որպես խոյակի հարդարման մաս՝ ականթը ոճավորվում է, երբեմն պատկերվում հարթային, իսկ երբեմն էլ՝ չափից դուրս ծավալային (Կալաաթ-Սիմասան, Սիրիա): Հայկական վաղմիջնադարյան արվեստում ականթը կարելի է դասել շատ սիրված զարդատարրերի շարքը: Երերույքի, Տեկորի շքամուտքերի որմնախոյակները հարդարված են ականթատերևներով, որոնց փարթամ փնջերից են կազմված նաև Բայբուրթի բազիլիկ եկեղեցու աղոթասրահի որմնախոյակները: Այս բոլոր օրինակները հեռավոր արձագանքներ ունեն անտիկ ականթագարդի հետ և իրենց ձևերով ավելի մոտ են վաղմիջնադարյան ոճավորված օրինակներին, այդ թվում՝ նաև վաղբյուզանդական մարմարյա ասեղնագարդ խոյակներին:

**Էջմիածնի Մայր տաճարի վաղագույն քանդակները:** Էջմիածնի Մայր տաճարը կամ Վաղարշապատի Սբ. Կաթողիկեն, Ազաթանգեղոսի վկայությամբ, կառուցվել է Գրիգոր Լուսավորչի և Տրդատ Մեծի օժանդակությամբ 302-303 թվականներին Վաղարշապատում՝ արքունի ապարանքին կից այն վայրում, որտեղ համաձայն Լուսավորչի տեսիլքի, երկնքից իջել է խաչով պսակված հրեղեն սյունը (այդ վայրը Մայր տաճարում նշված է Իջման Սբ. Մեղանով): Պատմության ընթացքում տաճարը բազմիցս վերանորոգվել է, մասնավորապես 4-րդ, 5-րդ և 7-րդ դարերում Սահակ Պարթևի (395-408), մարզպան Վահան Մամիկոնյանի (484) և Կոմիտաս կաթողիկոսի (620) կողմից: Հետագայում Մայր տաճարը վերանորոգումների կարևոր շրջան է ունեցել 17-19-րդ դարերի ժամանակահատվածում: Այդ ընթացքում փոխվել է Մայր տաճարի ընդհանուր տեսքը, բայց նրա վաղագույն հարդարման առանձին դրվագներ հասել են մեզ:

Վաղագույն շրջանի (5-րդ դար) սկզբին են վերաբերում քանդակագարդ երեք սալերը՝ ագուցված Մայր տաճարի հյուսիսային և հարավային ճակատներին: Հյուսիսային պատին՝ վերևի պատուհանի երկու կողմերում, գտնվել են դրանց առավել հետաքրքիր օրինակներ, որոնք ընդգրկված են 5-րդ դարի 80-ական թվականներին Վահան Մամիկոնյանի կողմից կատարված վերակառուցման հատվածում ու, հետևաբար, թվագրվում են ավելի վաղ շրջանով (մոտավորապես 400 թ.): Ելնե-

լով այստեղ հունարեն արձանագրությունների առկայությունից՝ կարելի է քանդակի թվագրությունը համարել հայ գրերի գյուտի ժամանակը [88,- էջ 90]: Մալաքարերի վերաօգտագործման մասին են փաստում եզրերի հատվածներին ու խաչագարդ հորինվածքի շրջանակի մի կողմի վերջավորության բացակայությունը, մաս երկու սալաքարերը տարբեր մակարդակներում տեղադրելը:

Պատուհանից ձախ գտնվող ուղղանկյուն սալաքարի վրա պատկերված է շրջան-մեղալիոնի մեջ կցագիր խաչ՝ դեպի դուրս թեթևակի լայնացող թևերով, որը կարելի է համարել Կոստանդիանոս կայսեր տեսիլքից խաչի պատկերի ամենավաղ օրինակը Հայաստանում: Մեղալիոնի աջ ու ձախ կողմերում աղավնիներ են, իսկ խաչից ներքև գտնվում է գրության համար նախատեսված տախտակը՝ «*tabula ansata*»-ն: Նման տախտակներ հաճախակի կիրառվում էին ճարտարապետական, քանդակային ու գեղանկարչական հուշարձաններում ինչպես անտիկ, այնպես էլ վաղմիջնադարյան շրջանում: Մալի տարբեր հատվածներում կան հունարեն արձանագրություններ՝ տեղադրված գրությունների տախտակի, խաչի թևերի չորս անկյունների ու շրջանակի, ինչպես նաև շրջանակի ու տախտակի միջև գտնվող հատվածներում: Ըստ տեսակետներից մեկի՝ արձանագրությունները արվել են տարբեր ժամանակաշրջաններում, որոնցից իր բովանդակությամբ հիշատակայինը համարվում է քանդակին համաժամանակյա, իսկ բարենադթականը՝ ուշ հավելում [85, էջ 68-69]: Հաշվի առնելով քանդակի հիշատակային արձանագրությունը, ինչպես նաև աղավնիների պատկերների առկայությունը, որոնք ոչ միայն խորհրդանշում են Մբ. հոգին, այլև նոր մկրտվածների, հավատացյալների և մահացածների հոգիները (Աղցքի դամբարան), որոշ ուսումնասիրողներ գտնում են, որ սկզբնապես սալաքարը եղել է գերեզմանային կառույցի մաս և միայն հետո ազուցվել Մայր տաճարի պատին [34, էջ 591]: Կա հունարեն արձանագրությունների նորագույն վերձանություն, որի համաձայն՝ այդ գրությունները փոխկապակցված են և համաժամանակյա: Շրջանակի մեջ արձանագրության տեքստը հետևյալն է. «*Օգնիր այս եկեղեցուն աղոթողներին*», խաչի թևերի միջև՝ «*Հիսուս Ջիրիպեն*», գրության տախտակի մեջ՝ պարզապես երեք անուններ (հավանաբար պատվիրատուների), իսկ թռչուններից

ներքև՝ «Տե՛ր Ասրված, ողորմի՛ր քո ծառա Արքային» և «Տե՛ր Ասրված, ողորմի՛ր Ելպիդին» (Է. Դորինինա): Ըստ նոր վերծանման՝ Ջիբիտենը կարելի է դիտարկել որպես հայերենում կիրառված Աստծո վաղ անուններից մեկը, որը սերում է փռյուզիական *Սաբաշիոս* = *Սվաշիոս բառից* (Ն. Մառ, Հ. Աճառյան), և քանի որ տրված է արձանագրության սկզբում, պետք է կարդալ հետևյալը. «*Հիսուս Ասրված, օգնի՛ր այս եկեղեցուն աղոթողներին...*», և հաջորդաբար՝ պատվիրատուների անունները: Ստացվում է, որ արձանագրությունները համաժամանակյա են: Հաշվի առնելով տառերի նույն չափերը, կատարման ոճը՝ կարելի է ենթադրել, որ սալաքարը ստեղծվել է հենց Էջմիածնի Մայր տաճարի համար, երբ տաճարը Սահակ Պարթևի շինարարության ժամանակ ստացել է մեզ հայտնի իր քառախորան տեսքը [61, էջ 35-37]: Տաճարի կառուցման և օծման աղոթք-ուղերձը Աստծուն հայտնի է Երերույքի հունարեն արձանագրության օրինակով, և, ըստ ամենայնի, այն կարելի է ավանդական համարել վաղ շրջանի համար:

Էջմիածնի Մայր տաճարի հյուսիսային ճակատի աջ կողմի սալաքարը ներկայացնում է Թեկղա (Թեկղե) նախավկային և Պողոս առաքյալին: Թեմայի առումով այս պատկերաքանդակը եզակի է ինչպես Հայաստանի, այնպես էլ տարածաշրջանի համար: Հորինվածքը սյունով բաժանված է երկու կամարակապ հարթությունների: Թեկղա սրբուհին կանգնած է դիմահայաց, ձախ ձեռքը իջեցված է, աջը՝ կրծքին: Պողոս առաքյալը նստած է ծալովի աթոռին՝ կիսադեմ շրջված դեպի Թեկղան: Խորքում հունարեն տառերով գրված են նրանց անունները: Այս երկու սրբերին միասին ներկայացնելը պայմանավորված է Սբ. Թեկղայի վարքի մանրամասներով, որոնց հիման վրա էլ ձևավորվել է պատկերագրական հորինվածքը: Հայտնի է, որ Սբ. Թեկղայի վարքը գալիս է 2-րդ դարի հունարեն պարականոն տեքստից, որն այսօր հայտնի է 6-րդ դարի ասորերեն տարբերակով: Հայերեն է թարգմանվել 5-րդ դարում, հավանաբար ասորերենից: Համաձայն վարքի՝ Սբ. Թեկղան Իկոնիայից էր, աշակերտել էր Պողոս առաքյալին, հավատացել Քրիստոսին և իրեն նվիրել նոր կրոնի տարածման գործին: Մերժելով իր նշանածին՝ նա փախչում է Անտիոք: Այնտեղ էլ մերժելով իրեն սիրահարված Անտիոքի թագավորին՝ դաժան հալածանքների է ենթարկվում: Հատկապես կար-

ևոր է վարքի այն հատվածը, երբ մահապատժի դատապարտված Թեկղային գցում են վայրի կենդանիների փոսը, սակայն վերջիններս նրան չեն հոշոտում, և սրբուհին փրկվում է հավատով: Այս իրադարձություններից հետո վերադառնալով Պողոս առաքյալի մոտ՝ Թեկղան նվիրվում է նոր հավատի քարոզչության գործին Անտիոքում և Կիլիկիայում: Սրբուհու վարքագրությունը Հայաստան է թափանցել վաղ շրջանում, հավանաբար վարքի թարգմանությունից էլ առաջ և վկայված է Փավստոս Բուզանդի երկում: Հայաստանում Սբ. Թեկղայի վարքը նախատիպ է հանդիսացել Հռիփսիմեան կույսերի համար (Վ. Կալցուլարի):

Էջմիածնի տաճարի քանդակում ներկայացված է Թեկղայի վարքագրությունում նկարագրված իրադարձությունների գագաթնակետը, երբ սրբուհին, արդեն փրկված և մկրտություն ընդունած, ներկայանում է իր ուսուցչին՝ Պողոս առաքյալին: Այստեղ կարևոր է մկրտության փաստը, քանի որ պատկերաքանդակը գտնվում է տաճարի հյուսիսային ճակատին՝ այն հատվածում, որտեղ ներսի կողմից տեղադրված է մկրտության ավազանը, ուստի սալաքարի տեղադրությունը պատահական չէ [61, էջ 64-65]:

Քննվող հորինվածքի պատկերագրական արմատները տանում են դեպի ուշ անտիկ և վաղքրիստոնեական արվեստ (2-4-րդ դդ.): Պատկերագրական ստույգ գուգահեռներ գտնում ենք Փոքր Ասիայում, Հռոմում: Մասնավորապես հիշատակելի է Եգիպտոսի Էլ-Բագավատ դամբարանադաշտի (նեկրոպոլիսի) «Խաղաղության» մատուռը (5-րդ դար), որի որմնանկարներում առկա է Թեկղայի և Պողոս առաքյալի պատմության մեզ արդեն ծանոթ հորինվածքը: Պողոսը ներկայացված է անտիկ ժամանակաշրջանից տարածում գտած ուսուցչի կերպարով. վերջինիս քարոզչական դերը ակնարկված է ծաղվի աթոռի առկայությամբ: Նման աթոռի պատկերումը հայտնի է վաղքրիստոնեական հուշարձաններից: Նմանատիպ աթոռ առկա է հայկական մեկ այլ հուշարձանում՝ Բրդաձորի վոքր կոթողում (*յրե՛ս համապարասիսան բաժինը*):

Էջմիածնի սալաքարին պատկերված Սբ. Թեկղայի պատկերագրությունը կանոնավոր է, բայց ոչ միակը: Սրբուհու վարքագրության հիման վրա ձևավորվել է մեկ այլ հորինվածք, որտեղ Թեկղան պատկերվում է երկու գիշատիչների միջև հրաշալի փրկության պահին: Հե-

տաքրքրական է, որ Թեկղայի վարքը լուսաբանող այս երկրորդ հորինվածքը, որի օրինակները լավ հայտնի են արևելաքրիստոնեական արվեստում (Թեկղայի պատկերը կտր սալաքարի վրա, 5-րդ դար, Եգիպտոս, այժմ՝ ԱՄՆ, Աթկինսի թանգարան), պատկերագրորեն նույնանում է «Դանիելը առյուծների գբում» հորինվածքի հետ, քանի որ նույնն է վերջիններիս կառուցվածքը: Հաշվի առնելով այս հանգամանքը՝ նշենք, որ հայկական վաղմիջնադարյան արվեստում ունենք Դանիելի փրկության տեսարանի բազմաթիվ օրինակներ: Հարց է առաջանում՝ արդյո՞ք դրանց մի մասում հնարավոր չէր պատկերել Սբ. Թեկղային [37, էջ 659-660]: Այս հարցը առանձին ուսումնասիրություններ է պահանջում: Թերևս սրբուհու պաշտամունքի տարածումը Հայաստանում և նրա վարքի վաղ թարգմանությունը հիմք են տալիս նտածելու, որ Թեկղայի պատկերագրական այս երկրորդ տարբերակն էլ պետք է հայտնի լիներ մեզանում:

Էջմիածնի Մայր տաճարի հյուսիսային ճակատի երկու սալաքարերը կատարման ոճով ունեն մի շարք ընդհանրություններ, ինչպես նաև տարբերություններ: Խաչազարդ հորինվածքում պատկերները ավելի համաչափ են ու ճշգրիտ մեկնաբանված, քարի մշակումը արված է ավելի խնամքով: Իսկ երկրորդ սալաքարի պատկերներն (ֆիգուրները) ունեն շատ պարզունակ, հարթային մեկնաբանում, համաչափության զգալի խախտում՝ մեծ գլուխներ, խոշոր աչքեր, բարակ ձեռքեր: Ոճական առումով Թեկղայի և Պողոս առաքյալի պատկերները ավելի մոտ են Աղցքի դամբարանի քանդակներին, և, ինչպես Աղցքում ենք դա նկատում, ֆիգուրները ավելի ընդհանրական ու վերացական են, քան բուսական ու խաչային հորինվածքները: Այս ֆիգուրները անմիջականորեն կապվում են 5-րդ դարի գեղագիտական ընկալումներին. կարելի է ասել, որ տվյալ քանդակում սրբերի սիմվոլիկ, հոգևոր կերպարներ են, այլ ոչ թե իրական-պատմական:

Նշված երրորդ սալաքարը տեղադրված է Մայր տաճարի հարավային ճակատին՝ հորինվածքում ներկայացնելով իրար հատող երեք դափնեպսակներ: Ի տարբերություն նախորդ քանդակների՝ դափնեպսակները հիշեցնում են ուշ անտիկ պատկերներ և աչքի են ընկնում գեղարվեստական նուրբ կատարմամբ: Կատարման տեխնիկան էլ է տար-

բերվում նախորդ քանդակներից. քանդակված է մակերեսի խորացման եղանակով: Չի բացառվում, որ այս քանդակը հայտնվել է եկեղեցու կառուցման առաջին փուլում՝ 4-րդ դարի սկզբին [61, էջ 40-43]:

**Քասաղի բազիլիկի քանդակային հարդարանքը:** Քասաղի եկեղեցին եռանավ հնագույն բազիլիկներից է, չունի ստույգ տարեթիվ, բայց վերագրվում է 5-րդ դարին: Եկեղեցու ընդհանուր ծավալից դուրս եկող, ներքուստ պայտածև, իսկ արտաքուստ բազմանիստ խորանը եզակի է հայկական վաղմիջնադարայան ճարտարապետության մեջ: Բազիլիկն ունի գեղեցիկ քիվեր, որոնք, շրջապատելով տաճարը, արևմտյան ու արևելյան ճակատներում ձևավորում են եռանկյունաձև ճակտոններ: Լուսամուտները տրամատավոր լայն երեսակալներով են, որոնք ընդգրկում են լուսամուտի կեսը: Դրանք հեռավոր կապ ունեն ստորական բազիլիկների հարդարանքում լայն կիրառվող տրամատավոր երեսակալ ժապավենների հետ:

Բազիլիկը ունի երեք մուտք՝ մեկը՝ արևմուտքից, երկուսը՝ հարավից: Շքամուտքերը նախնական տեսքով ավելի հանդիսավոր ու շքեղ են եղել: Ըստ Ա. Սահինյանի վերակազմության՝ եկեղեցու մուտքի բացվածքի երկու կողմերում եղել են երկու գույգ որմնասյուներ՝ ընդհանուր որմնախարխիսիով ու որմնախոյակով, որոնք ավարտվել են երկթեք ճակտոնով և ներգծված պայտածև կամարով: Որմնախոյակները զարդարված են եղել ակամօթի տերևներով: Ճարտարապետական ձևավորմամբ Քասաղի եկեղեցու մուտքերը նույնանուն են Երերույքի բազիլիկի մուտքերի հետ:

Քասաղի բազիլիկի երեք մուտքերից միայն երկուսը ունեն հարթաքանդակներ՝ տեղադրված մուտքի բարավորներից: Արևմտյան շքամուտքի բարավորի կենտրոնում պատկերված է հավասարաթև կցագիր խաչ, իսկ երկու կողմերում դեպի խաչը ուղղված եղջերուներ են՝ խոշոր եղջյուրներով: Կենդանիների հետևը՝ հորինվածքի խորքում, պատկերված է երկու արմավածառ: Խաչի ներքևում խաղողի որթեր են, որոնց երկար ճյուղերը փռված են հորիզոնական ուղղությամբ ու գտնվում են եղջերուների ոտքերի տակ, իսկ փոքրերը, բարձրանալով վեր, շրջապատում են խաչը՝ ներառելով այն յուրահատուկ շրջանակի մեջ: Հորինվածքի աջ, ձախ և ներքևի եզրերը ձևավորված են շրջանակների մեջ

առնված խաղողի ողկույզի ու տերևների իրար հաջորդող շղթայով՝ ամբողջացնելով ու լրացնելով բարավորի խորհրդանշական հորինվածքը:

Հարավային մուտքի բարավորի կենտրոնում նույնպես կցագիր խաչ է, սակայն, ի տարբերություն արևմտյան խաչի և ընդհանրապես վաղ խաչերի, վերջինիս վերին թևը ավելի երկար է (մնան խաչի պատկեր առկա է նաև Բոլնիսի Սիոնի (478-493) արևելյան ճակատին): Խաչը ուղղաձիգ ստորին թևով հենվում է մահիկաձև հիմքին, որը մնանվում է նավակի, իսկ ընդհանուր ուրվագիծը հիշեցնում է նավի խարիսխ: Մինչև նույն ժամանակ դրանք մնանվում են թռչունի թևերի, ինչպիսիք կան քառանիստ կոթողների խաչի հորինվածքներում: Խաչի հիմքից սկսվում և աչ ու ձախ ծավալվում են երկու հաստ ճյուղեր՝ շատ մնան խաղողի որթի: Խաչի հորիզոնական թևերից վերև՝ երկու կողմերում, պատկերված են մենամարտող չորքոտանիներ, գուցե առյուծներ, մեկը՝ տապալված մեջքի վրա, իսկ երկրորդը՝ որպես հաղթող առաջինի վրա կանգնած: Այս կենդանիների համաչափ պատկերները հիմք են տվել Բ. Առաքելյանին այստեղ տեսնելու միայն մեկ կենդանի, իսկ երկրորդը դիտարկվել է որպես նրա ստվեր [4, էջ 84]:

Այսպիսով՝ Քասաղի բազիլիկի երկու մուտքերի բարավորների վրա պատկերված են կցագիր խաչեր, որոնց վերին թևերից իջնող սղեղները վեր են ածվել կանոնավոր S-աձև պոչիկների և պատկերագործեն նույնանում են Աղցքի դամբարանի խաչագարդ պատկերների հետ: Դրանք կցագիր խաչի հայկական տարբերակներ են:

Խորհրդանշական իմաստ ունեն հատկապես կենդանիների պատկերները: Արևմտյան մուտքի բարավորի եղջերուները հիշեցնում են Սողոմոնի ԽԲ սաղմոսի կենդանիներին, որտեղ խոսվում է հավատի ծարավ հոգիների մասին: Եղջերուները պատկերված են խաղողի ոստից տերևներ պոկելիս, իսկ խաչը խորհրդանշում է հավատի աղբյուրը: Դրախտային աշխարհի (այգու) գաղափարը արտահայտված է արմավածառերի ու խաղողի որթի պատկերներով, որոնց տակ էլ գտնվում են հավատի ծարավ հոգիները: Հարավային հաջորդ բարավորին, որտեղ մի կենդանի տապալել է մյուսին, կարելի է տեսնել Աղցքի դամբարանի հարթաքանդակներից մեզ արդեն հայտնի «բարի հոշոտման» կամ «խաղաղ արքայության» տեսարանը (որպես «Ահեղ դատաստանի»



նշմարք): Այդ տեսարանում գոհը խորհրդանշում է մարտիրոսին, իսկ ամբողջ հորինվածքը փրկագործական նահատակության այլաբանություն է (Հ. Պետրոսյան):

**Երեռույթի բազիլիկի հարթաբանդակները:** Երեռույթի բազիլիկը կամ Սբ. Կարապետ վկայարանը հայկական վաղմիջնադարյան կարևորագույն հուշարձաններից է: Ուսումնասիրողները բազիլիկի կառուցման ժամանակը սահմանել են 5-6-րդ դարերը (Ն. Մառ, Ն. Տոկարսկի, Ա. Սահինյան): Բազիլիկի հարավային պատի արևելյան կողմում կա հունարեն ընդարձակ արձանագրություն՝ վերցված ԽԲ սաղմոսից, որը, համաձայն ավանդույթի, գրված է եղել Սողոմոնի տաճարին. «*Սրբությունը վայել է Ասրժոն փանը, Տե՛ր երկար օրեր*»:

Իր հատակագծային և ծավալատարածական հորինվածքով Երեռույթը որոշ ընդհանրություններ ունի 5-րդ դարի ասորական և փոքրասիական մի խումբ բազիլիկների հետ: Եկեղեցին կանգնած է բազմաստիճան հիմնապատվանդանի վրա, եռանավ է, ունի կիսաշրջան խորան և երկու ուղղանկյուն ավանդատներ, արևմտյան երկու անկյուններից սենյակներ (աշտարակներ) կան և արտաքին սյունասրահներ (հյուսիսային կողմի սյունասրահի լեները հաստատ չէ): Սյունասրահներից հյուսիսայինն ու հարավայինը վերջանում են կիսաշրջան որմնախորշով և ձգված են արևմուտք-արևելք, մինչդեռ արևմտյանը, որը լայնքով է դասավորված, նախամուտքի (մարտեքսի) դեր է կատարում: Բազիլիկը ունի երեք մուտք՝ արևմուտքից ու հարավից: Մուտքերի բացվածքները ծածկված են քարե միակտոր հեծաններով և արտաքուստ աչքի են ընկնում գեղեցիկ շքամուտքերով: Ականթի (արջամագիլի) տերևներով հարդարված խոյակներ ունեցող մուտքի գույգ կիսասյուներից հենված է տրամատավոր կամար՝ առնված աստամաշար քիվով եզրավորված ճակտոնի տակ: Արևմտյան շքամուտքի ձևավորումը տարբերվում է: Բազիլիկը օժտված է բազմաթիվ մեծ լուսամուտներով (հարավից՝ 4, արևմուտքից՝ 5, արևելքից՝ 1): Արևմտյան ճակատին պահպանվել են երեք լուսամուտներ, որոնց բացվածքները միմյանցից անջատված են գույգ սյուներով: Նման լուսամուտներ հայտնի են ասորական բազիլիկներից և, որպես կանոն, խորհրդանշում են Սբ. երրորդությունը: Մյուս լուսամուտները երիզված են տրամատավոր երեսակալներով, որոնք

ընդհանրություններ ունեն ասորական ճարտարապետության զարդատարրերի հետ:

Երեբույքի բազիլիկի քանդակային հարդարանքը շատ համեստ է ինչպես ներսի, այնպես էլ դրսի ձևավորման մեջ: Արտաքին ճակատներում կիրառված ճարտարապետական ձևերն ու զարդամիջոցները (ավագ խորանի շուրջը) ոճական կոտ միասնություն են կազմում ներսինների հետ: Արևմտյան շքամուտքի բարավորն ունի քանդակազարդ ընդհանուր շրջանակ, որի մեջ ընդգրկված են հարթաքանդակները: Հորինվածքի կենտրոնում պատկերված է շրջանի մեջ առնված զարդարուն հավասարաթև խաչը, որն ունի դեպի դուրս կտրուկ լայնացող եռանկյունաձև թևեր և բարձրացված է փոքր ձողի վրա: Խաչի շրջանակի տակից վեր են բարձրանում մեկական աղեղնաձև ժապավեններ՝ նման սասանյան արվեստում լայն տարածում գտած պատվո ժապավենների, իսկ դրանցից աջ ու ձախ պատկերված է խոշոր եղջյուրներով մեկական խոյ: Խոյի պատկերը, որն արդեն ծանոթ է Բարեկամավանի դամբարանի զարդաքիվից, լայն տարածում է ունեցել վաղմիջնադարյան Հայաստանում (խոյի գլխի ծավալային քանդակ է գտնվել Տիգրանակերտից, ինչպես նաև խոյի քանդակային նմուշներ Բերդաշենի կոթողի պատվանդանին, 6-7-րդ դդ., Արցախ): Կասկած չկա, որ այս կենդանու պաշտամունքը գալիս է հին շրջանից, իսկ նրա պատկերումը հայտնի է դեռ հայ հնագույն մշակույթում (է. Խանգաղյան): Խոյի պատկերը դասվում է հեթանոսությունից փոխառված այն թեմաների շարքին, որոնք, վերաիմաստավորվելով, շարունակում են իրենց գոյությունը քրիստոնեական արվեստում: Տարբեր մշակույթներում խոյը հանդիսացել է արևի խորհրդանիշ: Նշենք նաև, որ սասանյան արվեստում կրում էր նաև արքայական փառքի և հզորության իմաստ: Եթե հաշվի առնենք նաև խաչի հիմքից բարձրացող սասանյան ժապավենները, ապա պետք է նշել, որ սասանյան ավանդույթը ավելի մոտ է Երեբույքի հորինվածքներին:

Արևմտյան բարավորի հորինվածքի հետ գրեթե նույնանում է հարավային ճակատի ձախակողմյան (արևմտյան) շքամուտքի հարթաքանդակը, որտեղ, խոյերից բացի, պատկերված է մեկ-երկու ձիթենի (արմավածառեր): Մյուս նորությունն այն է, որ խաչը, ի տարբերություն նախորդ օրինակի, ամփոփված է փոքր եռանկյունիներով փորագրված

շրջանագծի մեջ: Երերույքի այս և մյուս բարավորների հարթաքանդակները մշակված են մանրամասն ու հստակորեն, պատկերները օժտված են բավարար խորությամբ ու արտահայտիչ են, սակայն ձիթենու ծառերն ու աղեղնաձև ժապավենները, ընդհակառակը, մակերեսային են ու սխեմատիկ:

Երերույքի այս շքամունքի բարավորից վերև՝ մուտքի ճակատակալին, կարմիր ներկով պատկերված են երեք վարդյակներ. կենտրոնականը եռանկյունիներով շրջանակի մեջ առնված խաչ է, իսկ կողքինները վարդյակներ են դափնեպսակի մեջ: Այս պատկերները թե՛ իմաստով, թե՛ կատարման ոճով ներդաշնակորեն կապվում են այս և մյուս երկու շքամուտքերի հարդարանքին:

Երրորդ շքամուտքը զբաղեցնում է հարավային ճակատի արևելյան կողմը: Ամբողջ հորինվածքը վերցված է ուղղանկյուն զարդանախշ շրջանակի մեջ, ինչպես դա տեսնում ենք արևմտյան բարավորին: Հորինվածքի կենտրոնը հավասարաթև խաչն է՝ եռանկյունիներով փորագրված շրջանակի մեջ, և նմանատիպ շրջանակներ՝ վեցաթև աստղերի փոքր չափի քանդակներով, զբաղեցնում են խաչի երկու կողմերը: Շրջանակները ընդմիջվում են ձիթենիների ծառերով: Ինչպես Քասաղի բազիլիկի հորինվածքի արմավածառը, այնպես էլ Երերույքի ձիթենու ծառը (հարավային երկու բարավորները) խորհրդանշում են Դրախտային աշխարհը և խաչի փրկագործության գաղափարը: Նման համադրությունը բացատրվում է Հովհան Օձնեցու այն խոսքով, որի համաձայն՝ խաչը եկեղեցում նույնն է, ինչ Կենաց ծառը Դրախտում [35, էջ 59]:

Երերույքի բարավորին պատկերված հավասարաթև խաչը, որն ուղեկցվում է վարդյակ-լուսատուներով, լայն տարածում է ստանում հայկական քանդակային արվեստում: Ի հայտ են գալիս նաև այս հորինվածքի տարատեսակները, որոնցում կենտրոնական խաչը ուղեկցվում է շրջանակի մեջ առնված ևս երկու խաչերով կամ վեցաթև, ութաթև և բազմաթև վարդյակներով (Լուսակերտ, Արջահովիտ, Գառնահովիտ): Որոշ դեպքերում կարելի է հանդիպել միայն երեք վարդյակ-լուսատուներից կազմված հորինվածքների (Երերույք, Գառնահովիտ, Փարպի): Այս հորինվածքների ամենամոտ գուգահեռները Կապաղովկիայի և Սիրիայի

վաղմիջնադարյան քանդակային օրինակներն են: Ընդհանուր առմամբ հորինվածքի եռամասնությունը գրեթե միշտ խորհրդանշում է Սուրբ Երրորդությունը: Բացի այդ՝ լուսատուների առկայությունը ակնարկում է տիեզերական իրադարձության փաստը (օրինակ՝ Խաչելության և Համբարձման տեսարաններում), միևնույն ժամանակ պատմականորեն կապվում է Կոստանդիանոս Մեծի և Գրիգոր Լուսավորչի տեսիլքների հետ, որոնցում խաչը երևան է գալիս Աստվածային լույսի ներքո: Մ. Խորենացին և Ղ. Փարպեցին խաչը համարում են աստղանման՝ կարծես հաստատելով այն միտքը, որ միջնադարյան պատկերացումներում խաչի և լույսի խորհուրդները անբաժան էին:

Երեռույթի բազիլիկի ներքին հարդարանքը միտված է առավել հանդիսավոր դարձնելու եկեղեցու խորանը: Այսօր պահպանվել են խորանի պայտաձև կամարի կրունկները հարդարող որմնախոյակները, որոնց երեսները ուղղված են դեպի աղոթասրահն ու խորանը: Այստեղ քանդակված են հիմնականում հավասարաթև խաչեր և դափնեպսակների մեջ բազմաթև վարդյակներ, ինչպես նաև արմավաճյուղեր և երկրաչափական բնույթի այլ զարդատարրեր: Ջարդաքանդակված են նաև խորանին կից որմնասյան խոյակները: Չի բացառվում, որ նավերը իրարից բաժանող սյուները նույնպես ունեցել են քանդակազարդ խոյակներ, գոնե դրանց արևելյան գույգը, բայց դրանք մեզ չեն հասել: Հավասարաթև խաչերի և բազմաթև վարդյակների պատկերներով է հարդարված արևմտյան եռամաս լուսամուտի վերին հատվածը, որը, անշուշտ, խորհրդանշում է Սուրբ Երրորդությունը:

**Տեկորի տաճարի հարթաքանդակները:** Տեկորի Սբ. Սարգիս վկայարանը, ցավոք, այլևս գոյություն չունի: Բարեբախտաբար, պահպանվել են արխիվային լուսանկարները, չափագրություններն ու նկարագրությունները (Թ. Թորամանյան), որոնք հնարավորություն են տալիս պատկերացում կազմելու այդ կարևոր հուշարձանի մասին: Տեկորի տաճարը միակն է վաղ եկեղեցիներից, որի թվագրությունը հստակ է: Տաճարի արձանագրության մեջ (արևմտյան մուտքի ճակատակալ քարին) հիշատակվում է Սահակ Կամսարականի անունը: Վերջինիս գործունեության շրջանը նկատի ունենալով՝ տաճարը թվագրվում է 5-րդ դարի 80-

ական թվականներով: Տեկորի Սբ. Սարգիս եկեղեցին համարվում է աշխարհում հայտնի խաչաձև-գմբեթավոր հորինվածքներից ամենավաղը:

Հակառակ այն կարծիքների, որ Տեկորի տաճարը բազիլիկից վերակառուցվել է գմբեթավոր եկեղեցու, նորագույն ուսումնասիրությունները վկայում են հոգուտ եկեղեցու ի սկզբանե գմբեթավոր լինելը, չնայած հորինվածքի իմաստով բազիլիկ կառույցները ելակետային են եղել խաչաձև հորինվածքների համար [61, էջ 43-47]: Տեկորի խորանարդանման գմբեթի ծածկը կարծես կրկնում է այն խորանարդաձև վեղարը (բաղրախին), որը հայտնվում է Լուսավորչի տեսիլքում: Գմբեթի նման կառուցվածքը նորություն չէր քրիստոնեական ճարտարապետության մեջ, քանի որ արդեն հայտնի էին Կոստանդնուպոլսի Սբ. Սոֆիայի առաջին գմբեթի, ինչպես նաև Թեսալոնիկի Սբ. Սոֆիայի օրինակները [61, էջ 47]:

Տեկորի տաճարը վեր է խոյանում բոլոր կողմերից շրջապատված ինը աստիճաններով հիմնապատվանդանի վրա: Երեք կողմերից տաճարը ուներ սյունասրահներ, որոնցից հյուսիսայինը արևելակողմում ավարտվել է որմնախորշով, իսկ արևելյան ճակատին արտաքուստ ընդգծվել են եռանիստ ավագ խորանը և ուղղանկյուն ավանդատները: Եկեղեցին մուտքեր է ունեցել երկու կողմից և առավել հատկանշական է, որ հենց հյուսիսային կողմից են շքեղ հարդարված եղել երկու մուտքերը:

Եկեղեցու արտաքին ճակատներն ունեցել են հարուստ հարդարանք: Սյունասրահների որմնասյուների, շքամուտքերի ու լուսամուտի պսակները ունեցել են ականթի, խաղողի որթատունկի ու ողկույզների քանդակներ: Ինքնատիպությամբ աչքի են ընկել թեք և ներքևից հորիզոնական քիվով ամփոփված արևելյան և արևմտյան եռանկյունաձև ճակատները, արևմտյան շքամուտքը, կամարաձև լուսամուտների պսակները և այլն: Ըստ Թ. Թորամանյանի՝ դրանցում զգացվել են անտիկ ճարտարապետության ձևերից սերված հեռավոր արձագանքները [8, էջ 205]:

Արևմտյան ճակտոնի հարթության մեջ առկա է եղել խաչաձև լուսամուտ, որի երեք թևերը կիսակլոր են եղել, իսկ ներքևինը՝ քառանկյունի: Լուսամուտի վերևում պատկերված էր գավաթից դուրս եկող երկու ողկույզներով որթատունկը, որը կտցահարում էին գույզ սիրամարգերը՝

անմահության խորհրդանիշները: Վաղքրիստոնեական արվեստից լավ հայտնի այս սյուժեն հայկական հուշարձաններում հանդիպում է տարբեր ձևերով: Առաջինը այն տարբերակն է, որն առկա է Տեկորում, երբ սիրամարգերը ողկույզների երկու կողմերում են. մնան հորինվածք հայտնի է մաս Աշտարակի Ծիրանավոր բազիլիկի արևմտյան ճակատի հարդարանքում: Սիրամարգը կարող է պատկերված լինել գավաթի (սկահակի), շատրվանի կամ խաչի երկու կողմերում (Երուսաղեմի հայկական խճանկարը, նկարագարդ մատյանները):

Լուսամուտի խաչաքների դիմաց պատկերված են եղել երկու կիսաֆիգուրներ: Ենթադրվում է, որ նրանք եկեղեցին կառուցող հովանավորներն են՝ Սահակ Կամսարականն ու իր որդին [4, էջ 71]: Պակասս հետաքրքիր չէ պատկերաքանդակների տեղադրման վայրը՝ ճակտոնների կենտրոնը, որը, հավանաբար, ունի անտիկ ակունքներ: 7-րդ դարում մնան սկզբունքի չենք հանդիպում, իսկ 10-րդ դարում, երբ հայկական ճարտարապետության մեջ նորից նկատելի էր հետաքրքրությունը անտիկ ձևերի նկատմամբ, պատկերաքանդակների մնան տեղաբաշխումը կիրառվում է, ինչպես, օրինակ, դա տեսնում ենք Սանահինում ու Հաղբատում [27, էջ 81]: 20-րդ դարի սկզբին, երբ ուսումնասիրվել են քանդակները և արվել են լուսանկարներ, երկու դիմաքանդակներն էլ մաշված են եղել, և դա է պատճառը, որ նկարագրությունների մեջ չկա հրստակություն: Ըստ հին լուսանկարների՝ երկու դիմաքանդակներն էլ ունեցել են ձգված դեմքեր և միջին երկարության մորուք: Մազերը պատկերված են կորագիծ փորվածքներով (հուշարձանի առաջին ուսումնասիրողները համարել են, որ պատկերները գլխարկներ են ունեցել), որոնք իջնում էին մինչև հոնքերը: Նման կորագծերով էլ մշակված է հագուստը: Դեմքերը խիստ հարթ են, թույլ գոգավորություն ունեն միայն այտերը: Աչքերը նշան են, և դրանց մեջտեղում երկու շրջանագծերով ցույց են տրված բիբերը: Հստակորեն ընդգծված է վիզը. սա ուշագրավ է, որովհետև հետագա դարերում դիմաքանդակների գերակշռող մասի գլուխները ուղղակի դրվում էին ուսերի վրա:

Տեկորի կտիտորական պատկերները կարևոր են Հայաստանի և տարածաշրջանի քանդակագործական արվեստի զարգացման հիմնական միտումները հասկանալու համար: Տարածաշրջանում Տեկորի քան-

դակը իսկապես հնագույնն էր իր ձևի մեջ: Ի հակադրություն բյուզանդական արվեստի՝ կոնտրաստային դիմաքանդակները անհամեմատ ավելի լայն տարածում էին գտնում Այսրկովկասում և հատկապես Հայաստանում. կարելի է նշել 5-7-րդ դարերով թվագրվող օրինակների մի ամբողջ շարք:

Հնարավոր է, որ Տեկոթի այս դիմաքանդակները բոլորովին էլ «կոնտրաստային» պատկերներ չլինեն: Հայկական միջնադարյան արվեստում հայտնի են սիմվոլիկ բնույթի պատկերաքանդակներ, որոնք դեռևս չեն ստացել որոշակի մեկնաբանում, բայց և այնպես դրանք դժվար է վերագրել պատվիրատուների պատկերներին (Հնևանքի թմբուկի պատկերաքանդակները, Առթամարի քիվերի վրա առկա դեմքերը (կամ դիմակները), Տաթևի եկեղեցու պատուհանի կամարունքերի վրա պատկերված դեմքերը):

Ըստ հուշարձանի առաջին ուսումնասիրողների՝ Տեկոթի եկեղեցու տրոմպերի վրա եղել են ավետարանիչների քանդակներ [61, էջ 45]: Այս փաստը ուշադրության է արժանի, քանի որ դրանք ավետարանիչների պատկերների մեզ հայտնի ամենավաղ օրինակներն են ոչ միայն հայկական արվեստում, այլև տարածաշրջանում: Կարևոր է նշել, որ եկեղեցու խորանի հատվածը ունեցել է որմնանկար, որտեղ Ն. Մառը տեսել է քերովբեների պատկերներ [52, էջ 8]: Չի բացառվում, սակայն, որ ներքին հարդարանքը ավելի ուշ ժամանակաշրջանի է, քան բուն եկեղեցին:

**Գլինից գտնված վաղագույն քանդակները:** Գլինում՝ Հայաստանի պատմական մայրաքաղաքում և մշակութային կարևորագույն կենտրոնում, մի քանի տասնամյակ շարունակվող հնագիտական պեղումներով հայտնաբերվել են նյութական մշակույթի բազմաթիվ նմուշներ: Բացի ճարտարապետական կառույցներից՝ այստեղ ի հայտ են եկել խեցեգործական իրեր, դրամներ, կենցաղային առարկաներ, խճանկարի դրվագներ և, իհարկե, քանդակի բազմաթիվ նմուշներ: Քանդակի դրվագները եկեղեցիների և պալատական կառույցների ներքին ու արտաքին հարդարանքի, առանձին կոթողների հատվածներ են: Գլինի հնագիտական նյութը չափազանց հարուստ է. վերաբերում է ինչպես վաղ, այնպես էլ զարգացած և ուշ միջնադարին: Նախաարաբական շրջանին վերագրվող քանդակների թվագրությունը ընդհանրական բնույթ է կրում: Մեծ

մասը թվագրվում է 5-6-րդ դարերով, սակայն պատկերագրական և ոճական քննությունը ցույց է տալիս, որ, թերևս, դրանց մեծ մասը պետք է վերաբերի 7-րդ դարին:

Մասնագիտական գրականության մեջ վաղուց շրջանառության մեջ են դրվել և լավ հայտնի են Դվինից գտնված քանդակային մի շարք դրվագներ, որոնց մեծ մասը այսօր պահվում է Հայաստանի պետական քանդարանում (ՀՊԹ): Դրանց թվին են պատկանում Դվինի պալատի խոյակները, եկեղեցու ներքին հարդարանքի մաս կազմող քանդակագարդ խոյակը (Տիրամայրը մանկան հետ), բարավորի և ճարտարապետական այլ մասերի քանդակագարդ տարրերը, քառանիստ կոթողների խարիսխները և սյուները, ինչպես նաև կավե տափաշիշը: Նշված օրինակներից 5-6-րդ դարերին կարելի է վերագրել թերևս եկեղեցու բարավորի դրվագը՝ «բերքահավաքի» տեսարանով:

**«Բերքահավաքի» տեսարանով բարավորը:** Մեծ սալաքարի կտորը, որը եկեղեցու մուտքի բարավոր է հանդիսացել, պահվում է ՀՊԹ-ում: Պահպանվել է բարավորի ձախ հատվածը, քանի որ քանդակի աջ և ձախ հատվածները զուգահեռ են, հասկանալի է ամբողջ հորինվածքի կառուցվածքը: Կենտրոնում պատկերված է փոքր-ինչ ձգված համաչափությամբ խաչ՝ բարձրացված կարճ ոտքի վրա: Խաչի ստորին հատվածից դուրս են գալիս երկու «թևեր», իսկ հիմքից դեպի խաչի երկու կողմերը ծավալվում են խաղողի որթեր: Խաղողի փարթամ ճյուղերը, որոնք զբաղեցնում են ամբողջ հարթությունը, ծանրաբեռնված են հասուն ողկույզներով, բացված խոշոր տերևներով, տեղ-տեղ լրացված են արմավածյուղերով: Խաղողի որթի այս խիստ «թավուտում» նշմարելի են մարդկանց ֆիգուրներ ու բերքով լցված զամբյուղ: Ֆիգուրները տրված են երկու պլանով, ազատ բաշխված են տարածության մեջ, ֆիգուրներից մեկը դիմահայաց է, մյուսը՝ կիսադեմ: Նման անկաշկանդ դասավորվածությունը հորինվածքին հաղորդում է «կենցաղային» բնույթ: Չնայած ուսումնասիրողների կողմից շեշտվել է տեսարանի աշխարհիկ-այգեգործական բնույթը [86, էջ 55; 38, էջ 145], հորինվածքը ամբողջությամբ հագեցած է քրիստոսաբանական սիմվոլիկայով. խաչը Քրիստոսի ու Քրիստոսի փրկության նշան է, խաղողը՝ Քրիստոսի ուսմունքն ու արյունը (Մատթ., ԻԶ, 27, 28) և Դրախտային այգին, իսկ մարդիկ խորհրդանշում



են հավատացյալներին: Հետաքրքրական է, որ արդեն քննված օրինակներում հավատացյալներին խորհրդանշում էին թռչուններն ու կենդանիները, որոնք պատկերվում էին խաղողի այգում (որպես վաղ պատկերագրական տիպ), իսկ Դվինի քանդակում դրանք մարդկային ֆիգուրներ էին: Անդրադառնալով Դվինի բարավորի հորինվածքին՝ Լ. Դուռնովոն նշում է, որ այն այլաբանորեն ներկայացնում է Քրիստոսի ուսմունքի յուրացումը հավատացյալների կողմից [53, էջ 38]:

Հայկական միջնադարյան արվեստում խաղողահավաքի խորհրդանշանային տեսարաններ ունենք միայն Աղթամարի Սբ. Խաչ եկեղեցու «որթագալարի» գոտում, որը կարելի է համարել Դվինի հորինվածքի հետագա զարգացում: Խաղողահավաքի տեսարաններ հայտնի են ուշ անտիկ և վաղքրիստոնեական արվեստում (սարկոֆագ Հռոմից, 3-րդ դ., հատակի խճանկարներ, 5-6-րդ դդ.), ինչպես նաև սասանյան արվեստում (սասանյան սափոր Բրիտանական թանգ., 6-7-րդ դդ.): Այս երկու դեպքում էլ խաղողահավաքը սերտորեն կապվում է անտիկ ավանդույթների, հատկապես դիոնիսոսյան ծիսակատարությունների հետ և լայնորեն կիրառվում էր քրիստոնեական պատկերագրության ամենավաղ փուլում: Խաղողի և խաղողի ողկույզների քրիստոնեական ընկալումները ունեն համաքրիստոնեական բնույթ, սակայն հայկական միջավայրում այդ պատկերացումները լրացվում են զուտ տեղական մի շարք ընկալումներով՝ ավելի խորացնելով և նշանակալից դարձնելով ընդհանուր խորհրդանշական հենքը: Այսպես՝ Հայաստանը դիտվում է որպես դրախտային երկիր, Կոմիտաս կաթողիկոսի շարականում՝ «Անձինք մուիրեալք», Հռիփսիմյան կույսերը բնութագրվում են որպես ճշմարիտ որթ, Քրիստոսի ճյուղեր, ըստ Դարձի լեգենդի՝ Հռիփսիմյան կույսերից մեկը նահատակվում է խաղողի հնձանում [34, էջ 56]:

Ուշագրավ է Դվինի պեղումներից գտնված կավե տափաշիշը (6,3x4,4x1,8), որը պատրաստված է դեղնավուն կավից, թեթևակի օվալաձև է, երկարուկ վզով, բռնիչների փոխարեն ունի անցքեր: Երկու երեսներին պատկերված է մինչև գոտկատեղը ֆիգուր՝ Ավետարանը ձեռքին: Անկասկած է, որ պատկերվածը ավետարանիչ է: Տափաշիշը թվագրվում է 6-րդ դարով և համաձայն նմանատիպ այլ նմուշների՝ փոքրասիական ծագում ունի, ստեղծվել է Լամպսակա քաղաքում, պատկերում է Անդ-

րեաս առաքյալին, քանի որ վերջինիս պաշտամունքը լայն տարածում ուներ այդտեղ: Այս տափաշշի երկրորդ օրինակը պահվում է Էրմիտաժում: Ճիշտ է, տափաշիչը հայկական ծագում չունի, սակայն շատ կարևոր է այն փաստը, որ այն բերվել է բյուզանդական աշխարհից. սա ցույց է տալիս, որ մշակութային կապերը, հատկապես վաղ շրջանում, շատ աշխույժ են եղել: Բացի այդ՝ ակնհայտ է, որ նմանատիպ առարկաները, հայտնվելով հայ վարպետների միջավայրում, պատկերագրական աղբյուր և նախատիպ էին ծառայել, դրանով իսկ նպաստել են նման հորինվածքների արագ տարածմանը: 6-րդ դարի բյուզանդական արվեստի մեկ այլ գործ է Էջմիածնի հայտնի փղոսկրյա կազմը՝ նորկտակարանային և պարականոն տեսարաններով: Չնայած վաղ շրջանից մեզ են հասել Բյուզանդիայից Հայաստան բերված եզակի նմուշներ, բայց կարող ենք պնդել, որ արվեստի նմանատիպ գործեր բավականին հաճախ են բերվել:

**5-6-րդ դարերի առանձին դրվագներ և վերաօգտագործված քանդակներ:** Մեզ են հասել այդ շրջանի քանդակի առանձին դրվագներ, որոնք գտնվել են կա՛ն պեղումների արդյունքում, կա՛ն ավելի ուշ կառուցված եկեղեցիների պատերի շարվածքում: Մեծ թվով նման դրվագներ են գտնվել Դվինից: Քանդակների վերաօգտագործման նմուշներ գիտենք Էջմիածնի Մայր տաճարի օրինակով, դրանք առկա են Օձունի և Պտղմիի եկեղեցիներում:

**Օձունի եկեղեցու 5-6-րդ դարերի քանդակները:** Ըստ թվագրության նոր տվյալների՝ Օձունի տաճարը կառուցվել է 7-րդ դարի առաջին կեսին և հարում է Մյրենի ճարտարապետական ձևին: Եկեղեցին ունի քանդակային հարդարանք ինչպես արտաքին հարթություններին, այնպես էլ ներսում, սակայն ոչ բոլոր դրվագներն են, որ ժամանակակից են եկեղեցուն:

Օձունի քանդակային հարդարանքը ուսումնասիրել է Գ. Շախկյանը: Գիտնականի կարծիքով՝ կրկնակի օգտագործման են ենթարկվել, ուրեմն ավելի վաղ են թվագրվում եկեղեցու հարդարանքի մաս կազմող մի շարք քանդակներ, ըստ Գ. Շախկյանի [29, էջ 44-47]՝ դրանց թվին են պատկանում՝ ա) տաճարի արևմտյան մուտքից վերև, ճակատային հատվածում պատկերված ֆիգուրների շարքը, բ) արևելյան ճակատի

կենտրոնական պատուհանից ներքև գտնվող խաչագարդ սալաքարը, գ) Օձունի տաճարի կառուցումից ավելի վաղ թվագրվող, մկրտման խորշի մեջ դրված «Տիրամայրը մանկան հետ» քանդակը և մի շարք այլ դրվագներ, որոնք այսօր արդեն կորսված են: Այն, որ վերը թվարկված քանդակները վերաօգտագործվել են, կասկած չկա, որովհետև դրանց հորինվածքները որոշ հատվածներում ամբողջական չեն, և, բացի այդ, սալաքարերի ուրվագծերը, շարվածքի կարերը չեն համապատասխանում իրար: Հաշվի առնելով եկեղեցու բազում վերանորոգումները և հատկապես քանդակների ոճական առանձնահատկությունները՝ մենք գտնում ենք, որ վերաօգտագործման հանգամանքը առանձին դեպքերում չի կարող հիմք ծառայել, որ քանդակները եկեղեցուց ավելի վաղ թվագրվեն, քանի որ շարվածքի մեջ կարող էին դրվել եկեղեցու կառուցումից շատ ավելի ուշ՝ հետագա վերանորոգման ժամանակ: Այս հարցը մասնագիտական մոտեցում է պահանջում, որովհետև վերաօգտագործված առանձին դրվագների պատկերագրական և ոճական մանրամասները խոսում են հօգուտ 7-րդ դարի (*տե՛ս Օջունին մվիրված բաժինը*):

Չնայած դրան՝ Օձունի եկեղեցու քանդակային հարդարանքում կան դրվագներ, որոնք վստահորեն պատկանում են ավելի վաղ շրջանի: Այդպիսիներից են հատկապես եկեղեցու ներքին հարդարանքի մաս կազմող դրվագները: Տաճարի հարավարևմտյան գմբեթակիր մույթի արևելյան և հյուսիսարևելյան մույթի հարավային կողմերին՝ համապատասխանաբար 4,5 և 3 մ բարձրության վրա, պատկերված են հավասարաթև խաչեր՝ առնված շրջանագծի մեջ և հենված ժապավեններով պսակված ձողին: Դրանցից հարավարևմտյան մույթի խաչը թևերի հատման տեղում ու ծայրերին ունի կիսագնդեր: Շրջանագծի մեջ առնված մույն չափերով հավասարաթև խաչեր են պատկերված նաև հարավարևելյան ու հարավարևմտյան գմբեթակիր մույթերի հարավային միստերին: Դրանցից մեկի խաչը ներառող շրջանակը և այն դրսից ծածկող աղեղները պատկերում են հյուսածո հասկազարդեր, իսկ վերևում՝ շրջանագծին, հենված են գլուխ գլխի տված գույգ աղավնիներ՝ կտուցներին օղակաձև հատիկներ: Այս հորինվածքի ձախակողմյան մասը եզրից հատվել է, որը փաստում է նրա վերաօգտագործված լինելու մասին:

Հաշվի առնելով հորինվածքի վաղ պատկերագրությունը՝ համաձայն ենք վերջինիս 5-6-րդ դարերի թվագրմանը:

Գմբեթակիր մույթի արևելյան ու հարավային կողմերում՝ հատակից 90 սմ բարձրության վրա, տեղադրված են ուղղանկյուն քարեր՝ երեք գուգահեռ զարդագոտիներով, որոնց զարդատարրերը հար և նման են ինչպես 5-6-րդ, այնպես էլ 7-րդ դարերին թվագրվող ճարտարապետական տարրերի զարդաձևերին (քառակող կոթողներ, պատուհանների զարդապսակներ): Կենտրոնական գոտին բաղկացած է նշաձև տերևների համադրությամբ և ծաղիկների բացված թերթեր հիշեցնող մոտիվներից (Բոլնիսի Սիոն, Բրդաձորի մեծ կոթող), իսկ կողմնային գոտին՝ քառորդ շրջանագծով եզրավորված տերևներից: Այս զարդաքանդակ քարերը գմբեթակիր մույթերի շարվածքի հետ ունեն կոնստրուկտիվ կապ և տեղադրված են եկեղեցու կառուցմանը զուգընթաց: Սակայն այդ քարերի քանդակային հորինվածքի հատված լինելու պարագան հիմք է տալիս ենթադրելու, որ այն պատկանել է մեկ ուրիշ, ավելի վաղ կառույցի և օգտագործվել է եկեղեցու կառուցման ժամանակ:

**Պտղնիի եկեղեցու 5-6-րդ դարերի քանդակները:** Պտղնիի եկեղեցին երկար ժամանակ համարվում էր 6-րդ դարի կառույց, և միայն որոշ ուսումնասիրողներ հնարավոր էին համարում այն թվագրել 7-րդ դարով (Ն. Տոկարսկի, Ս. Խ. Մնացականյան): Այժմ արդեն հստակ է, որ եկեղեցին կառուցվել է 7-րդ դարի երկրորդ կեսին՝ Ջվարթնոցից հետո [58, էջ 62]: Պտղնիի եկեղեցու կողմերի երկարությունը 1:2 հարաբերություն ունի, որը հատուկ է եռանավ բազիլիկներին: Բացի այդ՝ եռաստիճան հիմնախարիսխը, որի վրա բարձրանում է եկեղեցին, ինչպես նաև շարվածքի առաջին շարքի քարերը տարբերվում են մյուս քարերից: Եթե դրան էլ ավելացնենք այն, որ արևելյան կողմի հիմնախարիսխի կառուցվածքը չի համապատասխանում արևելյան պատի եռանկյունաձև խորշերին, ապա կան բոլոր հիմքերը՝ ենթադրելու, որ Պտղնիի եկեղեցին կառուցվել է հին բազիլիկի հիմքի վրա [58, էջ 64]: Հավանաբար այդ հին կառույցին էլ պատկանել են այն քանդակները, որոնք վերաօգտագործվել են Պտղնիի 7-րդ դարի եկեղեցու շարվածքի մեջ:

Պտղնիի եկեղեցու քանդակային հարդարանքի ուսումնասիրությունը պարզորոշ ցույց է տվել, որ այստեղ առկա է քանդակների երկու

խումբ [24, էջ 225-228]: Մի խումբը պատկանում է բուն եկեղեցուն, հետևաբար թվագրվում 7-րդ դարով, իսկ մյուս խումբը 5-6-րդ դարերի է: Հավանաբար այս վաղ խմբին են պատկանում հարավային ճակատին ագուցված հետևյալ քարերը: Տաճարի հարավային մուտքից աջ՝ լուսամուտի մոտ, կարմիր տուֆե սալին քանդակված է առյուծ, որը կանգնած է արմավենու ծառի տակ: Այս հորինվածքը, հատկապես արմավենու պատկերը շատ նման է Քասաղի բազիլիկի արևմտյան մուտքի բարավորի քանդակին, որտեղ արմավենու խորքի վրա ներկայացված են եղջերուներ: Առուծի ոտքերի տակ նստած են երկու խոյ, իսկ վերին աջակողմյան անկյունում տեսնում ենք դեպի վեր ուղղված բաց դաստակ: Այս մանրամասները թույլ են տվել եզրակացնել, որ այստեղ պատկերված է «Դանիելը առյուծների գբում» տեսարանը [1, էջ 81-82; 24, էջ 226]: Բերելով մի շարք գուգահեռներ այս թեմայի վերաբերյալ՝ Լ. Ազարյանը հիշատակում է նաև Վրաստանում գտնվող Ատենի Սիոնի արևմրտյան ճակատին ագուցված քանդակային հորինվածքը, որտեղ նա տեսնում է Դանիելի պատմությունը: Սակայն Ատենիի այս հորինվածքը չի կարող հանդիսանալ Պողոնի դրվագի գուգահեռ այն պարզ պատճառով, որ տվյալ հորինվածքում ներկայացված է առյուծի երախը պատռող Սամսոնը (այս շվիթթությունը գալիս է վրաց գիտնականների ոչ ճիշտ մեկնաբանումից, այնինչ, բացի պատկերագրական մանրամասներից, այստեղ պահպանվել են հայերեն ՍԱ տառերը, որոնք կապ ունեն Սամսոն անվան հետ, և կարևոր կռվան են տեսարանի մեկնաբանման հարցում):

Հաշվի առնելով Պողոնի եկեղեցու քանդակի և քարի չափսերը՝ կարելի է ենթադրել, որ ամբողջական հորինվածքը պետք է տեղ գտներ երեք սալաքարերի վրա. համապատասխանաբար կենտրոնական քարի վրա պատկերված է եղել Դանիելը, իսկ երրորդ՝ աջ կողմի քարի վրա՝ մյուս առյուծը: Դանիելի թեման լայն տարածում է ունեցել վաղմիջնադարյան հայկական արվեստում (Աղքք, Երզնկա, Հառիճ և այլն): Սակայն, ի տարբերություն մյուս հայտնի հորինվածքների, Պողոնի քանդակում հանդիպում ենք այնպիսի մանրամասների, ինչպիսիք են խոյերը և արմավենին: Իհարկե, արմավենու պատկերը տարածված է եղել վաղմիջնադարյան հայկական արվեստում, սակայն Դանիելի պատկե-

րագրության համատեքստում այն եզակի է: Իսկ խոյերի առկայությունը հորինվածքում թերևս կարելի է բացատրել թեման ավելի մանրամասն ներկայացնելու միտումով, քանի որ ըստ աստվածաշնչյան պատմության՝ առյուծներին կերակրում էին խոյերով [24, էջ 228]:

Նույն շարքում՝ առյուծի քանդակից փոքր-ինչ ձախ, ագուցված է մեկ ուրիշ քար՝ խաղողի որթի պատկերով: Քարի կրկնակի օգտագործման մասին է խոսում այն հանգամանքը, որ հորինվածքը գլխիվայր է դրվել պատի մեջ և պարզապես հարմարեցվել է շարվածքին: Բացի այդ՝ ակնհայտ երևում է, որ խաղողի որթը պատկերող հորինվածքը ամբողջական չէ: Ս. Մնացականյանի կարծիքով՝ այս հորինվածքը պետք է նման լիներ Դվինի հայտնի բարձրաքանդակին՝ բերքահավաքի տեսարանով [24, էջ 226]:

### **ԹԵՄԱ 3**

## **ՀՈՒՇԱՍՅՈՒՆԵՐ, ԾԱՎԱԼԱՅԻՆ ԽԱՉԵՐ, ՔԱՌԱՆԻՍՏ ԿՈԹՈՂՆԵՐ**

Հայկական վաղմիջնադարյան արվեստի ինքնատիպ նմուշներից են առանձին կանգնած հուշարձանները՝ հայտնի որպես հուշասյուներ, ծավալային խաչեր ու քառանիստ (քառակող) կոթողներ: Մրանք շատ առումներով եզակի են ոչ միայն տարածաշրջանի, այլև ընդհանրապես արևելաքրիստոնեական արվեստի համատեքստում և չնայած գուգահեռներ ունեն վաղքրիստոնեական արվեստում և ընդհանուր առմամբ սերում են դրանցից, բայց և այնպես լիովին ինքնուրույն ու ձևավորված հուշարձանների մի առանձին խումբ են:

Հուշասյուները, ծավալային խաչերը և քառանիստ կոթողները, ինչպես նշեցինք, հայկական միջնադարյան արվեստում կազմում են հուշարձանների ինքնուրույն խումբ, քանի որ ընդհանուր են նրանց կառուցվածքային ու գործառութային տարրերը: Այսօր էլ շատ խնդիրներ՝ կապված այս հուշարձանների թվագրման և գործառույթի հետ, հստակեցման կարիք ունեն: Մենք կդիտարկենք հուշասյուները, ծավալային խաչերը և քառանիստ կոթողները մեկ խմբի շրջանակներում՝ անդրադառնալով վերջիններիս կառուցվածքային, ոճական ու հատկապես պատկերագրական առանձնահատկություններին:

Ուղղաձիգ քարե կոթողների կանգնեցման ավանդույթը Հայկական լեռնաշխարհում, համաձայն Ս. Բարխուդարյանի, ունի դարերի պատմություն և ներկայացված է հետևյալ փուլերով: Սկսվում է մենհիրներով, փոխարինվում վիշապաքարերով, որին էլ հաջորդում են ուրարտական սեպագիր կոթողները, այնուհետև, այսպես կոչված, արտաշեսյան սահմանաքարերը, և ավարտվում վաղմիջնադարյան կոթողներով [6, էջ 55-56]: Պետք է նշել, որ Ս. Բարխուդարյանի ներկայացրած փուլային այս զարգացումը այսօր չի կարող բավարարել գիտական մոր հարցադրումներին: Նման մոտեցման միակ ընդհանրական հետևությունը, որն առարկություն չի առաջացնում, այն է, որ տեղական մշակույթի պատմության տարբեր փուլերում հայտնի են եղել ուղղահայաց կոթողներ,

սակայն դա բավարար հիմք չէ՝ դրանք իրար փոխկապակցելու և իրարից բխեցնելու, քանի որ շատ տարբեր են ժամանակագրական, կառուցվածքային, գործառնության իմաստով:

Ուղղաձիգ կանգնած կոթողային հուշարձանների տարածական ձևերն ամենատարբեր լուծումներով հայտնի էին և՛ Արևելքում, և՛ հունահռոմեական աշխարհում: Հաշվի առնելով այն հանգամանքը, որ վաղքրիստոնեական շրջանում շատ պատկերացումներ և հորինվածքային առանձնահատկություններ Հայաստան են թափանցել արևելաքրիստոնեական մշակութային աշխարհից՝ պահպանելով իրենց անտիկ հիմքերը, պետք չէ անտեսել ազդեցության այս ճանապարհը:

**Հուշասյուները** կամ հաղթասյուները անտիկ մշակույթում եղել են հաղթանակի խորհրդանիշ՝ կապված կայսրերի ռազմական հաջողությունների հետ: Միևնույն ժամանակ հանդիսացել են հիշատակային բնույթի հուշարձաններ: Իսկ քրիստոնեական պատկերացումները, որոնք ստեղծվել են սուրբգրքյան պատկերացումներով, «հրեղեն» և «ամպեղեն» սյունը դիտարկել են որպես Աստծո ներկայության խորհրդանիշ: Մի կողմից անտիկ ավանդույթները, իսկ մյուս կողմից էլ սյան հետ կապված աստվածաշնչյան պատկերացումները ձևավորել են նման հուշարձանների խորհրդանշությունը ու գործառնությը քրիստոնեական արվեստում: Հենց այդպիսի բարձր, առանձին կանգնած ու խաչով պսակված սյուն է նկարագրված Ագաթանգեղոսի ներկայացրած Գրիգոր Լուսավորչի տեսիլքում: Բարձրյալի ներկայության իմաստն է կրում խաչով պսակված սյունը «Քրիստոսի մկրտության» տեսարանում, որը, ինչպես հայտնի է, կոչվում է նաև «Աստվածահայտնություն» (Մողու ավետարան, 11-րդ դ. երկրորդ կես):

Հայկական հուշասյուները շատ ընդհանրություններ ունեն նմանատիպ անտիկ հուշարձանների հետ, ինչն առաջին հերթին պայմանավորված է դրանցում օրդերային տարրերի առկայությամբ՝ խարիսխ, բուն, խոյակ: Միևնույն ժամանակ կան և էական տարբերություններ, որոնք կապված են կառուցվածքային ձևերի ու համաչափությունների հետ: Նշենք, որ անտիկ հուշասյունը պսակվում է արձանով, իսկ հայկական հուշասյունը՝ խաչով: Ուստի հայկական հուշասյուներին առավել մոտ գուգահեռներ գտնում ենք վաղքրիստոնեական արվեստում, որոնք



մի կողմից շարունակում են այս տիպի հուշարձաններին հատուկ անտիկ ավանդույթները, բայց լինելով քրիստոնեական հուշարձաններ՝ պսակվում են խաչով: Խաչով պսակված նման սյուներ կանգնեցվում էին կայսրության գլխավոր քաղաքների հրապարակներում, կամ էլ դրանց պատկերները վերարտադրվում էին կերպարվեստի հուշարձաններում (Մաղաբայի՝ Երուսաղեմը պատկերող հատակի և «Առյուծների»՝ եկեղեցու հատակի խճանկարներում, երկուսն էլ՝ 6-րդ դ., Հորդանան, ինչպես նաև խաչով պսակված սյունը «Գրիգոր Նազիանզացու ձեռնադրման» տեսարանում, Փարիզի ձեռագրում (cod. 510), 9-րդ դ. երկրորդ կես):

Հայկական վաղմիջնադարյան հուշասյուները կազմված են հետևյալ պարտադիր տարրերից. բազմաստիճան հիմնախարիսխ (ստիլոբատ), խորանարդաձև պատվանդան, խարիսխ, բուն, խոյակ և ծավալային խաչ կամ երբեմն էլ տաղավարիկ (տեմալիետո): Կարելի է ասել, որ հիմնախարիսխի աստիճանների քանակը պայմանավորված է հուշարձանի չափերով և կառուցվածքային լուծումներով: Ջրվեժի, Ավանի, Անգեղակոթի հուշասյուների հիմնախարիսխի աստիճանների քանակը հասնում է ութի, իսկ մյուսներինը երեք է կամ հինգ: Մի քանի հուշասյուների հիմնախարիսխների վրա (Ավան, Ջրվեժ) նկատելի են փորագրված օձերի պատկերներ, որոնց համարում են պահպանիչ խորհրդանիշներ:

Պարտադիր տարրեր են նաև խարիսխները, որոնք լինում են մի քանի տեսակ՝ բաղկացած մերքնասալից և նրա վրա դրված գլանաձև բարձիկից: Նշենք նաև, որ սյունը երբեմն ուղղակի նստում է խորանարդաձև պատվանդանի վրա: Հուշասյան բները պատրաստված են ամբողջական քարից: Լինում են բոլորաձև (Երերույք, Դվին), ութանիստ (Զվարթնոց, Ավան) կամ քառանիստ: Մեծ մասամբ սյան բները հարթ են, սակայն երբեմն, հատկապես քառանիստ օրինակներում, ձևավորված են լինում անտիկ ճարտարապետության մեջ հայտնի տրամատավոր (կանելյուրանման) փորվածքներով, իսկ անկյունները մշակվում են կիսագլաններով կամ կիսասյուներով (Հովհաննավանք): Հուշասյուների բների բարձրությունը չի անցնում 4 մ-ից, (Ավան՝ 2,24, Օշական՝ 3,7), իսկ տրամագիծը՝ 33-ից մինչև 64,5 սմ:

Խոյակները, որոնք օրդերային համակարգի առավել արտահայտիչ տարրերն են, հայկական հուշասյուններում ունեն տարբեր լուծումներ: Հուշասյունների խոյակները լինում են լայնացող (իմպոստային), դեպի վեր լայնացող խորանարդաձև, զամբյուղանման ու ոլորագարդերով (վոլյուտաներով): Ինչ վերաբերում է զամբյուղաձև խոյակներին, այստեղ հորինվածքային տարրերը երկուսն են՝ զամբյուղը և նրա վրա դրված ոլորագարդը: Խոյակների նմանատիպ լուծումները հայտնի են կոթողային ճարտարապետության մեջ, որոնցից առավել հայտնի են Չվարթնոցի խոյակները և նմանատիպ մի քանի այլ հուշասյուններ, այդ թվում՝ Օշականի և Երեբունյի հուշասյունների խոյակները: Խոյակները, որպես կանոն, ունեն փորվածքներ վերևի հատվածում, որոնք նախատեսված են ծավալային խաչեր կանգնեցնելու համար: Սակայն կան օրինակներ, որոնցում այդ փորվածքները բացակայում են, և դա նշանակում է, որ եղել են նաև այլ լուծումներ, օրինակ՝ Փարպիից գտնված կոթողների դրվագները, որոնք ավարտվում են տաղավարիկով:

Խաչերը, որոնք պսակում են հուշասյունները, ունեն ձգված համաչափություն: Խաչերի ներքևից դուրս են գալիս և դեպի վեր ձգվում կիսասարմավիկները: Խաչերի բարձրությունը քառանիստ կոթողների համար չի անցնում 50 սմ-ից, իսկ հուշասյուններինը՝ 1 մ-ից: Բուն խաչը, ինչպես և բուսագարդերը մշակվում են մեկ գլխավոր՝ արևմտյան կողմից: Հակառակ կողմը կա՛ն թողնվում է հարթ, կա՛ն պարզապես գծաքանդակ է արվում խաչի և բուսագարդի եզրամասով:

**Օշականի հուշասյունը** հայտնի է Թ. Թորամանյանի վերակազմությամբ: Այն պատրաստված է մի ամբողջական քարից, ունի 3,5 մ բարձրություն, կազմված է եռաստիճան հիմնախարիսխից, խորանարդաձև պատվանդանից, որը հիմքում քառանիստ է, իսկ միջին մասում՝ ութանիստ: Օշականի հուշասյունը պսակված է եղել զվարթնոցատիպ խոյակով: Համարվում է, որ այն կանգնեցված էր Մորիկ կայսեր մոր գերեզմանին [8, էջ 174]:

**Ջրվեժի հուշասյունը** գտել ու վերակազմել է Ն. Տոկարսկին: Ըստ այդ վերակազմության՝ ունեցել է յոթաստիճան հիմնախարիսխ՝ խարիսխով և խոյակով սյուն՝ ավարտվել է խաչով: Խարիսխը նմանվում է դասական տիպի (ատիկական) տրամատավոր խարիսխի, իսկ խոյակը

խորանարդածն է, դեպի վեր փոքր-ինչ լայնացող, արևմտյան երեսին ունի քանդակ՝ հովհարածն զարդածնի մնանվող և ավարտվում է ատամնավոր քիվով: Այն կանգնած է եղել բազիլիկ եկեղեցու հյուսիսային կողմում և ունեցել է 6,30 մ բարձրություն՝ հիմնախարիսխը 1,85 մ, սյունը (խարսխի, բնի և խոյակի հետ) 2,75 մ, խաչը՝ 1.10 մ:

Գեղամա լեռների «**Ուղտի ակունք**» կոչվող բնակավայրում հայտնաբերված հուշասյունը բաղկացած է հինգաստիճան հիմնապատվանդանից, խորանարդածն պատվանդանից, որի վրա հենվում է բարձր կածն խարիսխով ու նույն տիպի խոյակով գլանածն սյունը: Խոյակը ունի վոլյուտաներ, որոնք մոտ են դասական հոնիական օրդերին և մնան Դ-վիճում գտնված խոյակների: Հուշասյան վերակազմության հեղինակը Ա. Շահինյանն է [30, էջ 75-80]:

**Հովհաննավանքի հուշասյունն** իր լուծումով առանձնանում է, քանի որ նրա եռաստիճան հիմնախարիսխն ու պատվանդանը կառուցվածքով բազմանիստ են, իսկ սյունը ձևավորված է իրար կից կիսասյուններից՝ պսակված մեկ ընդհանուր հորիզոնական տրամատավոր խոյակով:

Հայաստանում և ընդհանրապես Այսրկովկասի տարածքում հուշասյունների, ինչպես և քառանիստ կոթողների կանգնեցման ժամանակաշրջանը սահմանափակվում է արաբական իշխանության հաստատմամբ: Սակայն որպես հեռավոր արձագանք (պատմական հիշողության արգասիք)՝ մնան հուշասյունների առանձին օրինակներ ի հայտ են գալիս նաև հետագա դարաշրջաններում: Դրանցից ամենավաղը Տաթևի վանքի, այսպես կոչված, ճոճվող սյունն է՝ ուղղանկյուն շրջանակի մեջ առնված խաչով (895 թ.):

Տարածաշրջանում հուշասյունների կարևորության և յուրահատուկ մշանակության մասին է խոսում այն հանգամանքը, որ այդ սյունների պատկերները հայտնվել են նաև եկեղեցիների որմերին: Դրա վառ օրինակն է Էդգանի Սիոնի (6-րդ դ. կես) արևելյան արտաքին պատին քանդակված հուշասյունը, որը բարձրանում է հիմնախարիսխի վրա և ավարտվում տաղավարիկով ու ծավալային խաչով: Մյուս հուշասյան պատկերը՝ պսակված մեծ խաչով, գտնվում է Հաղբատի վանքի արտաքին որմին (10-րդ դ.):

**Ծավալային խաչերի** շարքին են պատկանում նաև ծավալային կամ առանձին կոթողային խաչերը, որոնք լինում են տարբեր չափերի: 50 սմ-ից մինչև 1 մ բարձրություն ունեցող խաչերը եղել են հուշայությունների և քառանիստ կոթողների բաղկացուցիչ մաս, իսկ առավել մեծ չափերի կոթողային խաչերը հանդես են եկել որպես առանձին կանգնած հուշարձանների տարատեսակ: Այս խաչերը հուշայությունների և քառանիստ կոթողների նման բաղկացած են հիմնախարիսխից և խորանարդաձև պատվանդանից, որի վրա ամրացվում է 1,50 մ-ից մինչև 2 մ և ավելի բարձրություն ունեցող ծավալային խաչը: Փաստորեն՝ այստեղ խարիսխով և խոյակով սյանը փոխարինում է խոշոր չափերի խաչը: Այս դեպքում արդեն բացակայում է վերին խաչը: Ուսումնասիրողները գրտնում են, որ նման խաչերի մասին է հիշատակում Ագաթանգեղոսը, երբ խոսում է խաչեր կանգնեցնելու ավանդույթի մասին: Բացի այդ՝ ենթադրվում է, որ սկզբնական շրջանում այդ խաչերը եղել են փայտից և հետո միայն փոխարինվել քարե կերտվածներով: Եթե մենք ընդունում ենք, որ կոթողային խաչերը համալրում են առանձին կանգնած հուշարձանների խումբը և հուշայությունների ու կոթողների հետ ներկայացնում են մի մշակութային երևույթ, ապա այդ խաչերի զարգացումը փայտյա կերտվածքներից դեպի քարինը ընդունելի չէ: Այս հանգամանքը չի բացառում փայտե խաչերի կիրառումն ընդհանրապես, քանի որ փայտյա խաչերի մասին է հիշատակում Խորենացին՝ հատկապես առանձնացնելով Մծխեթի բլրին կանգնեցրած խաչը:

Կոթողային խաչերը, որոնք մեզ են հասել հիմնականում դրվագներով, քանակական առումով զգալի զիջում են թե՛ հուշայություններին, թե՛ մանավանդ քառանիստ կոթողներին: Ծավալային խաչերը, որպես կանոն, կերտված են քարի ամբողջական կտորից, որը տեխնիկական առումով առաջացնում է որոշակի դժվարություններ: Կարելի է ենթադրել, որ դյուրաբեկ այս հուշարձանները պետք է որ պատերազմական արհավիրքների ժամանակ առաջինը տուժեին, թերևս դա է պատճառը, որ դրանցից քիչ օրինակներ են հասել մեզ: Այդ դժվարությունների մասին է խոսում կոթողային խաչի այնպիսի հորինվածքը, ինչպիսին է կրկնակի թևերով խաչը Հովհաննավանքից:

Հայաստանի տարածքում գտնվել են քարե խաչերի բազմաթիվ բեկորներ, որոնք տարբերվում են և՛ չափերով, և՛ քարի տեսակով, այսինքն՝ դրանք հանդիսացել են և՛ հուշայունն ու քառանիստ կոթողը պատկող, և՛ կոթողային խաչեր: Անկախ իրենց չափից և ձևից՝ պեղումներից գտնված դրվագները ի մի են բերում խաչի մակերեսի հարդարման բազմաբնույթ լուծումներ:

Ընդհանրացնելով՝ նշենք հարդարման հիմնական զարդատարրերը: Խաչահատումը, որպես կանոն, զբաղեցնում է վարդյակը կամ բլթակը, խաչաթևերը հարդարվում են հասկաձև զարդերով (Աքորի) կամ էլ արմավենու ճյուղերի մմանվող հորինվածքով: Խաչաթևերի ծայրի հատվածները հարդարվում են վարդյակներով ու շուշանաձաղիկներով կամ շուշանաձաղիկի տարատեսակներով (Կողբ, Աքորի, Ծոբ): Խաչաթևերի դեպի ծայրերը լայնացող հատվածները հաճախ հարդարվում են կլոր փոստրակներով կամ գնդերով, իսկ ծայրերը ավարտվում զույգ բլթակ-կիսագնդերով (Գվին, Արցախի Տիգրանակերտ): Մշակման ձևերից հանդիպում են և՛ պարանահյուս, և՛ «հուլունքավոր» տեսակներ (Կողբ, Օձուն), որոնք քանդակի այլ տեսակների հետ պատկերագորոնե կապում էին ծավալուն խաչերը: Հայտնի են նաև դրվագներ, որտեղ խաչի թևի վերին հատվածի վրա առկա է սրբի պատկերը մինչև գոտկատեղ (Կողբ, Օձուն, Թեղուտ): Դրանք կարող են ներկայացնել ինչպես ավետարանչին (չորս թևերին՝ չորս ավետարանիչներ), այնպես էլ Քրիստոսին: Այս տեսանկյունից հետաքրքիր նմուշ է Թեղուտից գտնված խաչը, որի հորիզոնական թևերին պատկերված են երկուական ավետարանիչներ՝ ընդգրկված ուղղանկյուն խորշերի մեջ: Վերջին տարիներին Արցախից հայտնաբերված կոթողային խաչի բեկորները ցույց են տվել, որ եղել են նաև նմուշներ, որոնց խաչաթևերը իրար են միացել ծավալուն շրջանակով: Առանձին խաչի հորինվածքային այդ լուծումը թույլ է տալիս որոշակի գուգահեռներ անցկացնել հայկական և իռլանդական խաչերի միջև [34, էջ 47-48]:

Խաչի հիմքից դուրս եկող տարրերը հիմնականում բուսական ծագում ունեն և մմանվում են կիսաարմավի, ականթի կամ դափնե ճյուղի: Այս առումով ուշագրավ է Օձնեցու «արմատացավ և ծաղկեցավ» արտահայտությունը, քանի որ խաչը սովորաբար «ծագում» է արմավային

հիմքից, իսկ թևերը զարդարվում են շուշանաձաղիկի քանդակներով: Խաչերը հարդարող բոլոր բուսազարդերը ոճավորված են: Կան օրինակներ, որոնցում խաչը հիմնված է սկավառակի կամ վարդյակի վրա (Դվինի խաչերը). սկավառակը խորհրդանշում է Տիեզերքը: Դվինից գտնված խաչերից մեկի վարդյակը հարդարված է վեցաթև, մյուսը՝ ութաթև աստղով: Քանդակազարդ խաչի բեկորներ մեծ մասամբ գտնվել են Հայաստանի հյուսիսային շրջաններում, ինչը կրկին հաստատում է երկրի հատկապես հյուսիսային և կենտրոնական տարածքներում նման հուշարձանների լայն տարածումը վաղ միջնադարում: Նման խաչերի խրմբին են հարում Վրաստանի հարավում՝ Բոլնիսի տարածքից հայտնաբերված խաչերը, որոնց հարդարման տարրերը նույնանում են Դվինից և այլ վայրերից գտնված խաչերի հետ: Վրաց գիտնականները դրանք համարում են գուտ վրացական՝ անվանելով «բոլնիսյան խաչեր», ինչը հիմնավորված չէ, քանի որ անտեսվում են Դվինի, Կողբի, Օձունի օրինակները: Այնինչ թե՛ Բոլնիսի, թե՛ Դվինի, Կողբի ու Օձունի խաչերը ունեն հարդարման նույն տարրերը: Բացի այդ՝ հարկ է հաշվի առնել նաև այն հանգամանքը, որ Բոլնիսին նույն Բողնավոր գավառն է, որը վաղ միջնադարում մտնում էր Գուգարաց աշխարհի կազմի մեջ: Փաստորեն՝ մենք գործ ունենք մեկ ընդհանուր ավանդույթի և միջավայրի հետ:

Քարե խաչի եզակի օրինակ է հայտնաբերվել Երնջատավում (Ապարանի շրջան), որը միջին չափի հավասարաթև, դեպի ծայրերը լայնացող խաչ է: Վերջինիս ներքևի թևը միացած է սյանը, որի հետ խաչը մի ամբողջություն է կազմում (մի ամբողջական քարի կտորից է): Ծիշտ է, այսօր այն դրված է քանդված մատուռի խորանում, որը նրա նախնական տեղը չէ. հնարավոր է, որ մեծ խաչերի նման հարդարել է եկեղեցու շրջակա տարածքը:

**Դվինի խաչը:** Մեծ խաչերից ամենալավ պահպանված օրինակը գտնվել է Դվինում (ՀԳԹ), որը մեզ հայտնի առանձին խաչերից ամենաբարձրն է՝ 2,06 մ՝ կերտված միակտոր քարից: Դվինի խաչը իր դեկորատիվ հարդարանքով և հորինվածքով նույնանում է Ջրվեժից գտնված խաչի հետ, բայց տարբերվում է իր համաչափությամբ: Խաչահատման տեղում շրջանակ է, թևերը միջին մասում ունեն խորացումներ, իսկ ծայրերը վերջանում են փոսիկավոր շրջանակներով: Չի պահպանվել պատ-

վանդանը, սակայն խաչը հենվում է ոչ մեծ սկավառակի վրա, որը խաչի հետ մի ամբողջություն է կազմում և հարդարված է բուսական տարրերով: ԴՎԻՆԻ խաչը տարբերվում է մյուս բոլոր օրինակներից նրանով, որ այստեղ բացակայում են խաչի հիմքից ելնող բուսազարդերը:

**Հովհաննավանքի խաչը:** Հովհաննավանքի գավթի խորշում այսօր էլ կարելի է տեսնել մեծ խաչի բեկորներ, որից պահպանվել է ներքևի երկար թևը՝ արմավային թևեր-հենարանների հետ միասին: Խաչի վերակազմությունը իրականացրել է Ս. Մնացականյանը. նրա բարձրությունը 1,75 մ է: Խաչի թևերին կա ողորապտույտ-հյուսվածքավոր զարդատարր, որը շքեղություն է հաղորդում ողջ հորինվածքին: Հովհաննավանքի խաչի հորինվածքային առանձնահատկությունը այն է, որ նրա «ծաղկած» թևերը կրկնակի են, և տվյալ դեպքում դա ոչ միայն հորինվածքային, այլև կառուցողական անհրաժեշտություն է, քանի որ ձևավորում է կրկնակի հենարաններ՝ կայունություն և ամրություն հաղորդելով ամբողջ կառուցվածքին: Չույգ թևերով խաչային հորինվածքներ հայտնի են Չվարթնոցի, Ոսկեպարի ու Արուճի եկեղեցիներից (7-րդ դ. երկրորդ կես), ինչպես նաև վրացական Ծրոմի եկեղեցու մուտքի ճակատակալին (7-րդ դ. երկրորդ կես, Վրաստան): Նշված օրինակները հորինվածքային առումով նույնանում են Հովհաննավանքի խաչի հետ, միայն իրենց չափերով ավելի փոքր են և փորագիր:

**Կողբի խաչը:** Հյուսիսային Հայաստանից՝ Կողբից գտնված մեծ խաչի դրվագները ի հայտ են բերում այս հուշարձանների մեկ այլ հորինվածքային լուծում, որտեղ խաչը հենվում է պատկերազարդ մեղալիոնի և հովհարածև բացվածք ունեցող հիմքի վրա: Կողբի խաչը, ինչպես և նախորդները, կերտված է քարի ամբողջական կտորից: Մեղալիոնի մեջ, հավանաբար, ավետարանչի պատկերն է: Բացի հովհարածև տարրից՝ որպես հարդարման միջոցներ են վարդյակներն ու շրջանակները: Հաշվի առնելով Կողբի խաչի հիմքում գտնվող մեղալիոնը՝ ավետարանչի պատկերով, կարելի է ենթադրել, որ, օրինակ, Դովեղում գտնված քարի սկավառակը կարող էր համարվել կոթողային խաչի հարդարանքի մաս [70, էջ 370]:

Հետաքրքիր է, որ հայկական միջնադարյան արվեստի տարբեր դարաշրջաններում անդրադարձներ են եղել նաև առանձին կանգնած

կամ մեծ խաչերին: Նման անդրադարձ տեսնում ենք 12-13-րդ դարերում, երբ Հայաստանի հյուսիսային շրջաններում ի հայտ են գալիս մինչև 2 մ բարձրություն ունեցող և ամբողջական քարի կտորից կերտված խաչեր (Հովհաննավանք, Քոբայր, Յաղդան, Վանաձոր):

**Քառանիստ կամ քառակող կոթողներ:** Առանձին կանգնած հուշարձանների գերակշռող մասը քառանիստ կոթողներ են, որոնց ընդհանուր քանակը, վերջին տվյալների համաձայն, 252 միավոր է [7, էջ 17]՝ չհաշված Արևմտյան Հայաստանի և պատմական Գուգարքի՝ հարավային Քարթլիի և Չավախքի նմուշները: Ինչպես հուշասյուներն ու ազատ կանգնած խաչերը, քառանիստ քանդակագարդ կոթողները ինքնատիպ են արևելաքրիստոնեական արվեստում: Չնայած վաղքրիստոնեական կամ վաղբյուզանդական հուշարձանների մեջ կարելի է տեսնել քանդակային հարդարանքով մույթաձև, քառանիստ սյուներ՝ հայկական օրինակներին շատ նման, բայց հայկական մշակութային միջավայրում այդ հուշարձանները ունեն ինքնատիպ լուծումներ և ձևավորում են առանձին խումբ:

Քառանիստ կոթողներին առաջին անգամ անդրադարձել են Յոզեֆ Ստրժիգովսկին ու Գարեգին Հովսեփյանը: Հրատարակելով քառանիստ կոթողներին նվիրված իր աշխատությունը՝ Գ. Հովսեփյանը առաջինն էր, որ խմբավորեց ու նկարագրեց դրանք, ներկայացրեց իր եզրակացություններն ու գիտական շրջանառության մեջ դրեց: Ժամանակի ընթացքում գիտնականի առանձին մոտեցումներ, մասնավորապես քառանիստ կոթողները որպես գերեզմանային կոթողներ դիտարկելու գաղափարը, վերանայվեցին [20, հ. II, էջ 153-154]: Այսօր կասկածից վեր է, որ կոթողները և վաղ խաչքարերը գերեզմանային հուշարձաններ չեն եղել:

Քառակող կոթողներին են անդրադարձել այնպիսի հայտնի գիտնականներ, ինչպիսիք են Ն. Մառը, Թ. Թորամանյանը և Յ. Սմիռնովը: Հայտնի է, որ Յ. Սմիռնովը առանձին ուսումնասիրություն է պատրաստել կոթողների վերաբերյալ, սակայն լույս չի տեսել: Կոթողներին վերաբերող ուսումնասիրություն է կատարել Ս. Մնացականյանը: Եվ, վերջապես, Գ. Գրիգորյանի ծավալուն մենագրություն-կատալոգը լույս է տեսել 2012 թվականին:



Քառանիստ կոթողները կերտված են կա՛մ ամբողջական մեկ քարից, կա՛մ, որն ավելի հազվադեպ է, քարի կտորներից: Ինչպես և հուշապուրները, քառանիստ կոթողները ունեն աստիճանավոր հիմնախարիսխ, խորանարդաձև պատվանդան, խարիսխ, բուն և խոյակ: Խորանարդաձև պատվանդանները կազմում են քառանիստ կոթողների առավել զանգվածային մասը (ամենալայնը՝ 1,12 մ, Նահապետավան): Միշտ չէ, որ կոթողները ունեն խարիսխ, հաճախ խոյակը ներկայացնում է դեպի վեր լայնացող սեղանաձև զանգված: Կոթողները պսակված են խաչով, երբեմն նաև գնդով (Կարբի, Առինջ) ու տաճարի կամ տաղավարիկի մանրակերտով (Օձուն, Փարպի, Թալին): Մեզ հասած ամենաբարձր կոթողը Բրդաձորի մեծ կոթողն է՝ 6 մ, որի վերին մասը փոքր-ինչ վնասված է, իսկ ամենացածրը՝ Աշտարակինը՝ 0,84 մ: Կոթողների համար օգտագործվել է տարբեր գույնի տուֆ քար, երբեմն նաև բազալտ (անդեգիտ), որը առավել կիրառելի է Շիրակի խմբի կոթողների համար, ինչպես նաև տարբեր երանգների ֆելզիտային տուֆ՝ Գուգարքի խմբի համար: Տուֆից կերտված կոթողների մեջ հանդիպում են այնպիսիները, որոնց ամբողջ մակերեսը և առանձին հատվածները կամ միայն պատկերները գունավոր են: Կարմիր ներկի մնացորդներ են պահպանվել Օձունի, Թալինի, Գոգարանի մի շարք կոթողների վրա:

Կոթողների բոլոր չորս նիստերը, որպես կանոն, հարդարված են: Այստեղ տեղ են գտել և՛ երկրաչափական (եռանկյունի, սրտիկ, հատվող շրջանակներ) ու բուսական (խաղողի որթ, արմավիկներ), և՛ խորհրդանշական բնույթի պատկերներ (խաչ, լաբարում), և՛ սյուժետային կամ առանձին ֆիգուրների պատկերներ: Ընդհանուր առմամբ կոթողների պատկերաշարը շատ հարուստ է և բազմազան ու որոշ դեպքերում էլ՝ դեռևս մինչև վերջ չբացահայտված: Ինչ վերաբերում է պատվանդանների դեկորատիվ հարդարանքին, ապա դրանց գլխավոր ճակատը արևմտյան կողմում է, որը համապատասխանում է հուշապուրը պսակող խաչի ուղղվածությանը: Պատվանդանները, որոնք պարտադիր են քառանիստ կոթողների կառուցվածքում, Գ. Գրիգորյանը հակված է կոչել «սեղան»:

Քառանիստ կոթողների կանգնեցման ժամանակաշրջանը վաղ միջնադարն է, իսկ ավելի ստույգ՝ 7-րդ դարը: Այդ կոթողները աշխարհագ-

րության առումով լիովին համապատասխանում են Հայաստանի այն շրջաններին, որոնք քաղաքական և մշակութային առումով ունենին առաջատար դիրքեր: Խոսքը վերաբերում է Այրարատ և Գուգարք նահանգներին: Այրարատ նահանգում էին գտնվում Արագածոտն ու Շիրակ գավառները: Ինչ վերաբերում է Գուգարք նահանգին, ապա պետք է նկատի ունենալ, որ պատմական Գուգարքի զգալի հատվածը, այդ թվում՝ Ջավախքը, Արդահանը և մի քանի պատմական այլ գավառներ այժմ Վրաստանի ու Թուրքիայի կազմում են:

Կոթողները քառանիստ են կամ ուղղանկյուն, մոտավոր չափերն են 20x60x20x60 (մի փոքր ավել կամ պակաս): Կերտված են հիմնականում տուֆից (տուֆի տարբեր տեսակներից): Նիստերի վրա ֆիգուրները լրացված են բուսական, երկրաչափական և խորհրդանշական այլ պատկերներով: Այս հուշարձանների հատկանիշներից կարևորը այն է, որ հստակորեն կողմնորոշվում են դեպի աշխարհի չորս կողմը, և այդ առումով լիովին համապատասխանում են քրիստոնեական եկեղեցու կանոններին: Սրանից ելնելով, ինչպես նաև նկատի ունենալով նիստերի հարդարման սկզբունքները՝ պարզ է դառնում, որ կոթողի կարևոր նիստերը արևմտյանն ու արևելյանն են, իսկ հյուսիսայինն ու հարավայինը հավելյալ են: Արևելյան և արևմտյան նիստերը, որպես կանոն, հարդարված են Քրիստոսի, Աստվածամոր ու սրբերի պատկերներով: Կոթողները դրվել են եկեղեցու կողքին կամ նրան հարող տարածքում, կազմել են եկեղեցական համալիրի մաս:

Քառանիստ կոթողները, որպես կանոն, չունեն արձանագրություններ: Մեզ հայտնի օրինակներից միայն վեցի վրա են հայտնաբերվել արձանագրություններ, ընդ որում՝ Արուճի, Թալինի, Վահրամաբերդի և Դսեղի արձանագրությունները ուշ շրջանի հավելումներ են [7, էջ 17]: Բրդաձորի մեծ կոթողի ենթադրյալ արձանագրությունը, որը հիշատակել է Ն. Չուրիմաշվիլին, ոչ մի տեղ արձանագրված չէ, իսկ Բրդաձորի փոքր կոթողի վրա առկա հայատառ արձանագրությունը, համաձայն հնագրագիտական տվյալների, վերաբերում է 7-րդ դարին [2, էջ 213-214]: 7-րդ դարի է նաև «Ուղտի ակունքից» գտնված կոթողի բեկորի արձանագրությունը [30, էջ 78]:

Նորագույն ուսումնասիրությունների համաձայն՝ մեզ հասած քառանիստ կոթողներից ոչ մեկը նախնական տեղում ու անաղարտ վիճակով չի պահպանվել [7, էջ 34-36]: Կանգուն են միայն վեցը, իսկ մյուսները հասել են առանձին դրվագների ձևով կամ եղծված: Շատ կոթողներ հետազայում օգտագործվել են եկեղեցիների կամ այլ կառույցների շինարարության ժամանակ: Համաձայն 8-րդ դարի պատմիչ Ղևոնդի՝ արարները կոտրում ու գետն էին նետում քրիստոնեական կոթողները: Կարծում ենք, որ հենց արարական տիրապետության շրջանում են ոչընչացվել կամ վնասվել կոթողների մի մասի պատկերաքանդակները:

Ինչպես նշվեց, պատմական Հայաստանի տարածքում քառանիստ կոթողները ունեցել են տարածման երկու շրջան՝ Այրարատ և Գուգարք: Քանի որ Այրարատ նահանգում այդ կոթողները հիմնականում տարածված են եղել Արագածոտն և Շիրակ գավառներում, ապա կոթողների այդ խումբը մենք պայմանականորեն անվանում ենք «Շիրակի խումբ»։ Պատմական Գուգարքի կոթողները տարածում են ստացել մասնավորապես Բողնափոր, Չորափոր, Կողբափոր, Տաշիր, Ծորափոր և Ջավախք գավառներում: Մասնագիտական գրականության մեջ նշված կոթողները ստացել են «Տաշիր-Չորափորի» կամ «Գուգարքի» խումբ անվանումը: Ստեղծված լինելով մույն ժամանակահատվածում, ունենալով պատկերագրական մույն համակարգը՝ քառանիստ կոթողների այս երկու խմբերը շատ մոտ են, բայց միևնույն ժամանակ ունեն տարբերություններ: Այսպես՝ Գուգարքի կոթողները ավելի բարձր են, քան Շիրակիները, Շիրակի կոթողները կերտված են ավելի կարծր տեսակի քարից՝ տուֆից ու բազալտից (անդեզիտ), իսկ Գուգարքիները՝ ֆելզիտային տուֆից, Շիրակի կոթողների քանդակները ունեն ավելի ընդհանրացված և ոճավորված պատկերներ, իսկ Գուգարքիները ավելի հղկված են ու մանրամասնեցված, Գուգարքի կոթողների պատկերաքանդակները ներառված են շրջանակների մեջ, իսկ Շիրակիները բաշխված են նիստերին՝ առանց բաժանող գոտիների: Կան նաև զարդատարրեր, որոնք հատուկ են միայն Շիրակին:

**Շիրակի խումբը:** Առաջինը դիտարկենք Շիրակի խմբի կոթողները: Դրանք կանգնեցվել են պատմական Այրարատ նահանգում ու նրան հարող տարածքներում, որոնք այսօր ներկայացնում են Շիրակի, Արա-

գածոտնի, Գեղարքունիքի մարզերը: Առանձին օրինակներ էլ հայտնաբերվել են Արցախում: Շիրակի խմբին պատկանող կոթողներ գտնվել են Կարմրաքար, Գառնահովիտ, Ապարան, Ջրամբար, Թալին, Մյրսք, Հառիճ, Նահապետական, Սարալանջ, Անիպենգա, Վահրամաբերդ, Դորբանտ, Դվին, Արուճ, Կարբի, Մոլոնի, Աղքք, Ավան, Ակունք, Մաստարա, Իրինդ, Օրգով, Փարպի, Բյուրական, Աշտարակ, Ուշի, Նորաշեն, Ուջան, Կաթնաղբյուր, Արտաշավան, Եղվարդ, Առինջ, Փարոս, Ջրվեժ, Բջնի, Ծաղկաձոր, Ակունք (Գեղարքունիք), Քարագլուխ և Կապույտ (Վայոց Ձոր), Ագարակ, Կարս, Կեչոր, (Արևմտյան Հայաստան), Ծարտար, Բերդաշեն (Արցախ) բնակավայրերում: Ինչպես տեսնում ենք, Շիրակի խումբը շատ մեծ է և քանակական առումով գերազանցում է Գուգարքի խմբին:

Ընդարձակ է նաև Շիրակի խմբի կոթողների պատկերաշարը: Կոթողների հարդարանքի անբաժան մասն են կազմում անկյունների որմնասյուները, որոնք առանձին դեպքերում նաև գույգ սյուներով են արված: Նիստի հարդարման համար կիրառել են նաև տրամատներ: Հարդարանքի կարևոր մաս են կազմում սյուների ամբողջ բարձրությամբ ձգվող, հիմքում ուղղանկյուն խորադիր փորվածքները, որոնք ավարտվում են պայտածև կամ կիսաշրջանաձև կամարներով (Կարբի, Մոլոնի, Առինջ, Փարպի):

Շիրակի կոթողների վրա հաճախ հանդիպում է ականթի տերև, որի գույգ պատկերները հարդարում են թե՛ սյան ներքևի հատվածը, թե՛ եզրավորում են խոյակը: Չույգ ականթատերևները կարելի է դիտարկել որպես Շիրակի խմբի առանձնահատուկ գծերից մեկը, որը հայտնի է իր տարատեսակներով (Գառնահովիտ, Թալին, Ուջան): Հաճախակի են տարբեր տիպի վարդյակները (Գոգարան, Օրգով, Կարբի): Շիրակի խմբում, ի տարբերություն Գուգարքի, քիչ են խաղողի որթի, տերևի կամ ողկույզի պատկերները, ինչպես նաև առանձին բուսական տարրերը՝ շուշանածաղիկը, արմավենին (Ապարան): Միմյույրի բնույթի պատկերներից առաջին հերթին նկատելի են խաչանման հորինվածքները: Դրանք հայտնի են պատկերագրական երկու տարբերակներով՝ հավասարաթև և ձգված համաչափությամբ: Ընդ որում՝ մի կոթողի վրա կարող են համադրված լինել երկու տարբերակներն էլ: Հավասարաթև խաչը

հարմար է պատկերել պատվանդանին և խոյակին, իսկ ձգված համա-  
չափությամբ խաչը՝ նիստերին: Հավասարաթև խաչի ձևը հատուկ է 5-6-  
րդ դարերին և պատկերագրորեն սերում է Կոստանդինոս Մեծի խաչից  
(Կարբի, Ավան, Փարպի, Ապարան), մինչդեռ ձգված համաչափությամբ  
խաչերը հարազատ են 7-րդ դարին և սերում են Հեղինեի ու Թեոդոսիոս  
2-րդի խաչերից (Թալին, Կարմրաքար, Ագարակ): Պատկերագրական  
այս տարբերակների համատեղումը թույլ է տալիս կոթողները թվագրել  
7-րդ դարով:

Շիրակի խմբի կոթողների խորհրդանշական պատկերների շար-  
քում հանդիպում է լաբարումի պատկերը, որը վերարտադրում է Կոս-  
տանդինոս կայսեր հաղթական դրոշը, ունի քառանկյուն ձև և պատ-  
կերվում է բարձրացված սյան կամ ձողի վրա: Նման պատկերներ կան  
Ուշանի, Թալինի (մի քանի օրինակ), Անիպեմզայի, Մրենի կոթողների  
վրա: Լաբարումի պատկերը հայտնի է վաղքրիստոնեական այնպիսի հու-  
շարձանում, ինչպիսին է Ռոսանոյի ավետարանը («Քրիստոսը Պիղա-  
տոսի առջև» մանրանկարը, 6-րդ դ. կես): Լաբարումի օրինակով է ձևա-  
վորվել հայկական խաչվառը (Գրիգոր Լուսավորչի խաչվառը, 1448 թ.):

Շիրակի կոթողների պատկերաշարում խաչային հորինվածքները  
հաճախ ներկայացված են այնպիսի մանրամասներով, ինչպիսիք են  
արմավիկները, քները կամ ցողունները (Անիպեմզա՝ արմավիկներ,  
Դվին, Մուղնի, Օրգով, Վահրամաբերդ՝ քներ, Ապարան՝ ցողուն): Շիրա-  
կի կոթողների մեջ կան օրինակներ, որոնց վրա պատկերված է աստի-  
ճանավոր հիմքով ձողաբարձ խաչ: Ինչպես և վաղ եկեղեցիների արտա-  
քին հարդարանքում, կոթողների վրա արված մնան խաչապատկերները  
խորհրդանշում են Գողգոթայի վրա բարձրացված խաչը, հետևաբար  
խորհրդանշում են խաչի հաղթանակն ու երկրպագումը (Ապարան, Թա-  
լին, Անիպեմզա՝ մի քանի տարբերակ, Թալին՝ մի քանի տարբերակ,  
Ապարան): Ըստ Դավիթ Անհաղթի (5-րդ դ. վերջ - 6-րդ դ. սկիզբ)՝ խաչը  
սանդուղք է դեպի երկինք և առաջնորդող դեպի երկնային քաղաք: Իսկ  
Աթանաս Ալեքսանդրացին (295-373) նշում է, որ Գողգոթայում կանգնեց-  
ված խաչն արեգակից էլ պայծառ է և ամբողջ տիեզերքն է լուսավորում:

Շիրակի խումբը հարուստ է պատկերաքանդակներով: Առաջինը  
Քրիստոսի պատկերն է, որը, համաձայն պատկերագրական կանոնի,

ունի խաչաձև լուսապսակ: Ուշագրավ է, որ Շիրակի խմբում հայտնի են սահմանափակ քանակով Քրիստոսի պատկերներ, որոնք առկա են Ագարակի, Թալինի, Արուճի կոթողների վրա: Կարելի է ասել, որ այդ սակավության պատճառներից մեկն այն է, որ շատ դեպքերում չի պահպանվել կոթողի վերին հատվածը, որտեղ սովորաբար և ակնկալվում էր Քրիստոսի պատկերը: Հաջորդը Աստվածամոր կերպարն է, որն այս խմբում հայտնի է մեկ տասնյակից ավելի օրինակներով (Ուջան, Մաստարա, Դվին, Հառիճ): Ընդ որում՝ այդ պատկերները, որոնք ներկայացնում են Տիրամորը մանկան հետ, հանդիպում են և՛ նիստերին, և՛ պատվանդանին (սեղանին), և՛ խոյակի վրա: Այս իմաստով հետաքրքիր է Դվինի քանդակը՝ Տիրամոր և մանուկ Քրիստոսի պատկերով, որը, Գ. Գրիգորյանի կարծիքով, կոթողի խոյակի վրա է արված: Ագարակից գտնված, բայց այսօր արդեն անհայտացած (պահպանվել են արխիվային լուսանկարները) կոթողի պատկերաշարում կար տիկնոջ (նման է Աստվածամորը) դիմահայաց պատկերը՝ եկեղեցու մոդելը ձեռքին [4, էջ 48]: Իրականում դա Մայր եկեղեցու խորհրդանշական պատկերն է (ալեգորիան), որ հայտնի է եղել վաղ միջնադարում (6-րդ դարի դպտական Բաուխտի վանքի որմնանկարներ): Այս փաստը ինքնին շատ կարևոր է, քանի որ հայկական արվեստում, հատկապես հայ-քաղկեդոնական հուշարձաններում Մայր եկեղեցու խորհրդանշական պատկերը առանձին նշանակություն է ստանում (Սաբերեբեբի վանքի հայ-քաղկեդոնական որմնանկարը, 10-րդ դ., Տայքի Չորղվանի (Դորթքիլիսեի) որմնանկարը, 10-րդ դ. վերջ):

Շիրակի կոթողների վրա հանդիպում են նաև առաքյալների, ավետարանիչների, հրեշտակների, սրբերի, ինչպես նաև աշխարհիկ մարդկանց՝ պատվիրատուների պատկերներ: Սյուժետային պատկերները Շիրակի խմբում համեմատաբար քիչ են: Հայտնի են ինչպես հինկտակարանային, այնպես էլ նորկտակարանային սյուժեներ՝ «Աբրահամի գոհաբերությունը» (Գառնահովիտ, Կողբ), «Դանիելը առյուծների գբում» (Ավան, Եղվարդ, Հառիճ, Դվին, Կեչոր), «Երեք մանկունք հնոցում» (Ավան, Ագարակ), քրիստոսաբանական շարքից՝ «Մկրտություն» (Մրեն): Կա նաև մի հորինվածք (Թալին, այժմ՝ ՀՊԹ), որը ենթադրվում է՝ «Շղիայի համբարձման» տեսարանն է, քանի որ երևում են երկու

թևավոր ձիեր ու դրանց ներքևում պատկերված երկու անիվներ [4, էջ 48]: Հետաքրքիր է «Դանիելը առյուծների գբում» հորինվածքը, որը հիմնականում կոթողների պատվանդանի վրա է: Այդ օրինակներում Դանիելի ֆիգուրը և առյուծների գլուխները քանդակված են պատվանդանի ճակատային՝ արևմտյան նիստին, իսկ առյուծների իրանները՝ կողքերին, այսինքն՝ հորինվածքը տարածական բնույթ ունի: Հետաքրքրական է, որ հորինվածքային մասն սկզբունքը կիրառված է միայն այս սյուժեի մեջ: Գուցե դա պայմանավորված է նախատիպում առկա հորինվածքային լուծումով: Ինչպես նշվեց նախորդ բաժնում, կա այս հորինվածքի մեկնաբանության այլ տարբերակ, համաձայն որի՝ ունենք աղոթողի (օրանտայի) դիրքով Սբ. Թեկղայի պատկերը, որը Դանիել մարգարեի մասն (ըստ սրբուհու վարքի) նետվել էր առյուծների գուրը, բայց փրկվել էր հավատի գործությամբ: Սբ. Թեկղայի վարքի այս հատվածը լուսաբանող պատկերներ հայտնի են դպտական և սիրիական քանդակի մի քանի օրինակով: Այս առումով Ա. Ղազարյանի հարցադրումը՝ արդյոք չէր կարող հայկական վաղմիջնադարյան քանդակում մասն պատկերների մի մասը ներկայացնել Սբ. Թեկղային, հիմնավորված է: Նախ կոթողների օրինակով մեզ հասած աստվածաշնչյան թեմաներից հենց Դանիելի պատկերներն են, որ գրեթե երեք անգամ գերազանցում են մյուս հիմնկտակարանային թեմաներին: Բացի այդ, ի դեմս Էջմիածնի Մայր տաճարի Սբ. Թեկղային և Պողոս առաքյալին պատկերող քանդակի, մենք կարող ենք վստահաբար ասել, որ հայկական միջավայրում արդեն վաղ շրջանում սրբուհին պաշտելի անձանց շարքում էր, քանզի նրա վարքագրությունը 5-րդ դարում թարգմանվել էր հայերեն: Ա. Ղազարյանը մաս ուշադրություն է դարձնում այն հանգամանքին, որ «Դանիելը առյուծների գբում» տեսարանում աղոթողի դիրքով կանգնած որոշ պատկերներ մասն են կնոջ ֆիգուրի, որն ունի ընդգծված նեղ իրան և երկար հանդերձանք (Կեչրո) [37, էջ 660]:

Շիրակի խմբի կոթողների վրա բավական շատ են կենդանիների ու թռչունների պատկերները: Եթե հաշվի առնենք, որ 5-7-րդ դարի եկեղեցիների արտաքին և ներքին հարդարանքում նույնպես քիչ չեն կենդանիների պատկերները, ապա դա պետք է համարել դարաշրջանի պատկերագրական առանձնահատկություն: Թռչուններից հանդիպում է աղավ-

նու պատկերը, որը հանդես է գալիս կան որպես Սբ. հոգի և պսակ է դնում Քրիստոսի կամ մանկան հետ գահին նստած Տիրամոր գլխին (Թալիմի, Արուճ), կան մարմնավորում է հավատացյալների հոգին (Բջնի, Մաստարա, Կաթնաղբյուր): Կոթողների վրա հայտնաբերվել են առանձին կենդանիների՝ առյուծի (Մաստարա), եղջերուի (Եղվարդ), քարայծի (Աբովյան), ցլի (Կաթնաղբյուր), գառան (Արուճ) պատկերներ:

Կենդանիների պատկերներից բացի՝ Շիրակի խմբի մի շարք կոթողների վրա հանդիպում են կենդանագլուխ ֆիգուրներ: Մեզ հայտնի են ինը այդպիսի կենդանագլուխ պատկերներ, որոնցից ութը Շիրակի կոթողներին են, իսկ մեկը՝ Գուգարքի (Օձունի կոթողը): Կենդանագլուխ ֆիգուրի պատկերներ գտնվել են Ուջանի, Սարալանջի, Կարմրաքարի, Ագարակի, Ապարանի և երեք օրինակ՝ Թալիմի կոթողների վրա: Գրականության մեջ այս առթիվ կան տարբեր մեկնաբանություններ: Մասնագիտական ուսումնասիրություններում հիմնավորվել է այն տեսակետը, որ կենդանագլուխ պատկերները ներկայացնում են խոզագլուխ Տրդատին [4, էջ 62]: Ապարանի խոյակի կենդանագլուխ պատկերի մի ձեռքին օղակ է, իսկ մյուսին՝ ձող: Մասնագետները գտնում են, որ դա հեթանոսական քրմի պատկեր է [4, էջ 62]: Ըստ Ֆ. Տեր-Մարտիրոսովի մեկնաբանության՝ կենդանագլուխ պատկերը ներկայացնում է Սբ. Քրիստափորին [80, էջ 80]: Կարծում ենք, որ առավել հավանական է այս տեսակետը, որովհետև նա քրիստոնեական միակ սուրբն է, որն ունի շնագլուխ արտաքին, և կոչվել է կինոկեֆալ: Նախ ակնհայտ է, որ կերպարի գլուխը ավելի մեծ է շան, այլ ոչ թե խոզի գլխի: Հետո որոշ օրինակներում հստակորեն երևում են երկար մազերը (Թալիմի երկու կոթողները), ինչը հիմք է տվել Գ. Հովսեփյանին ենթադրելու խոզագլուխ կնոջ առկայությունը: Նշված հանգամանքը կարևոր է, քանի որ, ըստ Սբ. Քրիստափորի վարքագրության, նա ունեցել է գեղեցիկ արտաքին և երկար մազեր, և Աստված տվել է նրան կենդանակերպ արտաքին՝ բարբարոս ցեղերին քարոզելու Քրիստոսի ուսմունքը (միջնադարում բարբարոսներին անվանում էին շնագլուխներ կամ մարդակերներ): Այդ առումով հատկանշական է այն փաստը, որ շնագլուխ կերպար կա նաև Հոգեգալստյան տեսարանում, որը խորհրդանշում է բարբարոս ժողովուրդներին: Հայտնի է, որ Սբ. Քրիստափորի պաշտամունքը տարածված է եղել



Ասորիքում և Լիկիայում, որտեղից էլ, հավանաբար, թափանցել է նաև Հայաստան: Կարծում ենք, որ շնագլուխ կերպարը չի կարող լինել Տրդատ Մեծը, քանի որ, ըստ Ագաթանգեղոսի, Տրդատը կենդանու արտաքին է ստանում որպես պատիժ՝ քրիստոնյաներին հետապնդելու համար, իսկ կոթողների վրա պատկերված շնագլուխ ֆիգուրը սուրբ է, քանի որ ունի սրբության ու նահատակության նշաններ՝ խաչգավազան և լուսապսակ: Այն, որ Սբ. Քրիստափորի պատկերագրությունը արդեն 6-րդ դարում ձևավորված էր, համոզվում ենք վաղբյուրանդական փոքր թրծակավե սրբապատկերի օրինակով (Մակեդոնիա, 6-7-րդ դդ.), որի արձանագրության համաձայն՝ ներկայացված են Սբ. Քրիստափորն ու Սբ. Գևորգը: Հայտնի է նաև Սբ. Քրիստափորին պատկերող 17-րդ դարի բյուզանդական սրբապատկերը, որտեղ սուրբը պատկերված է կանոնավոր պատկերագրությամբ և լուսապսակով ու խաչգավազանով՝ դրանով իսկ ընդհանրություններ ցուցաբերելով հայկական կոթողների պատկերի հետ: Այն, որ քառանիստ կոթողների կենդանագլուխ պատկերները կապվում են Ագաթանգեղոսի Պատմության հետ, հավանական չէ, քանի որ Պատմությունը մեզ է հասել հետագա խմբագրություններով: Համեմատելով Խորենացու Պատմության հետ՝ կարելի է համոզվել, որ միջնադարյան ավանդությամբ հայտնի էին Տրդատի կերպարի երկու բնութագրեր՝ «լուսավորության նախաշավիղ» ըստ Մ. Խորենացու, և մեղսակիր՝ ըստ Ագաթանգեղոսի [18, էջ 271]:

Շիրակի կոթողների վրա շատ են նաև աշխարհիկ կերպարները: Դրանց աշխարհիկ բնույթի լինելը, հաստատում են լուսապսակի բացակայությունը և հագուստի ձևը: Իշխանավորների հանդերձանքը հանդիսավոր տեսք ունի, հաճախակի պատկերվում են ընդգծված երկար թևեր ունեցող վերարկուով և գոտիով: Նման հանդերձանք մեզ հայտնի է 7-րդ դարի մի շարք եկեղեցիների կտիտորական քանդակների օրինակով, որոնցից են Սրենի եկեղեցու (Դավիթ Սահառունին ու Ներսես Կամսարականը) ու Սցխեսի Ջվարիի (իշխաններ՝ Ստեփանոզը, Դեմետրեն, Կոբուլը, Ադրներսեն) պատվիրատուների քանդակները՝ նույն ոճի հանդերձանքով: Սա վկայում է տարածաշրջանում ընդունված հագուստի տեսակի մասին, իսկ այն փաստը, որ այդ տիպի հագուստ հանդիպում է

7-րդ դարի եկեղեցիների քանդակներում, նշում է այդ հուշարձանների՝ ժամանակագրական առումով կոթողների մոտ լինելը:

Շիրակի կոթողներին հատուկ է գեղարվեստական մեկնաբանման ուրույն մոտեցում, որը մեծապես պայմանավորված է օգտագործված քարի տեսակով: Ավելի ամուր քարերի, հատկապես բազալտի կամ անդեզիտի օգտագործումը զգալի չափով սահմանափակում է մակերեսի մշակման հնարավորությունները: Շիրակի կոթողների պատկերները ունեն մեկնաբանման ընդհանրական ոճ, համեմատաբար խոշոր են, գերծ մանրամասներից: Նրանց հատուկ են խոշոր ծավալները, ամողջական և լակոնիկ ուրվագծերը: Քանդակների ընդհանրական պատկերումը՝ մի կողմից, դարերի ընթացքում կոթողների հողմահարումը՝ մյուս կողմից, հաճախ դժվարություններ են առաջացնում պատկերների ու հորինվածքների մեկնաբանման հարցում: Բայց կան պատկերներ, որոնց մեկնաբանման դժվարությունները պայմանավորված են վաղքրիստոնեական պատկերագրական զուգահեռների բացակայությամբ: Շիրակի կոթողների հետ կապված՝ կարելի է նաև փաստել, որ այդ պատկերները չեն ենթարկվել արհեստական, միտումնավոր եղծման, ինչն ակնհայտորեն նկատվում է Գուգարքի մի շարք կոթողների օրինակով:

Դիտարկենք Շիրակի խմբի մի քանի առավել լավ պահպանված կոթողները:

**Ուջանի կոթողը** լավ պահպանված օրինակներից է, որի պատկերաշարը ամբողջովին ընթեռնելի է: Այն գտնվել է Ուջանում (ճախկին Խարաբավանք), այժմ պահվում է ՀՊԹ-ում: Կոթողը բաց դեղնավուն տուֆից է: Ճակատային երեսներին ականթատերևներ են, որոնցից փոքր-ինչ վերև Տիրամայրն է՝ մանկան հետ գահին նստած. շեշտված է ոտքերի համար նախատեսված պատվանդանը, իսկ գլխի վերևում խխունջանման զարդ է, որը լավ հայտնի է վաղքրիստոնեական արվեստում և սովորաբար հարդարում է խորշի գմբեթարդը: Մանուկ Քրիստոսը նստած է Տիրամոր աջ ծնկին՝ թեթևակի շրջված, իսկ Տիրամայրը ուղղահայաց դիրք ունի: Հագուստը լավ մշակված է, հատկապես Տիրամոր ոտքերի վրա հորիզոնական կոր ծալքերի մի ամբողջ շարք է, որն ընդգծում է նրա նստած դիրքը: Ավելի վերև՝ խոյակի հատվածում, ականթատերևների մեջ երևում են երկու սրբերի կիսանդրիները՝ լուսապսակով:

Մյուս ճակատային երեսին ուղղահայաց ֆիզուր է՝ լուսապսակով ու ավետարանով, որից կարելի է ենթադրել, որ նա ավետարանիչ է: Նրա ձախ կողմում լաբարումն է: Այստեղ՝ խոյակի հատվածում, ականթատերևների մեջ երկու դեմքեր են նշմարվում: Կողմնային երկու նիստերին, որոնք ավելի նեղ են, պատկերված է մի ուղղահայաց ֆիզուր՝ աշխարհիկ հանդերձանքով, ուսերին զցած վերարկուով և աղոթողի դիրքով: Խոյակի այս հատվածում հրեշտակի պատկեր է՝ լուսապսակով և թռչնաթևերով: Հաջորդ նիստի վրա շնագլուխ կերպար է՝ երեք քառորդ շրջված, որը չունի լուսապսակ, իսկ ձեռքին գիրք է:

**Գառնահովիտի կոթողը,** Թ. Թորամանյանի վկայությամբ, գտնվել է Թալինի շրջանի նախկին Ադիաման գյուղի հին գերեզմանոցում: Այժմ Սարդարապատի թանգարանի բակում է: Կոթողի վերին հատվածը ջարդված է: Չորս նիստերը նույն լայնությունն ունեն, և դժվար է կողմնորոշվել, թե որն է ճակատայինը: Մի նիստին Աբրահամի զոհաբերության տեսարանն է, հաջորդին նիստի ամբողջ լայնքով և երկայնքով պատկերված է ուղղանկյուն շրջանակ, որի ներքևի հատվածում գեղարդանման պատկեր է, միջին հատվածը եռանկյունանման խորացում ունի: Մյուս նիստին, ականթի տերևներից բացի, պատկերված է մի թուփ՝ բացված ծաղիկներով, իսկ վերևում մի ֆիզուր՝ աշխարհիկ հանդերձանքով, որից պահպանվել է միայն ներքևի հատվածը: Եվ վերջապես չորրորդ նիստը, որի վրա կա շատ հետաքրքիր պատկեր՝ ձեռքերը վեր բարձրացրած մի կին, որը բռնել է բազմաթերթ վարդյակներով հարդարված ուղղանկյուն շրջանակ: Այս ֆիզուրի վերաբերյալ ուսումնասիրողները հայտնել են տարբեր կարծիքներ՝ համարելով այն կա՛ն հեթանոսական, կա՛ն քրիստոնեական: Ս. Տեր-Ներսեսյանը, Ս. Մնացականյանը, Լ. Ազարյանը գտնում են, որ այդ ֆիզուրը զարման և պողաբերության աստվածուհին է, որի կերպարի մեջ Ս. Տեր-Ներսեսյանը տեսնում է նաև սասանյան արվեստի ազդեցություն [1, էջ 65]: Կա նաև մեկ այլ տեսակետ, որի համաձայն՝ սա Սառան է, նրա ձեռքերում հացեր են՝ ըստ Աբրահամի հյուրընկալության պատմության: Սակայն պետք է խոստովանել, որ կերպարի վերձանման բոլոր տարբերակներն էլ չունեն համոզիչ հիմնավորում, և ուրեմն, այն կարիք ունի հետագա ուսումնասիրության:

**Հատիճի կոթողը** պահպանվել է իր պատվանդանով, սակայն սյան վերին մասը ամբողջական չէ: Կոթողը պահվում է ՀՊԹ-ում: Պատվանդանի ճակատային՝ արևմտյան նիստին, կենտրոնում պատկերված է Դանիելը՝ երկար զգեստով և դեպի վեր աղոթքի դիրքում բարձրացրած ձեռքերով: Դանիելի երկու կողմերում լեզուները դուրս հանած առյուծներ են, որոնց միայն գլուխներն են երևում, մինչդեռ մարմինները շարունակվում են կողմնային նիստերի վրա: Այսպիսով՝ Դանիելը առյուծների գբում տեսարանը բաշխված է կոթողի երեք նիստերին: Չորրորդ կողմը լրացված է արմավիկներով զարդարված հավասարաթև խաչի պատկերով: Արևմտյան նիստին Քրիստոսի պատկերն է, որի լուսապսակի վրա խաչ է: Լավ երևում են հագուստի ծալքերը, մշակված են նաև տաբատն ու կոշիկները: Քրիստոսից նեքև պատկերված է մինչև գոտկատեղը մեկ այլ ֆիգուր, որը չունի լուսապսակ: Կարելի է ենթադրել, որ դա աշխարհիկ մի կերպար է, մանավանդ որ նրա հագուստն էլ համապատասխանում է աշխարհիկ հանդերձանքին: Հաջորդ նիստի վրա Տիրամայրն է մանուկ Քրիստոսի հետ. մանուկը շրջանակի մեջ է (Նիկոպես): Վերջին՝ չորրորդ նիստի վրա պատկերված են իրար հաջորդող երկու ֆիգուրներ, որոնք աշխարհիկ կերպարներ են՝ դատելով հագուստից: Մեկի ուսերին գցված է թիկնոց, իսկ գլխին կիսակլոր գլխարկ է՝ չալմայի մման: Երևացող ձեռքը կրծքի վրա է: Ներքևի ֆիգուրը ավելի փոքր է, ձեռքերը վեր է բարձրացրել՝ աղոթելու համար:

**Բերդաշենից** (Արցախ) գտնված կոթողի պատվանդանը վերագրվում է Շիրակի խմբին: Պատվանդանն ունի հետաքրքիր և ինքնատիպ հորինվածք: Պատվանդանի երեք նիստերի վրա քանդակված են եռաստիճան հիմքով խաչեր, որոնք ուղեկցվում են աջից և ձախից մեկական աստղով ու խաչի նմանեցված եռատերևներով, ինչպես նաև կամ միայն աստղերով, կամ վառված մոմերով: Մոմերը վեց հատ են. եթե դրանց ավելացնենք կենտրոնի խաչը՝ որպես կենտրոնական ջահ՝ ապա կստանանք Չաքարիա մարգարեի տեսիլքի յոթաթև ջահը որպես աստվածային լույսի խորհրդանիշ: Բոլոր դեպքերում էլ Բերդաշենի հորինվածքներն աջից ու ձախից եզրավակվում են հզոր եղջյուրներ ունեցող խոյի գլուխներով, որոնք քանդակված են պատվանդանի երկու երեսների

միացման տեղում այնպես, որ մի կիսադեմը մի երեսին է, իսկ մյուսը՝ կողքի [34, էջ 64]:

**Գուգարքի խումբ:** Գուգարքի խմբին վերագրվող կոթողները այսօր սփռված են երեք պետությունների տարածքում՝ Հայաստանում, Վրաստանում և Թուրքիայում: Դրանք այն տարածքներն են, որոնք մաս են կազմել վաղմիջնադարյան Գուգարք նահանգի: Այդ ժամանակ Գուգարքը ուներ իր մշակութային յուրահատուկ նկարագիրը, և զարմանալի չէ, որ այստեղ եղած կոթողները իրենց գեղարվեստական և պատկերագրական առանձնահատկություններով կազմում են մեկ ամբողջություն:

Գուգարքի վաղմիջնադարյան քանդակի ինքնատիպ ոճին առաջին անգամ ուշադրություն է դարձրել ֆրանսիացի արվեստաբան Ն. Թիերին՝ առաջ քաշելով «Գոգարենեի քանդակագործական դպրոց» ձևակերպումը (Գուգարքը անտիկ աղբյուրներում հիշատակվում է որպես Գոգարենե): Նա առաջինն էր, որ համադրության և վերլուծության միջոցով կարողացավ ի հայտ բերել ոճական ու պատկերագրական այն ընդհանրությունները, որոնք առկա են Հայաստանի հյուսիսում և Վրաստանի հարավում գտնված քանդակագործական հուշարձանների, մասնավորապես քառանիստ կոթողների միջև: Լինելով սահմանային տարածք՝ Գուգարքը բնակեցված էր ոչ միայն հայերով. այդ մասին են փաստում Բոլնիսի Սիոնի վրացերեն արձանագրությունները, չնայած հարկ է նկատել նաև, որ այնտեղ հայկական էթնիկ տարրը գերիշխում էր: Այդ մասին են վկայում անտիկ և հայկական աղբյուրները: Ըստ ամենայնի՝ պատմական Գուգարքում գործում էր քանդակագործական միասնական դպրոց, և դրա շրջանակներում ստեղծված հուշարձանները չեն կարող դիտարկվել նեղ ազգային տեսանկյունից, այլ պետք է ներկայացվեն որպես լոկալ երևույթ: Նույնը վերաբերում է նաև վաղմիջնադարյան ճարտարապետությանը:

Այսօր Հայաստանի տարածքում Գուգարքի խմբին վերագրվող կոթողներ կան Լոռու ու Տավուշի մարզերի հետևյալ բնակավայրերում՝ Օձուն, Կողես, Դսեղ, Արդվի, Գոգարան, Վանաձոր, Լուսաղբյուր, Թեղուտ, Կողբ, Աբորի, Քեթի (Լոռի): Իսկ Վրաստանի տարածքում՝ Կվեմո-Քարթլի (հարավային, ստորին Վրաստան), Խոժոռնի, Բրդաձոր, Բոլնիսի և նրա շրջակայքը (պատմական Բողնավոր գավառը), Դմանիսի,

Չավախքում՝ Կունուրդո, Բարալեթ, Խանդո, Ախալքալաք, Ականա (Ակն), Բզավեթ, Թոք, Մոդեգամ, Տամալա, Չամդուրա և այլն:

Գուգարքի կոթողները տարբերվում են Շիրակի խմբից: Դրանց հիմնական մասը ավելի խոշոր և մոնումենտալ են, որոնցից ամենաբարձրը համարվում է Բրդաձորի մեծ կոթողը՝ 6 մ բարձրությամբ: Դրա հետ մեկտեղ որոշ բնակավայրերում գտնվել են շատ ավելի փոքր չափերի կոթողներ: Շատ կոթողներ գիջում են և՛ բարձրությամբ, և՛ նիստերի լայնությամբ, օրինակ՝ Օձունի կոթողի նիստերի լայնությունը կազմում է 33x33 սմ է, և գիջում է Բրդաձորի և ընդհանրապես Շիրակի կոթողներին, բայց կան էլ ավելի փոքր կոթողներ (Խանդիսի, Բուլիսի), որոնց նիստերի լայնությունը ընդամենը 16,5x17 սմ է: Գուգարքի խմբի մի շարք կոթողների չափերի խիստ կրճատումը թերևս պայմանավորված է որոշ հանգամանքներով:

Հայաստանի հյուսիսային շրջաններում կանգնեցված կոթողների համար օգտագործվել է ֆելզիտային տուֆ, ինչով էլ պայմանավորված են Գուգարքի կոթողների քանդակային հարդարանքի ոճական առանձնահատկությունները: Համեմատելով Շիրակի և Գուգարքի կոթողների հորինվածքները՝ կարելի է վստահորեն ասել, որ վարպետները օգտվել են ընդհանուր նախատիպերից, բայց ելնելով օգտագործված քարի տեսակից՝ ոճական տարբեր լուծումներ են տվել իրենց ստեղծածին: Հայտնի է, որ ֆելզիտային տուֆը մանրահատիկ է ու ավելի հեշտ է մշակվում, և այդ իսկ պատճառով Գուգարքի խմբի կոթողների պլաստիկ մշակումը հասցված է բարձր աստիճանի: Պատկերները արված են մեծ խնամքով, մանրամասնորեն, հագուստի ծալքերը երբեմն մանրացված են, ունեն բարդ ուրվագիծ և արտահայտիչ են: Նույնը վերաբերում է զարդաձևերին: Բուսական զարդատարրերը բազմազան են, նույն զարդատարրը ներկայացվում է տարբեր լուծումներով: Բազմազան են երկրաչափական և այլ տարրերը, կա նաև տաճարիկի մոդելը:

Հայաստանի հյուսիսային շրջաններից գտնվել են քարե խաչերի շատ դրվագներ, որոնք ժամանակին պսակել են քառանիստ կոթողները: Պատմական Գուգարքի տարածքից գտնված այդ խաչերը աչքի են ընկնում զարդաձևերի բազմազանությամբ, գերիշխում են բուսական զարդատարրերը, շուշանաձողիկների և վարդյակների տարատեսակները:

Նկատենք, որ Բոլնիսից գտնված խաչերը, որոնց վրա առկա են բուսական տարրերը, վրացի ուսումնասիրողները անվանել են «բոլնիսյան»՝ համարելով, որ դա հատուկ է միայն այդ շրջանին՝ առանց նկատի ունենալու Կողբի, Օձունի և այլ բնակավայրերից, ինչպես նաև Դվինից գտնված նմանատիպ խաչերը: Գուգարքից գտնված խաչերի վրա հանդիպում են նաև առանձին ֆիգուրներ, հիմնականում ավետարանիչների պատկերներ (Օձուն, Թեղուտ), նաև «Խաչի համբարձման» տեսարանը (Օձուն):

Ինչ վերաբերում է քառանյստ կոթողների պատկերաշարին, ապա դա անհամեմատ ընդարձակ է: Եթե Շիրակի որոշ կոթողների վրա կարող են հանդիպել հարթ, քանդակից գուրկ մակերեսներ, ապա Գուգարքի կոթողներում բոլոր նիստերն էլ, որպես կանոն, մշակված են:

Վարդյակները, որոնք լայն կիրառում են ունեցել Գուգարքի կոթողներում, տեղադրված են եղել խաչի վերին թևի երկու կողմերում (Բրդածոր, Գոգարան), կամ առանձին դեպքերում հենց վարդյակի վրա է կանգնեցվել խաչը (Կողբ): Օրինակ՝ Կողբի մի կոթողի նիստի խոյակին երկու պսակներ իջեցնող աղավնիների երկու կողմերում վարդյակներ են, երկու վարդյակներով է հարդարված դրանից անմիջապես ներքև գտնվող «Տիրամայրը մանկան հետ» հորինվածքը: Ամբողջ նիստի լայնքով (կրկնակի) վարդյակ է հանդիպում կամ վարդյակների իրար հաջորդող շղթա (Գոգարան՝ երկու օրինակ, Կողբ): Հայտնի է նաև, օրինակ, որ վարդյակը համադրված է շուշանաձաղկի հետ (Կողբ):

Գուգարքի խմբի կոթողների վրա հաճախ է լինում խաղողի որթի հորինվածք: Լինելով կարևորագույն խորհրդանշական պատկեր՝ Տ-աձև գալարվող խաղողի որթը, որպես կանոն, զբաղեցնում է ամբողջ նիստը: Հորինվածքի առանցքը խաղողի ոստն է, իսկ նրանից աջ ու ձախ տարածվում են տերևներն ու ողկույզները (Կողբ՝ մի քանի օրինակ, Վանածոր, Դսեղ, Օձուն, Արդվի, Կողես, Բոլնիս՝ մի քանի օրինակ, Սազարեջո): Ունենալով մույն հորինվածքային կառուցվածքը՝ դրանք տարբերվում են առանձին մանրամասներով՝ խաղողի տերևի և ողկույզի ինքնատիպ լուծումներով, որտեղ մի դեպքում ողկույզը մի քանի մասից է բաղկացած, մյուս դեպքում՝ ամբողջական կտոր է կամ տերևներ, որոնք կլորացված անկյունագծերով սրտաձև տեսք ունեն, նեղ ու սրածայր են՝

նման ոլորված տերևների: Մեկ այլ օրինակում դրանք ամբողջովին բացված տերևի ձև ունեն: Կարևոր է նշել, որ ողկույզի և տերևի նման լուծումներ հայտնի են 7-րդ դարի եկեղեցիների հարդարանքում՝ պատուհանների աղեղներին, քիվերին և այլն: Կոթողների վրա ու նաև 7-րդ դարի եկեղեցիների արտաքին հարդարանքում խաղողի որթի պատկերները ռճական և պատկերագրական առումով նույնանում են ու միևնույն ժամանակ խստորեն տարբերվում ավելի վաղ հուշարձաններից, օրինակ՝ Քասաղի բազիլիկի կամ Աղցքի դամբարանի քանդակներից (5-րդ դ.): Թվագրության պարագայում այս հանգամանքը պետք է հաշվի առնել:

Գուգարքի կոթողների վրա հանդիպում են բուսական մոտիվներ և դրանցից կազմված հորինվածքների մի ամբողջ շարք, որոնք հարուստ տեսք են հաղորդում այս կոթողների պատկերաշարին: Այդ զարդատարրերը բազմազան են, և հնարավոր չէ անդրադառնալ դրանցից յուրաքանչյուրին: Առանձնացնենք դրանցից մի քանիսը: Դսեղի կոթողի նիստերից մեկի վրա տեսնում ենք ականթատերև հորինվածք, որը բաղկացած է իրար հակադիր երկու խոշոր ականթատերևներից և դրանցից կազմված շղթայից: Այստեղ ականթատերևները երկու կողմից տեղադրված են ամբողջ երկարությամբ ձգվող տրամատավոր գլանիկաձև ժապավենի մեջ, որից դեպի եզրերն են ծավալվում ականթի ավելի փոքր տերևները: Այս գեղեցիկ բուսազարդ շղթան, Դսեղից բացի, հայտնի է Արդվիի և Բոլնիսի շրջանի երեք կոթողների վրա: Միևնույն ժամանակ կան օրինակներ, որոնցում այս հորինվածքը համադրված է խաղողի որթի հետ (կոթող Դմանիսի շրջանից):

Հաջորդ՝ առավել տարածված բուսական հորինվածքը արմավաճյուղն է, որը հանդիպում է կա՛ն մեկ խոշոր արմավաճյուղի տեսքով՝ ամբողջ նիստի երկայնքով ձգված (Դսեղ, Բրդաձոր, Կողբ), կա՛ն պատկերվում է զույգ արմավաճյուղերի ձևով՝ նույնպես ձգված ողջ երկայնքով (Բոլնիս), կա՛ն էլ մի շղթա է՝ կազմված իրար հաջորդող կարճ արմավաճյուղերից, որոնց իրար հաջորդող փնջերը ունեն հակադիր ուղղվածություն (Կողբ՝ մի քանի օրինակ, Բրդաձոր, Բրդաձորի փոքր կոթող, Սացխենիսի): Արմավազարդը թերևս կարելի է համարել Գուգարքի խումբը բնութագրող զարդատարրերից մեկը:



Ականթագարդին և արմավագարդին լրացնում են շուշանածաղիկները, որոնք երբեմն ներկայացված են իրար կցված շղթայի ձևով՝ ամբողջ նիստով մեկ ձգված (Օձուն, Բոլնիսի շրջան), կամ հատվող շրջանների և կիսաշրջանների շղթայի ձևով (Օձուն, մի քանի օրինակ Բոլնիսում ու Դմանիսում):

Առանձին զարդատարրերից բացի, որոնք տիպական են հենց Գուգարքի խմբի համար, կարելի է հանդիպել զարդատարրեր, որոնք ծանոթ են Շիրակի խմբից: Դրանցից են հավասարաթև և ձգված համաչափությամբ խաչերը, խաչեր՝ հիմքից դուրս եկող փարթամ ականթաճյուղերով, խաչեր՝ բարձրացված աստիճանաձև հիմքի վրա: Իսկ հավասարաթև խաչի հորինվածքները մեծ մասամբ ունեն խորաղիբ եռանկյունիներով շրջանակ, ժապավեններ (Օձուն, երկու օրինակ Գոգարանում), որոնք հատուկ են 5-րդ դարի հուշարձաններին: Սրանք առավել տարածված այն տարրերն են, որ բնորոշում են վաղմիջնադարյան հուշարձանը կամ քառանիստ կոթողը:

Նշված շարքի պատկերներից է նաև տաճարիկը: Եթե Շիրակի խմբի կոթողներում հաճախակի է ճարտարապետական մոդելը, որը տաղավարիկի ձև ունի, ապա Գուգարքի կոթողներին հատկանշական է բազիլիկատիպ եկեղեցու մոդելը: Հայտնի են Օձունի երկու կոթողները պակտոլ բազիլիկները, որոնք հատակագծում ուղղանկյուն են, կառուցվածքով՝ երկհարկանի, թաղածածկ, ճակատները ձևավորված պայտաձև կամարներով ավարտվող ուղղահայաց խորշերով: Առկա են նաև կամարիկներով քիվը և, այսպես կոչված, մուտքը՝ միակամար խորշի տեսքով: Տաճարիկները, որոնցով ավարտվում են կոթողները, հենվում են խոյակի վրա, այսինքն՝ հաջորդում են վերջինիս: Հայտնի է նաև մի կոթող Օձունից (այսօր արդեն գոյություն չունեցող), որի պատվանդանը տաճարի ձև ունի: Տաճարի մոդելով ավարտված կոթողներ (կամ կոթողների դրվագներ) հայտնի են Օձունից (բացի Օձունի հուշակոթողից), ինչպես նաև Բոլնիսից, Խանդիսից, Լամազի Գորայից, Դմանիսից և Գորիից:

Գուգարքի կոթողների վրա հանդիպում ենք, այսպես կոչված, ցանցի պատկեր, որը բաղկացած է շեղանկյուններից: Շեղանկյան մեջ հաճախ երևում են վարդյակներ: Ընդ որում՝ ցանցը ձևավորում են եռամաս

կամ երկնաս ուռուցիկ եզրագծերը, որոնք իրենց «հյուսվածքով» նմանվում են զամբյուղանման խոյակների հորինվածքին: Այս ցանցը զուտ դեկորատիվ ու վերացական բնույթի զարդատարր չէ. ընդհանրություններ ունի այն ցանցի հետ, որը մաս է կազմում վաղ ձեռագրերում պատկերվող և Տիրոջ գերեզմանը խորհրդանշող տաղավարիկի հետ, տեղ է գրավում միջսյունային տարածքում: Իրականում ցանցը կամ ցանկապատը մի պատվար է, որը վաղբյուզանդական աղբյուրներում կոչվում է «ցանց» կամ «ցանկապատ» և խորհրդանշում է սահմանը երկնայինի և երկրայինի միջև: Նման ցանցի պատկերներ կան Կողբի և Օձունի կոթողների վրա, ինչպես նաև վրացական Նաթլիս-Մցեմելի կոթողի վրա (Դավիթ-Գարեջի վանքային համալիր):

Զարդաձևերի մեջ կարևորում ենք հատկապես այն օրինակները, որոնք հատուկ են Գուգարքի խմբին: Դրանք պարուրաձև կամ պարանահյուս զարդեր են, որոնց օգնությամբ ձևավորվում են կա՛ն անկյունային որմնասյուները, կա՛ն պատկերների շրջանակները (Օձուն, Դսեղ, Արդվի, Խանդիսի, մի քանի օրինակ Բոլմիսից): Աչքի է ընկնում նաև հուլունքազարդը, որը ծառայում է որպես դեկորատիվ շրջանակ (Օձուն, Բրդաձոր): Միայն Գուգարքի կոթողների հարդարանքում այս զարդաձևերի ի հայտ գալը, մեր կարծիքով, կարելի է բացատրել ֆելզիտային տուֆի փափկությամբ, որը հնարավոր է դարձնում քարի առավել նուրբ մշակումը: Հարկ է նշել, որ հուլունքազարդը հանդիպում է 7-րդ դարի առաջին կեսի եկեղեցիների հարդարանքում (Մաստարա):

Գուգարքի կոթողների զարդաձևերի մեծ մասի պատկերագրական ակունքները տանում են դեպի ուշ անտիկ և վաղքրիստոնեական արվեստ: Օրինակ՝ պարուրաձև սյուները պատկերագրորեն կապվում են Տիրոջ գերեզմանի ճարտարապետական տարրերի հետ, քանի որ ըստ բյուզանդագետների՝ Տիրոջ գերեզմանի վրա կանգնեցված տաղավարիկը հարդարված էր հենց այդ տիպի սյուներով: Դրանով է բացատրվում այս զարդաձևի լայն կիրառումը ամբողջ քրիստոնեական աշխարհում, մինչև անգամ միջնադարից հետո եկող ժամանակաշրջանում (բարոկկո):

Գուգարքի կոթողների վրա առկա են նաև կենդանիների և թռչունների պատկերներ: Դրանք հիմնականում աղավիններն են, որոնք

խորհրդանշում են Սբ. հոգին: Առանձնապես հետաքրքիր է սիրամարգի պատկերը, որը գտնվում է Կողբի մի քանի կոթողների և Բողնիսի շրջանի մի կոթողի վրա: Սիրամարգը պատկերված է խոշոր, գեղեցիկ, փարթամ պոչով: Կենդանիների պատկերներ կրող կոթողներից հետաքրքրական է Դմանիսի շրջանի Սակիրե բնակավայրից գտնված օրինակը, որի վրա պատկերված են իրար հաջորդող շրջանակների մեջ առնված այծ, եղնիկ ու մաս դիցաբանական գրիֆոն:

Գուգարքի կոթողները հատկապես հարուստ են աստվածաշնչային թեմաներով: Հարկ է նկատել, որ այդ կոթողների նման պատկերները երբեմն մի ամբողջական շարք են կազմում: Բացի այդ՝ բոլոր պատկերները վերցված են ուղղանկյուն շրջանակների մեջ՝ հիշեցնելով սրբապատկերներ: Սա կարելի է համարել Գուգարքի խմբի կոթողների առանձնահատկությունը:

Նշենք մաս, որ հենց Գուգարքի խմբի մեջ են հանդիպում օրինակներ, որոնցում մարդկային ֆիգուրները ունեն վնասվածքներ, մինչդեռ զարդատարրերը պահպանված են գրեթե անթերի (Բրդածոր, Դսեղ, Արդվի): Դժվար է ստույգ ասել, թե երբ են եղծվել այդ պատկերները, բայց կարելի է ենթադրել, որ դա արաբական իշխանության շրջանն էր, երբ իսլամին բնորոշ պատկերամարտության ազդեցությամբ տեղ են գտնել նման միջամտություններ:

Գուգարքի խմբի կոթողների պատկերաշարում կարելի է հանդիպել հինկտակարանային այնպիսի հորինվածքներ, ինչպիսիք են Աբրահամի զոհաբերությունը (Կողբ, Բրդածորի մեծ կոթող), Երեք մանկունք հնոցում (Օձուն), Դանիելը առյուծների գբում (Դվին, Հառիճ, Գորիի շրջան և այլն) և նորկտակարանային հետևյալ սյուժեները՝ Ծնունդ, Ավետում (Օձուն), Սկրտություն (Օձուն, Բրդածորի փոքր կոթող, Ժալետի), Խաչելություն (Կողբ, Սաղսենիսի), Համբարձում (Բրդածորի փոքր կոթող, Դովեղ): Սյուժետային պատկերներից բացի՝ կան բազմաթիվ նորկտակարանային կերպարներ՝ Քրիստոս, Տիրամայր, ավետարանիչներ, առաքյալներ, հրեշտակներ, սուրբ նահատակներ, մաս աշխարհիկ կերպարներ՝ իշխաններ կամ պատվիրատուներ, որոնք, ի տարբերություն նախորդների, չունեն լուսապսակներ և տարբերվում են հազուստով: Պատկերագրական տեսանկյունից առանձնապես ուշագրավ է Կողբի

Խաչելության տեսարանը: Յավոք, կոթողի գտնվելու վայրը այսօր անհայտ է, սակայն պահպանվել են արխիվային լուսանկարը և նկարագրությունը [1, էջ 72]: Ըստ Լ. Ազարյանի նկարագրության՝ խաչի հորիզոնական թևերից ներքև պատկերված են խաչված ավազակներ, այնուհետև նշմարվում են երկու ֆիգուրներ, որոնք երկար նիզակով ծակում են Քրիստոսի կողը: Էլ ավելի ներքև քանդակված է երկու ֆիգուր, որոնցից մեկը ավելի մեծ է և ունի լուսապսակ, ուստի կարելի է ենթադրել, որ Տիրամայրն է, իսկ մյուսը լուսապսակ չունի և բարձրացրել է ձեռքը (հավանաբար՝ հարյուրապետ): Նույն հորինվածքում խաչից վերև նստած երկու հրեշտակներ են, իսկ խաչի վերևի թևը ավարտվում է մեծ շրջանակով, որի մեջ ներկայացված է Քրիստոսը՝ մինչև ուտերը: Նման մի հորինվածք էլ հայտնի է Դվինից գտնված խոյակի վրա (ՀՊԹ), որտեղ խաչի վերևի թևը ավարտվում է մեղալիոնի մեջ առնված Քրիստոսի պատկերով: Խաչի և Քրիստոսի համակցման այս ինքնատիպ պատկերագրական տարբերակը գալիս է վաղքրիստոնեական պատկերագրական մախատիպից՝ վերարտադրված Սան Ստեֆանոյի խորանի խճանկարում (7-րդ դ.), որտեղ մեծ չափերի ակնագարդ խաչի վերին թևը ավարտվում է շրջանակի մեջ առնված Քրիստոսի պատկերով: Խաչելության հորինվածքի առկայությունը կոթողների վրա ինքնին հետաքրքիր է, քանի որ տեսարանը ձևավորվել է համեմատաբար ուշ, իսկ վաղ շրջանում, խուսափելով պատկերել Քրիստոսի չարչարանքները, փոխարինվել է նույն իմաստը արտահայտող այլ տեսարաններով, օրինակ՝ Աբրահամի գոհաբերության տեսարանով: Խաչելության տեսարանի ուշ ձևավորման հանգամանքը պետք է նկատի ունենալ կոթողների թվագրության ժամանակ:

Պատկերագրական տեսանկյունից հետաքրքիր է մկրտության տեսարանը: Ինչպես նշում է Գ. Գրիգորյանը, Բրդաձորի փոքր և Օձունի կոթողների մկրտության տեսարաններում Հորդանան գետի մեջ խաչ է պատկերված: Խաչով պսակված սյուն կա նաև Մողնու ավետարանի համապատասխան մանրանկարում (11-րդ դ. կես): Քառանիստ կոթողների պատկերաշարում խաչով պսակված կոթողի առկայությունը Հորդանան գետի ջրերում հնարավորություն է տալիս հասկանալու մկրտու-

թյան տեսարանի պատկերագրական տարբերակի ձևավորման ժամանակաշրջանը և կոթողների ոչ շատ վաղ լինելու փաստը:

Տավուշի շրջանի Դովեղ գյուղում է գտնվել (հայտնաբերել է Ս. Մնացականյանը) իր տեսակի մեջ եզակի Դովեղի սկավառակը, որը միակտոր քարից կերտված սկավառակ է՝ 23 սմ շառավղով: Կերտված է ֆելզիտային տուֆից, ինչպես Գուգարքի խմբի կոթողները: Սկավառակի վրա պատկերված է Քրիստոսի Համբարձման տեսարանը: Հորինվածքը բաժանված է երկու մասի: Վերին հատվածում՝ փառապսակի (մանդորլայի) մեջ, գահին նստած Քրիստոսն է, ում բարձրացրել են երկու հրեշտակներ, իսկ ներքևի հատվածում 12 առաքյալներն են՝ աղոթողի դիրքով: Հորինվածքը եզրափակում են երկու սիրամարգեր: Մասնագետների կարծիքով՝ սկավառակը նախատեսված է եղել քարե մեծ խաչի մեջ դնելու համար [70, էջ 369-372]:

Գուգարքի կոթողների պատկերաշարում տեղ գտած սրբերից ուշագրավ են Սբ. զինվորների պատկերները: Այստեղ կարելի է տեսնել Սբ. զինվորի, հավանաբար՝ Սբ. Գևորգի հեծյալ պատկերը (Գմանիսի, Բրդաձորի մեծ կոթող), ինչպես նաև ուղղահայաց կանգնած ֆիգուր՝ զենք ու գրահով: Սբ. զինվորի այս վերջին տարբերակը՝ որպես կանգնած ֆիգուր, պատկերագրական տեսանկյունից համարվում է վաղագույնը, բայց հիմնվելով կոթողների պատկերաշարում կիրառված երկու տարբերակների վրա՝ կարելի է եզրակացնել, որ 7-րդ դարի Սբ. զինվորի հեծյալ տարբերակը արդեն տարածում ուներ: Դա են հաստատում նաև հեծյալ Սբ. զինվորների պատկերները հայկական 7-րդ դարի որմնանկարչության մեջ (Լմբատ, Թալինի Կաթողիկե):

Կոթողների պատկերաշարում նշանակալի տեղ են զբաղեցնում կանանց ֆիգուրները, որոնց մեջ հանդիպում են սրբեր (լուսապսակով և խաչգավազանով) և պատվիրատուների պատկերներ: Նման ֆիգուրների պատկերման առանձնահատկությունն այն է, որոնք երկու դեպքում էլ կանանց գլուխները ծածկված են գլխաշորով (Տիրամոր դեպքում՝ մաֆորիոն):

Գուգարքի խմբում կան կոթողներ, որ աչքի են ընկնում ընդարձակ ու հարուստ պատկերաշարով: Այդ շարքից դիտարկենք երեքը՝ Օձունի գույգ կոթողները, Բրդաձորի մեծ և Բրդաձորի փոքր կոթողները:

**Օձունի կոթողները:** Օձունի՝ 7-րդ դարի առաջին կեսին կառուցված տաճարի հյուսիսարևելյան կողմում կանգնեցված են երկու քառակող կոթողներ՝ առնված ճարտարապետական երկկամար հորինվածքի մեջ: Արևմտյան կողմից դեպի հուշարձան է տանում բարձր սանդղաշարը: Կոթողների բարձրությունը 2,90 մ է, պատվանդանի հետ միասին՝ 4 մ: Կոթողների անկյունները կտրված են, նիստերը՝ զարդարված պատկերաքանդակներով, որոնք փոքր-ինչ նեղանում են դեպի ներքև, իսկ վերևի մասում առանձնանում է խոյակի հատվածը և պսակվում բազիլիկի մոդելով: Կոթողներն ամբողջությամբ հարդարված են, արևելյան և արևմտյան նիստերին պատկերաքանդակներ են, իսկ հյուսիսային և հարավային կողմերում՝ բուսական ու երկրաչափական զարդատարեր:

Ուսումնասիրողները եկել են այն եզրակացության, որ Օձունի երկու կոթողների վրայի քանդակները ձևավորում են մի ամբողջական պատկերաշար՝ սկսվելով արևմտյան և վերջանալով արևելյան կողմում: Գրականության մեջ արմատացել է այն կարծիքը, որ պատկերաքանդակների շարքում տեղ են գրավում Գրիգոր Լուսավորիչը, Բարդուղիմեոս և Թադեոս առաքյալները, Սբ. Սարգիսը, Գայանե և Հռիփսիմե կույսերը, Տրդատ թագավորը և նրա քույր Խոսրովիդուխտը: Սրանից ելնելով՝ ձևավորվել է այն տեսակետը, որ կոթողների պատկերաշարում ներկայացված է Հայաստանում քրիստոնեության ընդունման և տարածման պատմությունը:

Սակայն ծանոթությունը համաժամանակյա արևելաքրիստոնեական հուշարձաններին, դրանց վերլուծությունը և կատարած համեմատությունները հնարավորություն են տալիս փոքր-ինչ այլ տեսանկյունից մոտենալու այս պատկերաշարին: Բացի այդ՝ հարկ ենք համարում նշել, որ Օձունի կոթողների պատկերաքանդակներին հատուկ են խորհրդանշական, այլ ոչ թե պատմողական բնույթի հորինվածքները: Հենց այս տեսանկյունից էլ փորձենք ներկայացնել Օձունի պատկերաշարը:

Օձունի կոթողների ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ դրանք ունեցել են համընդհանուր գաղափարական և գործնական նշանակություն և պատկերագրորեն կապված են եղել իրար: Պատկերագրական տեսանկյունից կոթողների քանդակները մույնանում են և շատ ընդհան-

րություններ ունեն արևելաքրիստոնեական հուշարձանների հետ: Պատկերաքանդակները կոթողների վրա ներկայացված են արևմտյան և արևելյան գլխավոր նիստերին և արված են դրվագների տեսքով ընդգրկված դեկորատիվ շրջանակների մեջ: Դրվագները հաջորդում են միմյանց ուղղահայաց շարքով:

Կոթողի պատկերաշարն սկսվում է արևմտյան կողմի հյուսիսային կոթողից՝ տոնական շարքով: Ենթադրվում է, որ խոյակին պատկերված է եղել «Քրիստոս Ամենակալը»: Այս դրվագը եղծված է, և տեսանելի է ֆիգուրի միայն մի փոքր հատված: Հին լուսանկարների և գծապատկերների մանրակրկիտ զննումը ցույց է տալիս, որ պատկերված ֆիգուրը, մեր կարծիքով, Գաբրիել հրեշտակապետն է: Եթե նկատի ունենաք, որ «Ամենակալը» քանդակված է նույն կողմը նայող հաջորդ կոթողի վրա, և եթե ընդունում ենք, որ կոթողները հորինվածքային առումով փոխկապակցված են, ապա նշանակում է՝ «Ամենակալը» չէր կարող նույն կողմում երկու անգամ կրկնված լինել: Իսկ Գաբրիել հրեշտակապետի այստեղ լինելը շատ տրամաբանական է թվում, քանի որ իմաստային առումով կապվում է այս դրվագին հաջորդող մյուս տեսարանների հետ:

Երկրորդ դրվագում պատկերված է Տիրամայրը մանկան հետ՝ Օղիգիտրիայի տեսքով: Ապա հաջորդում են տոները՝ «Ծնունդ», «Ավետում» և «Սկրտություն»: Անշուշտ, «Սկրտության» տեսարանից հետո էլի են եղել տոներ (հավանաբար՝ երկուսը), որոնք չեն պահպանվել, բայց մնացել են եղծված մակերեսները: Գիտնականները ուշադրություն են դարձրել այն փաստին, որ տոների շարքը Օծունի կոթողում տրված է ոչ ճիշտ հաջորդականությամբ, երբ «Ավետումը» գալիս է «Ծնունդից» հետո, ինչը պատմական հաջորդականության խախտում է: Սակայն հաշվի առնելով միջնադարյան արվեստի և մտածելակերպի առանձնահատկությունները՝ կարելի է պնդել, որ տեսարանների պատմական հաջորդականությունը սկզբունքային չէ, քանի որ պատկերները և դրանց միջոցով արտահայտված գաղափարները խորհրդանշական բնույթ են կրում: Այսպես՝ գահին նստած Տիրամայրը մանկան հետ խորհրդանշում է Քրիստոսի մարդեղությունը, «Ծնունդը» հանդիսանում է Քրիստոսի երկրային կյանքի սկիզբը, «Ավետումը»՝ աստվածային խոսքի մարմնավորումը և Փրկչի գալստյան խորհրդանիշը, «Սկրտությունը»՝

քրիստոնեական ուսմունքի տարածումն ու փրկության ակնկալիքը: Եվ որպես այդ մտածելակերպի շարունակություն՝ հաջորդ՝ հարավային կոթողին տեսնում ենք օրհնող Քրիստոսին և նրա աշակերտներին (վեց տեսարան, երկուական կանգնած առաքյալներ, պահպանվել է չորսը), որն էլ խորհրդանշում է Աստծո օրենքի և խոսքի փոխանցումը աշխարհին:

Երկրորդ՝ հարավային կոթողի խոյակին, ինչպես նշեցինք, պատկերված է «Ամենակալը», և այս հորինվածքը միևնույն ժամանակ ներկայանում է որպես «Համբարձման» կրճատ տարբերակ, քանի որ կողմնային նիստերի վրա ունենք թռչող հրեշտակի ֆիգուրները՝ ուղղված դեպի Քրիստոսը, որոնցից մեկը մաս է կազմում «Երեք մանկունք հնոցում» տեսարանի:

Արևելյան կողմի պատկերաբանողակները, որոնց մեկնաբանումն առավել վիճելի է, կարիք ունեն մանրամասն քննության: Ինչպես վերը նշվեց, այս հատվածում ավանդաբար տեսնում են Հայաստանում քրիստոնեության ընդունման իրադարձությունները, բայց, մեր կարծիքով, այստեղ պատկերված է Հայաստանում և քրիստոնյա Արևելքում հայտնի սրբերի շարքը:

Հարավային կողմի պատկերաշարը սկսվում է «Երեք մանկունք հնոցում» տեսարանով, որտեղ մինչև գոտկատեղը, դիմահայաց պատկերված ֆիգուրների վերևում ճախրում է հրեշտակը: Քրիստոնյա Արևելքում լայն տարածում գտած աստվածաշնչյան այս պատմությունը (Գան. 3,6) փրկության խորհրդանիշն է, և այդ իսկ պատճառով պատահական չէ, որ հենց այդ խորհրդանշական հորինվածքով էլ սկսվում է սրբերի շարքը:

Շարքի առաջին ֆիգուրը Սբ. զինվորն է: Ե՛վ հյուսիսային, և՛ հարավային կոթողների պատկերաշարերը սկսվում են Սբ. զինվորի՝ ամբողջ հասակով կանգնած ֆիգուրով, զինվորական հանդերձանքով, վահանով (հարավային կողմ) ու սրով (հյուսիսային կողմ), ինչպես նաև խաչգավազանով: Եթե հարավային կողմում շարքը շարունակվում է այլ սրբերի պատկերներով, ապա հյուսիսային կողմում՝ պատվիրատուների ֆիգուրներով: Միայն հյուսիսային կոթողի առաջին՝ Սբ. զինվորի պատկե-



րը վերաբերում է ոչ թե պատվիրատուների, այլ սրբերի ու նահատակների շարքին:

Կարելի է ենթադրել, որ Սբ. զինվորների ֆիգուրները ներկայացնում են շատ հեղինակավոր սրբեր Սբ. Գևորգին և Սբ. Սարգսին, որոնց պաշտամունքը լայն տարածում ուներ թե՛ Հայաստանում, թե՛ քրիստոնյա Արևելքում: Սակայն եթե հայկական որոշ հուշարձաններում վերջիններս հեծյալներ են, ապա Օձունի կոթողներին կանգնած դիրքով համապատասխանում են վաղ պատկերագրությանը: Արևելաքրիստոնեական արվեստում այս պատկերագրությամբ հայտնի են հուշարձաններ, որոնցից է, օրինակ, Սբ. Թեոդորոսի սրբապատկերը Կահիրեի թանգարանում (6-րդ դ.): Հայաստանում Սբ. զինվորների պաշտամունքի տարածման մասին են վկայում վաղ շրջանի մի շարք եկեղեցիներ, որոնք նվիրված են եղել այդ սրբերին՝ Սբ. Գևորգին, Սբ. Սարգսին և Սբ. Թեոդորոսին:

Հարավային կոթողի երկրորդ դրվագում պատկերված է ամբողջ հասակով մեկ կանգնած քրիստոնյա սուրբ կամ նահատակ, որ ունի խաչգավազան: Երրորդ դրվագում պատկերված են զույգ ֆիգուրներ, որոնցից մեկը հոգևորականի հագուստով է, խաչգավազանով և լուսապսակով, իսկ մյուսը՝ փոքրը՝ երկար հագուստով, բայց առանց լուսապսակի: Ուսումնասիրողներն այստեղ տեսնում են Գրիգոր Լուսավորչին և Տրդատի քույր Խոսրովիդուխտին: Չի բացառվում, որ այստեղ պատկերված է Գրիգոր Լուսավորչին, քանի որ հենց նրա հետ է կապված Հայաստանում քրիստոնեության տարածումը, և, բացի այդ, նրա պաշտամունքը իր գագաթնակետին է հասնում հենց 7-րդ դարում: Ինչ վերաբերում է մյուս ֆիգուրին, կարծում ենք, որ այստեղ պատկերված է ոչ թե Խոսրովիդուխտը, այլ Լուսավորչի աշակերտը կամ, այսպես կոչված, օգնականը:

Ինչպես երևում է պատկերաքանդակից, երկրորդ ֆիգուրը երկու ձեռքով բռնել է խաչգավազանը և փոքր-ինչ շրջված է դեպի հոգևորականի հագուստով ֆիգուրը, որը հուշում է վերջինիս ենթակայության մասին: Ֆիգուրի արտաքինը հնարավորություն է տալիս պնդելու, որ պատկերված է ոչ թե կին, այլ պատանի, քանի որ ունի կարճ մազեր և գլխաբաց է: Կարևոր ենք համարում նշել, որ պատանին չունի լուսապսակ:

Մինչդեռ պատմական աղբյուրներից հայտնի է, որ Տրդատի քրոջը անվանել են «Օրիորդ մեծ Խոսրովիդուխտ» ու մահվանից հետո դասել սրբերի շարքը: Ուստի տրամաբանական կլիներ Խոսրովիդուխտին տեսնել լուսապսակով՝ իբրև սուրբ:

Օձունի կոթողի հարավային կողմի արևելյան կոթողին պատկերված է կենդանակերպ մի ֆիգուր, որը ավանդաբար նույնացվում է Տրդատ Մեծի հետ: Ինչպես Ֆ. Տեր-Մարտիրոսովը, այնպես էլ մենք, չհամաձայնելով նշված մեկնաբանությանը, գտնում ենք, որ այդտեղ պատկերված է Սբ. Քրիստափորը: Խոզագլուխ Տրդատի մասին լեգենդը, ինչպես հայտնի է, Հայաստանում քրիստոնեության ընդունման հետ կապված ավանդապատումներից մեկն է և զգալիորեն տարբերվում է Մովսես Խորենացու Պատմությունից, որտեղ Տրդատը ներկայացված է որպես «նախաշավիղ ճանապարհ և մեր լուսավորության երկրորդ հայր»: Ուստի քիչ հավանական է այստեղ Տրդատի պատկերումը և դրանից ելնելով՝ ամբողջ շարքի դիտարկումը՝ որպես Հայաստանում քրիստոնեության տարածման պատմություն (*լրես Սբ. Քրիստափորին նվիրված համապատասխան բաժինը*):

Շարունակելով շարքը՝ կանգ առնենք հաջորդ դրվագի վրա, որտեղ ներկայացված է մի ճարտարապետական կառույց՝ կից աստիճանով: Այս կառույցը ավանդաբար համարվում է առաջին վկայարան-մատուռ, որը կառուցվել է Սբ. Հռիփսիմեի նահատակման վայրում: Ս. Մնացականյանը վերաբաժանել այս կառույցը նույնացնում է իրական դամբարանի հետ և գտնում, որ այստեղ պատկերված աստիճանը միայն հաստատում է վերջինիս՝ իրական կառույցից ընդօրինակված լինելը: Այս իմաստով կարևոր ենք համարում մեկ անգամ ևս նշել, որ կոթողը զարդարող բոլոր պատկերաքանդակները նախ և առաջ հանդես են գալիս իրենց խորհրդանշական իմաստով և կապ չունեն պատմական կոնկրետ իրադարձությունների հետ: Հետևելով այս սկզբունքին՝ կարող ենք պնդել, որ պատկերված աստիճանն ունի սոսկ որոշակի խորհուրդ և սիմվոլիկ-պատկերագրական իմաստ:

Համաձայն քրիստոնեական պատկերացումների՝ մարդու կյանքը մնանեցվում է աստիճանի, որն ընդունվում է որպես հոգևոր վերելքի ճանապարհ՝ երկրայինից դեպի երկնային: Այս իմաստով հետաքրքրական

է Լուվրի քանգարանում պահվող 6-րդ դարի ասորական մի ստելայի դրվագը, որը պատկերում է Օձունի օրինակին շատ մոտ աշտարակաձև մի կառույց՝ կից աստիճանով, որով բարձրանում է, ինչպես ենթադրվում է, Սբ. Սիմոն Սյունակյացը: Հետաքրքիր է և ոչ պատահական, որ աշտարակաձև կառույցը և աստիճանը պատկերված են խոշոր պլանով, մինչդեռ աստիճանով բարձրացող ֆիգուրը համարյա աննկատելի է: Հասկանալի է, որ ընդգծված են հենց աշտարակաձև կառույցը և աստիճանը՝ իրենց խորհրդանշական իմաստով:

Հայկական միջնադարյան արվեստում նմանատիպ կառույցի պատկեր հայտնի չէ: Սակայն հայտնի է բյուզանդական արվեստում: Աշտարակաձև ճարտարապետական կառույց, որը խորհրդանշում է Սբ. Սիմոնը, պատկերված է, օրինակ, Խլուդովյան 9-րդ դարի Սաղմոսագրքի մանրանկարներում, որոնք շատ մոտ են Օձունի դրվագին: Ճարտարապետական այդ կառույցը նմանվում է քաղաք-աշտարակի, որին անհրաժեշտորեն կցված է աստիճանը: Համադրելով այս վերարաձև կառույցները Օձունի դրվագի հետ և տեսնելով դրանց ընդհանրությունը՝ հանգում ենք այն եզրակացության, որ բոլորն էլ ներկայացնում են Սբ. Սիմոն՝ Երկնային Երուսաղեմը: Աստիճանը, որը մատնանշում է կառույցի երկնային բնույթը, հիշեցնում է Եզեկիել մարգարեի խոսքերը՝ խորհրդանշական յոթ աստիճանների մասին, որոնք տանում են դեպի Երկնային Երուսաղեմ (Եզ. 40; 22): Օձունում պատկերված աշտարակաձև կառույցի նման մեկնաբանությունը լիովին բացահայտում է կոթողի արևելյան կողմի պատկերաշարի էությունը. այստեղ պատկերված են քրիստոնյա նահատակները, զինվորները և սրբերը, որոնք, լինելով հավատի նվիրյալ ջատագովներ և անցնելով հոգևոր վերածննան ճանապարհ, հասել են Երկնային Երուսաղեմ:

Արևելյան կողմի հաջորդ երեք դրվագները, որոնք շարունակում են պատկերաշարը, կանգնած ֆիգուրներ են: Դրվագի վատ պահպանվածության պատճառով անհնար է ստույգ ասել՝ ինչ ֆիգուրներ են՝ կնոջ, քե՞տողամարդու: Առաջին երկուսը լուսապսակով և խաչգավազանով են, երրորդը՝ աղոթողի դիրքով և առանց լուսապսակի: Անկասկած է, որ առաջին երկու ֆիգուրները սրբեր են և գալիս են լրացնելու քրիստոնյա սրբերի շարքը, իսկ երրորդը՝ վերջինը, հավանաբար պատվիրատու է:

Եվ, վերջապես, հյուսիսային կոթողի արևելյան շարքը սկսվում է մեղալիոնի մեջ առնված հավասարաթև խաչի պատկերով, որին հաջորդում է Սբ. զինվորը, որի մասին արդեն խոսվել է: Հաջորդ երեք դրվագները ներկայացնում են պատվիրատուների զույգ ֆիգուրներ՝ կնոջ և տղամարդու, աղոթողի դիրքով, առանց լուսապսակի: Կտիտորների պատկերաքանդակները, իհարկե, բավական ընդհանրացված և խորհրդրանշական բնույթի են՝ պայմանավորված հուշարձանի գեղարվեստական արտահայտչականությամբ: Լիովին համամիտ ենք ուսումնասիրողների այն կարծիքին, որ այստեղ պատկերված են Օձունի տաճարի, հավանաբար նաև կոթողի պատվիրատուները: Իրենց աստվածահաճո գործով՝ տաճարի կառուցմամբ, պատվիրատուներն ակնկալում են հոգու փրկություն և հավերժական կյանք: Հենց հոգու փրկության գաղափարն է, որ դառնում է առանցքային Օձունի հուշարձանի գաղափարական համատեքստում:

Պատկերաշարի վերջին դրվագում երեք ֆիգուրներ են՝ ամբողջ հասակով, յուրաքանչյուրն ընդգրկված կամարի ներքո: Պատկերը եղծված է:

Աղոթողի պատկերը բավական հաճախ է հանդիպում հայկական քառանիստ կոթողներին (Թալին, Բրդաձոր): Դրանք լավ հայտնի են նաև վաղքրիստոնեական արվեստում՝ կատակոնքների որմնանկարներում, դպտական կոթողներում և այլն: Աղոթող պատվիրատուների պատկերները հայտնի են նաև թեսալոնիկի Սբ. Գևորգի տաճարի խճանկարներում (5-րդ դ. երկրորդ կես): Համեմատելիս նկատելի են նաև ընդհանրություններ Օձունի և Սբ. Գևորգի տաճարի պատվիրատուների պատկերների միջև, քանի որ բոլորն էլ աղոթողի դիրքում են: Ըստ Ա. Լիդովի՝ Սբ. Գևորգի տաճարի պատվիրատուները՝ ձեռքերը վեր պարզած, խորհրդանշում են փրկությունը:

Նշված գաղափարը, որը քրիստոնեության կարևոր հասկացություններից է, և առավել բնորոշ է վաղքրիստոնեական արվեստին, կազմում է Օձունի հուշարձանի գաղափարական հիմքը և մարմնավորվում է տաճարի պատկերում: Ինչպես արդեն ասվեց, Օձունի կոթողներից յուրաքանչյուրը պատկված է երկհարկանի բազիլիկ կառույցով, որն ունի կիսակլոր ծածկ, կամարաշար ճակատներ և միակամար մուտք: Ճարտարապետական այս մոդելի ներսում կա խորշ, որը, ինչպես են-

թաղրում են, ծառայել է սուրբ մասունքների համար: Մա հավանական է թվում, քանի որ վաղբրիստոնեական որոշ սարկոֆագներ և մասնատուփեր բազիլիկ տաճարի տեսքի են: Բայց դա պարտադիր պայման չէ կոթողների համար: Բացի այդ՝ միշտ չէ, որ տաճարիկներն ունեն փորվածք: Օձունի կոթողները պակաս տաճարիկները համարվում են ոչ միայն դեկորատիվ հարդարանքի մաս, այլև նախ և առաջ մարմնավորում են գլխավոր քրիստոնեական կառույցը՝ Տիրոջ գերեզմանին կառուցված տաճարը, որը՝ որպես գլխավոր խորհրդանիշ, մեծ տեղ ունի և՛ արևելաքրիստոնեական, և՛ արևմտաքրիստոնեական արվեստում:

Օձունի կոթողում մեծ տեղ է հատկացված նաև դեկորատիվ հարդարմանը: Բոլոր զարդամոտիվները՝ բուսական, երկրաչափական, լինելով ընդհանուր հարդարման մաս, միևնույն ժամանակ կարևորվում են իրենց խորհրդանշական իմաստով: Դեկորատիվ հարդարանքը ներդաշնակորեն ներկայացված է կոթողի ընդհանուր հորինվածքին՝ հաղորդելով վերջինիս ամբողջական և ավարտուն տեսք (երկու կոթողների դեկորատիվ լուծումները նույնն են): Նշենք առավել կարևորները:

Կոթողների անկյունային մասերն անպայման դեկորատիվ մշակում ունեն և հանդես են գալիս կա՛մ կիսասյունների, կա՛մ որմնասյունների ձևով: Որոշ կիսասյուններ հարթ մակերեսով են, իսկ Օձունի, Արդվիի, Կողեսի, Դսեղի, Խանդիսիի օրինակները՝ հյուսվածո: Հյուսված կիսասյան մոտիվը շատ հայտնի է միջնադարյան ճարտարապետության պատկերագրության մեջ: Տիրոջ գերեզմանի վրա Կոստանդիանոս կայսեր կառուցած բազիլիկի վերակազմության, այդպիսիք էին Հարության ռոտոնդայի սյունները: Դրանով է բացատրվում այս զարդաձևի լայն կիրառումը ամբողջ քրիստոնեական աշխարհում, մինչև անգամ միջնադարից հետո եկող ժամանակաշրջանում:

Օձունի կոթողի կողմնային նիստերը զարդարված են տարբեր զարդամոտիվներով՝ շրջանակներից կազմված շրթա, իրար հասող կորեր, որոնք պակկված են եռատերև բուսական տարրերով, շուշանածաղկից հյուսված ուղղահայաց շրթա և, ամենակարևորը, խաղողի գալարվող որթ՝ խաղողով ու շուշանածաղկով: Խաղողի որթի խորհրդանիշը քաջ հայտի է և ունի լայն կիրառում քրիստոնեական արվեստում:

Մեր պատկերացումներն Օձունի կոթողի մասին չեն լինի ամբողջական, եթե չանդրադառնանք վերջինիս գունային լուծմանը: Օձունի վարպետները, որոնք հուշարձանի կառուցմամբ արտահայտել են քրիստոնեական կարևորագույն խորհրդանիշներ և գաղափարներ, չեն անտեսել նաև գույնի խորհրդանիշը: Հայտնի է, որ այդ կոթողը պատրաստված է ֆելզիտային տուֆից, որն ունի բնականից կանաչավուն երանգ: Սակայն կոթողի մակերեսը ամբողջությամբ ներկված է եղել կարմիր գույնով, որը մասամբ դեռ պահպանվում է: Գունային ֆոնը գեղագիտական և խորհրդանշական իմաստ ունի: Կարմիր գույնի կիրառումը արևելաքրիստոնեական արվեստում հայտնի է: Այն կյանքի, զոհաբերության ու գալիք փրկության խորհրդանիշ է: Քարի գունամշակումը զորացրել է պատկերաքանդակների գաղափարական բովանդակությունը ու դրանք դարձրել արտահայտիչ:

Սակայն վերադառնանք պատկերաքանդակներին: Արդեն նշեցինք, որ Օձունի պատկերները մեծ աղերս ունեն արևելաքրիստոնեական հուշարձանների հետ, որոնք արտահայտվում են ոչ միայն պատկերագրական, խորհրդանշական և դեկորատիվ, այլ նաև գեղագիտական ու գաղափարական լուծումների մեջ:

Պատկերների մեկնաբանման հիմնական սկզբունքներից է դիմահայաց և հարթային պատկերումը: Այստեղ բացակայում է պատմողականությունը, առկա են գեղարվեստական մեկնաբանման լակոնիկությունն ու գերարտահայտչականությունը: Այս պատկերները զուրկ են անհատական գծերից և ունեն ընդհանուր տիպաբանություն՝ կարճ մագեր, լայն ու փոքր-ինչ երկարացված դեմք, խոշոր ու լայն բացված աչքեր: Բայց առանձին դեպքերում առկա են պատկերագրական առանձնահատկություններ, որոնք ճանաչելի են դարձնում այս կամ այն կերպարը, օրինակ՝ կենդանագլուխ ֆիգուրը: Ֆիգուրները խոշոր են, պատկերված են չեզոք ֆոնի վրա և դրանց գեղարվեստական մեկնաբանումը հեռու է դասական սկզբունքներից: Խախտված է համաչափությունը. լայն դեմքը, խոշոր աչքերը համադրված են փոքր մարմնի հետ: Պատկերաքանդակներն արված են ցածր ռելիեֆով, ընդգծված են ուրվագծով և ունեն դեկորատիվ-հարթային լուծում: Ամեն ինչ պարզեցված է և արտահայտիչ: Պատկերները դուրս են մնում ժամանակի համատեքստից և

օժտվում հավերժության իմաստով: Այս բնորոշ գծերը մոտեցնում են Օձունի կերպարները սրբապատկերին:

Ինչպես հայտնի է, մեզ հասած ամենավաղ սրբապատկերները ժամանակակից են Օձունի հուշարձանին: Օձունի կոթողին առավել մոտիկ են «ասկետիկ» բնույթի սրբապատկերները՝ «Սբ. Սարգիս և Բաքոս» (6-րդ դ., Կիևի թանգարան), «Նախահայր Աբրահամը» (7-րդ դար, Բեռլինի թանգարան), «Քրիստոս և Սբ. Սիմաս» (6-7-րդ դդ., Լուվրի թանգարան): Այս սրբապատկերներին հատուկ են ներքին արտահայտչականությունը և հոգևոր լարվածությունը: «Սբ. Սարգիս և Բաքոսում» պատկերված երկու սուրբ նահատակները մույնանում են իրենց արտաքին դիմագծերով և կարծես մույն կերպարի երկու արտահայտությունները լինեն: Այս կերպարները սերում են Օձունի պատկերներին շատ հարազատ սիմվոլիկ-ընդհանրացված նախատիպից:

Եզրակացությունն այն է, որ Օձունի պատկերաքանդակները կրել են սրբապատկերին հատուկ գործառույթ և նախատեսված են եղել աղոթքի համար: Հայկական միջնադարյան արվեստում սրբապատկերը հայտնի չէ իր դասական տարբերակով, չնայած գեղանկարչության մյուս տեսակները՝ խճանկարը և որմնանկարը, տարածում են ունեցել: Գեղանկարչության վերը նշված տեսակները Հայաստանի տարածքում հայտնի էին ավելի վաղ ժամանակներից, մինչդեռ սրբապատկերը՝ որպես հաստոցային գեղանկարչության տեսակ, հայտնի չի եղել, բայց որպես աղոթքի առարկա, հայեցակարգ՝ արևելաքրիստոնեական գեղագիտական պատկերացումների կարևոր մաս է կազմել և, անշուշտ, հայտնի է եղել միջնադարյան հայ վարպետներին՝ իր արտահայտությունը ստանալով Օձունի և մանատիպ այլ հուշարձաններում:

Եթե ի մի բերենք Օձունի պատկերաշարը, ապա կարելի է ասել, որ ներկայացված պատկերները իրենց աստիճանական (հիերարխիկ) կարգով խորհրդանշել են Երկնային և Երկրային եկեղեցիների միասնությունը, ինչպես դա կանոնակարգված է արևելաքրիստոնեական տաճարի ներքին հարդարման համակարգում:

**Բրդաձորի փոքր կոթողը** հայտնաբերվել է նախկին հայկական ու հայաբնակ Բրդաձոր գյուղում, որն այսօր Վրաստանի տարածքում է, և

ուղղակիորեն հարում է հայ-վրացական սահմանին: Կոթողը տեղավորված է Վրաստանի Շ. Ամիրանաշվիլու անվան արվեստի թանգարան:

Կոթողի միայն երեք նիստերն են հարդարված, իսկ չորրորդը անմշակ է: Չունի պատվանդան, պարզապես չի պահպանվել, իսկ վերին հատվածում կա փոսիկ՝ նախատեսված ծավալային խաչի համար: Երեք նիստերից մեկի վրա (հյուսիսային) ամբողջ երկայնքով անցնում է համակցված արմավաճյուղերի շղթան, որը ներկայացնում է Գուգարքի խմբի հուշարձանների հատկանշական գիծը: Մյուս երկու նիստերը ունեն ընդարձակ պատկերաշար:

Առաջին նիստը, հավանաբար, արևմտյանն է: Կոթողի վերին մասը, որն ավելի լայն է, ծառայում է որպես խոյակ: Հենց խոյակի պատկերից էլ սկսվում է կոթողի պատկերաշարը: Պատկերները բաժանված են դրվագների և առանձնացված են շրջանակներով: Խոյակին «Քրիստոսի համբարձման» տեսարանն է, որտեղ Քրիստոսը պատկերված է գահին նստած, օրհնողի դիրքով, ունի խաչով լուսապսակ: Այս պատկերը առնված է փառապսակի (մանդրիլայի) մեջ, որը բարձրացնում են չորս հրեշտակներ: Հաջորդ քանդակը ներկայացնում է ցածր աթոռին նստած մի կնոջ: Այդ աթոռը նույնությամբ կրկնում է Պողոս առաքյալի աթոռը «Սբ. Թեկղան և Պողոս առաքյալը» պատկերաքանդակում՝ ագուցված էջմիածնի Մայր տաճարի հյուսիսային պատին: Կնոջ՝ Տիրամոր գրկին մանուկն է, որը մի ձեռքով օրհնում է, մյուսով գիրք է բռնել: Նրանց երկու կողմերում կանգնած են այր ու կին (սրբեր կամ պատվիրատուներ): Տղամարդը ձախ ձեռքը բարձրացրել, իսկ աջով բռնել է շուշանածաղիկը: Այս ֆիգուրները լուսապսակ չունեն: Հաջորդ երրորդ դրվագը շատ է վնասված: Նշմարվում են երեք ֆիգուրներ: Դրանից ներքև «Աբրահամի գոհաբերության» տեսարանն է՝ ըստ Լ. Ագարյանի [2, էջ 218], իսկ ըստ Կ. Մաչաբեյիի՝ «Անդամալույծի բժշկման» տեսարանը [66, էջ 96]: Վրացի ուսումնասիրողը բժշկման շարքի հետ է կապում նաև նախորդ դրվագը՝ տեսնելով «Կույրի բժշկումը»: Հաջորդ երկու դրվագները «Մկրտության» տեսարաններն են և նույն սյուժեի իրար հաջորդելը, որն ինքնին շատ արտասովոր է: Առաջինի վրա ձախից երկու ֆիգուրներ են պատկերված՝ ամբողջ դրվագի բարձրությամբ: Նրանցից աջ մկրտվողն է: Ֆիգուրը ամբողջական չէ, ձեռքերը՝ վեր բարձրացրած աղոթողի դիրքով,



իսկ վերևում աղավնին պսակ է դնում նրա գլխին (ըստ Կ. Մաչաբեյի՝ այստեղ ոչ թե Քրիստոսի մկրտությունն է, այլ Նեեմանի բժշկումը (IV, Թագ., 5, 1-19) [66, էջ 94]: Մկրտության հաջորդ տեսարանում մկրտվողը ջուր է լցնում մինչև կրծքավանդակը ջրի մեջ կանգնած ֆիգուրի գլխին: Դա Հովհաննես Մկրտիչն է, որը զբաղեցնում է հորինվածքի ձախ հատվածը՝ կիսաշրջված, ձեռքերը դեպի Քրիստոսը ուղղված: Փրկիչը պատկերված է ուղղահայաց՝ մարմնի կեսը ընկղմված ջրի մեջ: Հորդանանը ալիքավոր գուգահեռ գծերի տեսքով է: Ջրի մեջ խաչով պսակված կոթող է կանգնեցված (ըստ Կ. Մաչաբեյի՝ Հորդանանում երկու խաչեր են): Աղավնին Քրիստոսի գլխին է իջեցնում ծածանվող ժապավեններով պսակը: Այս տեսարանում չկան հրեշտակներ, որոնք սովորաբար պատկերվում են, ուստի կարելի է ասել, որ գործ ունենք «Մկրտության» համառոտ տարբերակի հետ: Դրվագի մակերեսը խիստ վնասված է, և հնարավորություն չկա մանրամասն դիտարկելու հագուստի կամ ֆիգուրների ձևը: Շարքն ավարտվում է հավասարաթև խաչի պատկերով, որի վերին կեսում վարդյակներ են, իսկ ներքևի թևը մահիկավոր հիմքի վրա է: Շարքում ներկայացված կերպարներից միայն խոյակին պատկերված Քրիստոսն ունի լուսապսակ, իսկ մյուսները՝ ոչ: Մինևույն ժամանակ կասկած չկա, որ աթոռին մատածը Տիրամայրն է, քանի որ նրա գրկի մանուկը օրհնողի դիրքում է, իսկ ձեռքին Ավետարան կա, չնայած բացակայում են լուսապսակները: Ուստի լուսապսակների բացակայությունը կարելի է ընդունել որպես որոշակի սկզբունք: Շարքում տեղ են գտել աստվածաշնչյան մի քանի թեմաներ և սրբազան կերպարներ, ինչպես Քրիստոսը, Տիրամայրը և այլ սրբեր:

Երկրորդ՝ հարավային նիստին պատկերված են երկու հրեշտակներ, որոնք բռնել են օվալաձև փառապսակ՝ սավանով փաթաթված կնոջ ֆիգուրով (երեխայի<sup>o</sup>), որի ձեռքերը խաչված են կրծքին: Հավանաբար այստեղ նորից Տիրամայրն է պատկերված, կամ, ինչպես ենթադրում է Լ. Ազարյանը, տոհմի իշխանուհին [2, էջ 215], կամ էլ, ըստ Կ. Մաչաբեյի, «Աստվածամոր շնչի» համառոտ տարբերակն է [66, էջ 111-112], բայց կարող է լինել և «Աստվածամոր համբարձման» պատկերը: Կարծում ենք, որ փառապսակի մեջ չէր կարող լինել աշխարհիկ մարդու պատկեր, մանավանդ որ նրան բարձրացնում են հրեշտակները: Դրան

հաջորդող դրվագի վրա տղամարդու երկու ֆիգուրներ են, որոնք չունեն լուսապասակներ: Մեջտեղում գլուխներին զուգահեռ կախված է բուրվա-  
ռը: Բացի այդ՝ բուրվառ կա ձախ ֆիգուրի ձեռքին, իսկ մյուսը բռնել է  
գիրք: Եթե այս ֆիգուրները սրբեր չեն, ապա անպայման հոգևոր դասի  
ներկայացուցիչներ են: Հաջորդ երկու դրվագներում պատկերված են  
կնոջ, տղամարդու և երեխայի ֆիգուրներ՝ խորքում խաչի պատկերով:  
Հաջորդ՝ հիգերորդ դրվագում տղամարդու և կնոջ ֆիգուրներ են՝ նորից  
խաչի ֆոնի վրա: Հավանաբար պատկերված է երկու ընտանիք: Եվ վեր-  
ջանում է շարքը գույգ տղամարդկանց պատկերներով, որոնք մասամբ  
խաթարված են:

Կարևոր է նշել, որ այս նիստի եզրային մասում ուղղահայաց պահ-  
պանվել է արձանագրություն, որի աջ եզրին գրված է. «*Գերսամ, Մարե-  
միկ քահոն (?) ... Սայգուշ*», իսկ ձախին «*Աբրամ*»: Հնագրագիտական  
քննությունը թույլ է տալիս արձանագրությունը թվագրել 7-րդ դարով,  
իսկ նշված անունները համարել պատվիրատուներինը [2, էջ 213]:

**Բրդաձորի մեծ կոթողը** այժմ դրված է Վրաստանի արվեստի պե-  
տական թանգարանի բակում, համարվում է Գուգարքի խմբի ամենա-  
մեծ կոթողը (բարձրությունը 6 մ է): Կոթողի վերին հատվածից մի փոքր  
մաս ջարդված է, սակայն դա չի խանգարում ամբողջական պատկերա-  
ցում կազմել նիստերի զարդագոտիների մասին: Չնայած դրան՝ կոթողը  
երբևիցե չի արժանացել մասնագետների ուշադրությանը. ոչ ոք չի նկա-  
րագրել ու վերլուծել նրա պատկերաշարը: Դա պայմանավորված է նրա-  
նով, որ Գուգարքի խմբի մի շարք կոթողների մասն Բրդաձորի մեծ կոթո-  
ղի սյուժետային հորինվածքները (հատկապես դեմքերը) մասամբ վնաս-  
ված են, մինչդեռ երեք նիստերի վրա գտնվող բուսական հարդարանքը  
ամբողջական է և լավ պահպանված: Ն. Չուբինաշվիլին մի առիթով նշել  
է, որ այդ կոթողի պատվանդանին եղել է վրացերեն արձանագրություն,  
բայց չի բերում որևէ հիմնավորում կամ լուսանկար:

Հազվադեպ երևույթ է, որ մասն մեծ կոթողի պատվանդանը պահ-  
պանված լինի: Կոթողը ունի բուսաերկրաչափական տարրերից բաղկա-  
ցած հարդարանք: Քանդակներով են հարդարված կոթողի չորս նիստե-  
րը, որոնցից երեքինը բուսական տարրեր են, իսկ չորրորդը՝ արևմտյանը,  
ընդարձակ պատկերաշար է: Դիտարկենք նիստերը՝ ուղղորդվելով այն

սկզբունքով, որ սյուժետային շարքը գտնվում է կոթողի արևմտյան երեսին: Նախ նշենք, որ բոլոր նիստերն էլ աջ և ձախ կողմից ունեն հարթ մշակված «լուսանցքներ» կամ եզրեր: Հարավային կողմում տեսնում ենք նիստի կենտրոնով ուղղահայաց անցնող և նիստի 1/3-ը զբաղեցնող գոտի, որի վրա քանդակված է Տ-աձև գալարվող խաղողի որթը, որից առանձին-առանձին դուրս են գալիս խաղողի ողկույզներն ու տերևները, ինչպես նաև պարուրաձև փաթաթված խաղողի բեղիկները: Խաղողի ողկույզները կոնի ձև ունեն, իսկ տերևները կարծես դեռ ամբողջովին չեն բացվել և խաղողին ոչ հատուկ եռատերև են: Նիստը երկու կողմից ունի եզրավորող մեծ շրջանակ՝ եղևնաձև զարդատարրով: Արևելյան նիստը հարդարված է ամբողջ երկայնքով անցնող և մեծ շրջանակով սահմանափակված արմավածյուղով: Հյուսիսային նիստի զարդագոտին ավելի լայն է, քանի որ բաղկացած է իրար կցված երկու գոտուց, որից մեկը կրկնում է հարավային կողմի խաղողի զարդաձևը, իսկ մյուսը ներկայացնում է արմավազարդի տարատեսակներից մեկը՝ իրար կցված, բայց տարբեր ուղղություներով թեքված արմավածյուղերի շղթա: Բողմանի մեծ կոթողի զարդային հորինվածքները շատ արտահայտիչ են և շքեղ, քանդակված են մեծ վարպետությամբ և ունեն հստակորեն արտահայտված եզրագծեր:

Իր նշանակությամբ բացառիկ է սյուժետային պատկերներ ունեցող արևմտյան նիստը: Ցավոք, այն հասել է մեզ շատ վատ վիճակում. պատկերները զգալիորեն վնասված են, չնայած դրան՝ մեծ մասամբ ենթարկվում են վերծանման: Նիստը բաժանված է 13 իրար հաջորդող դրվագների, որոնք ունեն ուղղահայաց եղևնազարդ եզրեր և իրարից բաժանվում են հուլունքաշար զարդատարրով: Շարքը սկսվում է պատվանդանի վրա բարձրացված երկու խոշոր շուշանածաղիկների պատկերներով, որոնց մեջտեղում հավասարաթև խաչ է պատկերված: Հաջորդ դրվագը զբաղեցնում է հյուսածո զարդատարրը, որը նմանվում է բյուզանդական օնֆալի՝ կենտրոնում հավասարաթև խաչով: Այս զարդաձևը կազմված է եռամաս տրամատ ունեցող գոտուց, որը իր ձևով նույնանում է 7-րդ դարի հյուսածո զարդատարի հետ: Հաջորդ դրվագում նշմարվում են աջ կողմում գահին նստած Տիրամայրը, ձախում՝ երկու կանգնած ֆիգուր: Հավանաբար մենք գործ ունենք «Մոզերի երկրպագության» տե-

սարանի հետ: Դրան հաջորդող չորրորդ դրվագը ամենավնասվածն է, և տեսականորեն կարելի է ասել, թե ինչ է պատկերված: Որոշ մանրամասներից ելնելով՝ կարող ենք ենթադրել, որ այստեղ «Ծննդյան» տեսարանն է, և եթե դա այդպես է, ապա ստացվում է, որ Բրդաձորի մեծ կոթողի պատկերաշարում ավետարանական տեսարանների պատմական հաջորդականությունը խախտված է, ինչպես Օձունի պատկերաշարում:

Հաջորդ դրվագը դեկորատիվ բնույթի է, որի հյուսածո զարդատարրը նման է այս կոթողի երկրորդ դրվագի հյուսված դեկորին, բայց մի փոքր այլ կառուցվածք ունի. նման է կենտրոնում քառաթև վարդյակով քառակուսու: Վեցերորդ դրվագում պատկերված է հեծյալ Սբ. զինվորը, հավանաբար Սբ. Գևորգը՝ նիզակով ու վահանով, իսկ ձիու առջև ուղղահայաց գալարվում է վիշապօձը: Հաջորդ դրվագում պատկերված է «Դանիելը առյուծների գբում» կամ գուցե Սբ. Թեկղան: Թերևս այս մասին է հուշում հաջորդ՝ ութերորդ դրվագը, որտեղ տեսնում ենք ձախից ցածր աթոռին նստած կիսադեմ շրջված տղամարդու ֆիգուր, նրա առջև կանգնած է մեկ այլ ֆիգուր՝ գուցե կնոջ, և աջից հրեշտակի ֆիգուր: Այս հորինվածքը շատ նման է Էջմիածնի հյուսիսային պատին ագուցված «Սբ. Թեկղան և Պողոս առաքյալը» քանդակին և հավանաբար ներկայացնում է նույն պատմությունը: Իններորդ դրվագում խաչզավագանով սուրբ է պատկերված, որի առջև կիսածնկաչոք պատվիրատուն է: Տասներորդ դրվագում կա՛ն թևավոր ձի է, կա՛ն ձի՝ արմավենիների ճյուղերի ֆոնի վրա: Քանի որ թևավոր ձիու պատկերներ հայտնի են վաղմիջնադարյան արվեստում, օրինակ՝ դպտական գործվածքների վրա (դպտական գործվածք Աթենքի Բենակի թանգարանից), ապա չի բացառվում, որ դա լինի մեկն այն թևավոր երևակայական էակներից, որոնց սիրով պատկերել են միջնադարում (գրիֆոն, սենմուրվ, պեգաս): Հաջորդ դրվագը նորից դեկորատիվ է. ներկայացնում է այս շարքի երրորդ հյուսածո և օնֆալ հիշեցնող հորինվածք՝ լավ պահպանված: Հաջորդ՝ տասներկուերորդ դրվագում տեսնում ենք «Աբրահամի գոհաբերություն» տեսարանը: Չնայած պատկերը վնասված է, բայց հորինվածքը հեշտությամբ «կարդացվում» է: Այստեղ լավ երևում են խոյր և հատկապես ամպից երևացող Աստծո աջը: Տասներեքերորդ դրվագում աստիճանավոր պատվանդանին բարձրացված ձգված համաչափությամբ խաչ է, որի

թերի միջին տարածություններում թերի հատման տեղից դուրս են գալիս շուշանաձաղիկներ, որոնց ուրվագիծը ձևավորում է մաս սրտաձև զարդատարր: Հավանաբար մեկ եզրափակիչ դրվագ էլ է եղել, սակայն ներքևի այս հատվածը լրիվ մաշված է: Պատվանդանի արևմտյան կողմը հարդարված է ոչ խոր կամարիկների շարքով և իրար կից շրջանակների շղթայով, որոնց կենտրոնը հարդարված է չորս նշան տերևներով ու բազմաթերթ վարդյակով: Ավելի փոքր չափի վարդյակներով են լրացված շրջանակները ընդմիջող տարածքները: Ահա այսպիսին է Բրդածոնի կոթողի հարուստ պատկերաշարը:

**Կոթողների ուսումնասիրության խնդիրները:** Վաղմիջնադարյան քառանիստ կոթողները ներկայացնում են հուշարձանների մի մեծ խումբ, որը հետագա ուսումնասիրության կարիք ունի: Պետք է նշել, որ դեռ մինչև վերջ պարզաբանված չեն կոթողների գործառույթի հետ կապված մի շարք հարցեր: Կարևոր է պարզաբանել, թե ինչու, օրինակ, հայկական կոթողները կանգնեցվել են տաճարի կողքին, այլ ոչ թե ներսում: Ելնելով Օձունի և Բրդածոնի կոթողների քանդակների «սրբապատկերային» բնույթից՝ կարելի է առայժմ միայն ենթադրել, որ քրիստոնեության վաղ շրջանում հավանաբար ընդունված է եղել աղոթել մաս բաց երկնքի տակ: Այս առումով նշենք, որ հայտնի են պատմական առանձին հիշատակումներ այն մասին, որ Արևելքի որոշ շրջաններում աղոթել են տաճարից դուրս (Ա. Պայկովա). մի ավանդույթ, որը, անշուշտ, եկել է հեթանոսական շրջանից և գոյատևել է մաս վաղ միջնադարում: Այս և մի շարք այլ հարցերի պարզաբանման համար անհրաժեշտ են լրացուցիչ ուսումնասիրություններ:

Մյուս կարևոր հարցը, որը պետք է լուծում գտնի, կոթողների թվագրությունն է: Մասնագիտական գրականության մեջ կոթողների թվագրությունը թերևս պայմանավորված է նրանով, որ այդ հուշարձանների կանգնեցման ժամանակի և շարժառիթների մասին չկան պատմական ստույգ տեղեկություններ, իսկ կոթողները, որպես կանոն, չունեն արձանագրություն: Կարելի է առանձնացնել կոթողների թվագրման երկու հիմնական տեսակետ: Ըստ դրանցից մեկի՝ կոթողները թվագրվում են 4-7-րդ դարերով (Գ. Հովսեփյան, Յ. Սմիրնով, Բ. Առաքելյան, Ս. Բարխուդարյան, Ս. Մնացականյան, Լ. Դուռնով, Ա. Շահինյան, Մ. Հասրա-

թյան), ուրեմն կանգնեցվել են քրիստոնեության հաստատման ժամանակներում: Ըստ մյուս տեսակետի՝ հուշարձանները թվագրվում են 5-7-րդ դարերով (Հ. Օրբելի, Ս. Տեր-Ներսեսյան, Կ. Ղաֆադարյան, Լ. Ազարյան, Հ. Ռիչարդսոն): Մակայն անդրադարձը վաղմիջնադարյան հուշարձաններին և մասնավորապես վաղ քանդակին ցույց է տալիս, որ կոթողները այդքան էլ վաղ չեն, ինչպես ընդունված է համարել:

Նախ անդրադառնանք հուշասյուներին: Շնորհիվ վերակազմությունների՝ մեզ հայտնի են մի քանի հուշասյուներ՝ իրենց ամբողջական հորինվածքով, որոնցից հատկապես կարևորում ենք Օշականի և Գեղամա լեռներից գտնված («Ուղտի ակունք») սյուները: Օշականի սյունը պսակված է զամբյուղանման հյուսածո խոյակով և վոլյուտաներով, իսկ «Ուղտի ակունքը»՝ հոնիական տիպի ոճավորված խոյակով:

Հյուսածո, զամբյուղանման խոյակները մեզ լավ հայտնի են Դվինի, Չվարթնոցի, Բանակի, ինչպես նաև Երերույքի, Արզնիի և Մաստարայի օրինակներով: Հայտնի են նաև Թալինի մեծ եկեղեցու արտաքին հարդարման մաս կազմող որմնասյուների խոյակները: Հիմնականում բոլոր խոյակներն էլ երկմաս են՝ զամբյուղանման և վերևից պսակված վոլյուտաներով: Վերը նշված հուշարձաններից միայն Չվարթնոցն է, որը թվագրվում է 641-661 թվականներով, 7-րդ դարով են թվագրվում Արզնիի, Մաստարայի և Թալինի օրինակները: Դվինի խոյակը թեև վերագրվում է 6-րդ դարին, բայց ավելի հավանական է, որ այն ստեղծվել է Դվինում Ներսես կաթողիկոսի կողմից կատարած շինարարական աշխատանքների ժամանակ (7-րդ դ.): Ինչ վերաբերում է Երերույքին, ապա այստեղ գտնված զամբյուղանման խոյակը վերագրվում է ոչ թե տաճարի կառուցման ժամանակաշրջանին, այլ 7-րդ դարին, երբ Երերույքը շարունակում էր մնալ հոգևոր կարևոր կենտրոն: Այդ են մատնանշում տաճարի շրջակայքում եղած բազմաթիվ այլ կոթողների մնացորդները: Կարևոր ենք համարում նշել, որ ըստ նորագույն ուսումնասիրությունների՝ Երերույքի տաճարը վերակառուցման է ենթարկվել 7-րդ դարում:

Մեր ուսումնասիրության համար կարևոր են ոչ միայն զամբյուղանման խոյակները, այլև տաճարների արտաքին հարդարանքի մաս կազմող հյուսածո քիվերը և ճարտարապետական այլ տարրերը, որոնք,

նույնությամբ կրկնելով խոյակների զարդածները, հայտնի են 7-րդ դարի մի շարք հուշարձաններում՝ Չվարթնոցում, Արուճում, Եղվարդի Ջորավարում, Կարմրավորում, Սիսիանի և Թալինի եկեղեցիներում: Լիովին համամիտ ենք այն կարծիքին, որ հյուսածո խոյակները, հետևաբար հյուսածո զարդատարրերը առաջին անգամ ի հայտ են գալիս Չվարթնոցում, ինչն էլ հիմք է դառնում կոթողները դիտարկելու այդ դարաշրջանի սահմաններում: Չվարթնոցի, Բանակի, Դվինի և այլ խոյակներ, ինչպես նշեցինք, բաղկացած են ոչ միայն հյուսածո զարդատարրերից, այլև հոնիական տիպի ոճավորված վոլյուտաներից: Վոլյուտաներով է պսակված նաև Գեղամա լեռներից գտնված հուշասյունը: Հոնիական տիպի զարդածները, որոնք լայն տարածում ունեին 7-րդ դարում, բացի վերը նշված օրինակներից, հայտնի են Պտղնիում, Իշխանում, նաև Արուճի և Դվինի պալատական կառույցներում: Թեև վերոհիշյալ հուշարձաններից յուրաքանչյուրում այս զարդածը յուրովի լուծում է ստանում, բայց նրանց բոլորի հիմքում ընկած է վոլյուտաձև նույն զարդատարրը: Գեղամա լեռներում հայտնաբերված հուշասյունը նույնպես մոտ է 7-րդ դարի հուշարձաններին և, ըստ ամենի, թվագրվում է այդ ժամանակաշրջանով: Այդ մասին է փաստում վերջինիս հնագրագիտական ուսումնասիրությունը [30, էջ 79]:

Պատկերազարդ քառակող կոթողները, ի տարբերություն հուշասյունների, հարուստ են և՛ զարդածներով, և՛ հատկապես պատկերաքանդակներով, որոնց համադրությունը վաղմիջնադարյան քանդակի հետ ի հայտ է բերում վերջինիս ոճական և պատկերագրական ընդհանրությունը հենց 7-րդ դարի հուշարձանների հետ: Կանգնած Տիրամայրը մանկան հետ հայտնի է Թալինի կոթողներից մեկում, միևնույն ժամանակ պատկերագրական այս տարբերակը հանդիպում է Պեմզաշենի օրինակում, հնարավոր է նաև Օձունի տաճարի հարավային պատուհանի աղեղը պսակող քանդակում, որն այժմ եղծված է: Կոթողների քանդակներում հաճախակի են հրեշտակապետերի պատկերները, ձեռքներին՝ գավազան և գունդ: Նույն պատկերները մեզ հայտնի են Սրենի տաճարի շքամուտքի քանդակում: Պտղնիի տաճարի հարավային պատուհանի աղեղի վրա պատկերված «Քրիստոսի համբարձման» տեսարանում ներկայացված են երկու թռչող հրեշտակներ, որոնց նմանօրինակները

հանդիպում են Պենզաշենի եկեղեցու արևմտյան մուտքի քանդակում, ինչպես նաև Օձունի կոթողում: Թե՛ կոթողներում, թե՛ 7-րդ դարի մյուս հուշարձաններում ներկայացված պատկերաքանդակները նույնանուն են. աչքի են ընկնում դեմքերի ընդհանրացված և արտահայտիչ դիմագծերով, մարմնի փոքր-ինչ անհամաչափ կառուցվածքով, հագուստի ծալքերի յուրահատուկ մեկնաբանությամբ: Այս ամենը թույլ է տալիս եզրակացնել, որ քանդակագործ վարպետները հիմնվել են ընդհանուր նախատիպերի վրա:

Ուշագրավ են նաև կոթողների զարդամոտիվները, որոնք տարբեր բնույթի են՝ երկրաչափական ու բուսական: Բազմաթիվ զարդամոտիվներից կարևորում ենք հատկապես խաղողի որթը, որը առավել հաճախ է հանդիպում վաղ քանդակներում: Եթե հաշվի առնենք խաղողի որթի հորինվածքային ձևերն ու պատկերման սկզբունքները, ապա նորից պետք է փաստել, որ կոթողների վրա պատկերված խաղողի որթը նույնանուն է 7-րդ դարի տաճարների խաղողի պատկերների հետ: Կարելի է համեմատել Օձունի, Դսեղի, Արդվիի, Իրինդի և Թալինի կոթողների վրա պատկերված խաղողի որթը Մրենի, Թալինի Մեծ եկեղեցու, Օձունի տաճարի, Պտղնիի, Չվարթնոցի, Բանակի և այլն հուշարձանների նմանատիպ պատկերների հետ, որպեսզի միանգամայն պարզ դառնա, որ այդ զարդաձևերը ստեղծվել են նույն ժամանակաշրջանում: Ճիշտ է, խաղողի որթը հանդիպում է նաև 5-րդ դարի հուշարձաններում՝ Աղցքի, Քասաղի քանդակներում, սակայն վաղ հուշարձաններում խաղողի պատկերման թե՛ հորինվածքը, թե՛ ձևերը զգալիորեն տարբերվում են 7-րդ դարի օրինակներից, որոնք առավել արտահայտիչ են, իրապաշտական և մեկնաբանված են զգալի ծավալայնությամբ:

Կոթողների թվագրման հարցում կարևոր է հաշվի առնել այն հանգամանքը, որ դրանք գտնվում են մեծ մասամբ 7-րդ դարի հուշարձաններին կից և տարածում ունեն Հայաստանի այն շրջաններում, որոնք մշակութային վերելք են ապրել հայկական «ոսկեդարի» ժամանակաշրջանում:

Թվագրման խնդիրը պայմանավորված է նաև այլ կարևոր հանգամանքով: Կոթողների թվագրման հարցում ուսումնասիրողներից գրեթե բոլորի համար էլ հիմք է եղել Ագաթանգեղոսի Պատմությունը և նրա



մաս կազմող Գրիգոր Լուսավորչի տեսիլքը՝ կոթողի նկարագրությամբ: Քանի որ երկը ընդհանուր առմամբ թվագրվում է 5-րդ դարով, ապա կոթողներն էլ համապատասխանաբար վերագրվում են այդ ժամանակաշրջանին: Մեթոդաբանական ոչ ճիշտ մոտեցում է այն, որ կոթողների թվագրման խնդիրը կապվում է Ագաթանգեղոսի երկի հետ: Մեզ հայտնի է, որ Ագաթանգեղոսի Պատմության ստեղծման ժամանակը շատ առումներով դեռևս վիճելի է: Ուսումնասիրությունները ցույց են տվել, որ Ագաթանգեղոսի երկի մեջ ընդգրկված են Կորյունի, Փավստոս Բուզանդի և Եվսեբիոսի ստեղծագործություններից վերցված առանձին հատվածներ, ինչն արդեն իսկ խոսում է երկի համեմատաբար ավելի ուշ ստեղծված լինելու մասին (Պ. Մուրադյան): Ագաթանգեղոսի Պատմության կարևոր հատվածներից է Գրիգոր Լուսավորչի վարքը, որտեղ տրված է կոթողի կամ այան նկարագրությունը: Այն հարցը, թե երբ է գրվել Ագաթանգեղոսի երկը, ու հատկապես երբ է ձևավորվել Լուսավորչի վարքը, անմիջականորեն առնչվում է կոթողների թվագրմանը: Հետաքրքրական է այն փաստը, որ, ինչպես նշում է Պ. Մուրադյանը, 5-րդ դարի հեղինակներ Կորյունի ու Եղիշեի երկերում Գրիգոր Լուսավորիչը դեռևս չի հիշատակվում, հետևաբար այդ ժամանակաշրջանում դեռ վաղ է խոսել նրա պաշտամունքի լայն տարածման մասին: Միանգամայն պարզ է, որ Գրիգոր Լուսավորչի վարքի ի հայտ գալն անմիջականորեն կապված էր նրա պաշտամունքի տարածման հետ, որի մասին, թերևս, կարելի է խոսել՝ սկսած 6-րդ դարից (այն իր գագաթնակետին է հասել 7-րդ դարում): Գրիգոր Լուսավորչի պաշտամունքի տարածման ժամանակի մասին են խոսում նաև նրան նվիրված եկեղեցիները, որոնք կառուցվել են ոչ վաղ, քան 6-րդ և 7-րդ դարերում:

Գրիգոր Լուսավորչի տեսիլքում նկարագրված սյունը թե՛ իմաստաբանորեն, թե՛ պատկերագրորեն գալիս է արևելաքրիստոնեական ավանդույթներից: Ըստ Աստվածաշնչի՝ «հրեղեն» և «ամպեղեն» սյունը խորհրդանշում է Աստծո ներկայությունը: Հայտնի է, որ սյունը հորինվածքային առումով դեռևս անտիկ շրջանից է գալիս և ճանաչված էր հռոմեական արվեստում: Միևնույն ժամանակ կիրառում ուներ վաղբյուրազանդական շրջանում: Չնայած սյունը որպես ինքնուրույն հուշարձան հետագայում Բյուզանդիայում կիրառում չուներ, բայց խորհրդանշա-

նային և պատկերագրական տեսանկյունից հաճախ էր հանդիպում տարբեր հորինվածքներում: Ինչպես նշում է Հ. Պետրոսյանը, Լուսավորչի տեսիլքը ժամանակի «ծրագրային» վաստաթուղթ էր՝ նման Կոստանդիանոս կայսեր տեսիլքին, որը հաստատում էր Լուսավորչի առաքելությունն ու Հայաստանում քրիստոնեության ընդունման ի վերուստ նախորդումը: Հորինվածքային առումով Լուսավորչի տեսիլքում նկարագրված սյունը կամ կոթողը լիովին համապատասխանում էր հայկական քառանիստ կոթողներին, ինչը հիմք է տալիս մտածելու, որ տեքստը կազմող հեղինակը քաջածանոթ էր արդեն գոյություն ունեցող նման կոթողներին, որոնք լավ հայտնի էին արևելաքրիստոնեական ավանդույթում: Նման մի եզրակացության էլ հանգել է Ա. Ղազարյանը՝ կապված Սուրբ Էջմիածնի ճարտարապետական ձևի հետ՝ նշելով, որ Լուսավորչի տեսիլքում նկարագրվել են արդեն իսկ գոյություն ունեցող Մայր տաճարի չորս գմբեթակիր մույթերը [61, էջ 34-35]:

Այսպիսով՝ կարող ենք եզրակացնել, որ կոթողների և հուշասյունների թվագրումը հնարավոր է հստակեցնել՝ տանելով 7-րդ դար:

## **ԹԵՄԱ 4**

### **7-րդ դարի եկեղեցիների ՔԱՆԴԱԿԱՅԻՆ ՀԱՐԴԱՐԱՆՔԸ**

Հայկական վաղմիջնադարյան արվեստը իր գագաթնակետին է հասնում 7-րդ դարի ժամանակահատվածում, որը մասնագիտական գրականության մեջ հայտնի է որպես հայկական ճարտարապետության «ուկեդար»: Իր նախադեպը չունեցող մշակութային այս վերելքը ընդհատվում է արաբական գերիշխանության հաստատմամբ: Բայց մշակութային այն ժառանգությունը, որը ստեղծվում է նշված ժամանակահատվածում, այսուհետև ծառայում է որպես ներշնչման աղբյուր թե՛ ճարտարապետների, թե՛ քարգործ վարպետների համար: 7-րդ դարում նշանակալից և կարևոր են եղել մշակութային կապերը քրիստոնեական երկրների, հատկապես Բյուզանդիայի հետ: Պակաս կարևոր չեն առընչությունները Սասանյան Պարսկաստանի հետ: Կարելի է ասել, որ մշակութային փոխառնչությունների իմաստով 7-րդ դարը բացառիկ տեղ է գրավում: Ի տարբերություն 5-6-րդ դարերի՝ 7-րդ դարի արվեստը և քանդակագործությունը ի հայտ են բերում գեղարվեստական և պատկերագրական հարուստ ու բազմազան լուծումներ՝ անդրադառնալով ինչպես ավանդական ձևերին, այնպես էլ ստեղծելով նորը: Առաջնային տեղը անվիճելիորեն պատկանում է եկեղեցաշինությանը, որի մի մասն է կազմում քանդակը, որը, մի կողմից, գալիս է լրացնելու ու ամբողջացնելու եկեղեցական կառույցի գեղարվեստական պատկերը, մյուս կողմից՝ ի հայտ է բերում նոր ու ինքնատիպ հորինվածքային, պատկերագրական լուծումներ, որոնք ձեռք են բերում ինքնուրույն նշանակություն: Այս ժամանակաշրջանի քանդակի ուսումնասիրության համար կարևոր է այն հանգամանքը, որ 7-րդ դարի շատ եկեղեցիների մեծ մասը ունեն թվագրություն: Դա օգնում է ընդհանուր պատկերացում կազմել քանդակի զարգացման ընթացքի մասին, ինչպես նաև հնարավորություն է տալիս խմբավորելու հուշարձաններն ըստ դպրոցների կամ գեղարվեստական ուղղությունների:

7-րդ դարի զարթոնքը քանդակագործության մեջ սկսվում է Էջմիածնի Մայր տաճարի հարդարանքով:

**Էջմիածնի Մայր տաճարի թմբուկի քանդակները:** Մասնագիտական գրականության մեջ երկար ժամանակ գոյություն ունեյր այն կարծիքը, որ Էջմիածնի Մայր տաճարի ամբողջ վերին հատվածը՝ թմբուկը և գմբեթը (արտաքինից՝ վեղարածև ծածկը) վերաբերում են 17-րդ դարին: Վերջին տարիներին այդ տեսակետը մասամբ հերքվել է: Մայր տաճարի թմբուկի այն հատվածը, որն ընդգրկում է որմնասյուների խոյակները և դրան գուգահեռ քանդակազարդ մեդալիոնները, պատկանում են 7-րդ դարին, իսկ դրանից վերև գտնվող հատվածը՝ սլաքածև, հյուսածո քանդակազարդ կամարներն ու դրանց հաջորդող գոտիները՝ բաղկացած, այսպես կոչված, սելջուկյան զարդաշրթայից և քանդակազարդ վահանակներից, վերաբերում են 17-րդ դարին: Թմբուկի նշված երկու հատվածների միջև նկատելի է ինչպես քանդակի գեղարվեստական ոճի, այնպես էլ օգտագործված քարի երանգի ու որակի տարբերություն, ինչն էլ հիմք է հանդիսացել այդ հատվածի նորագույն ուսումնասիրությունների համար:

Վերջին ուսումնասիրությունների համաձայն՝ Էջմիածնի Մայր տաճարի թմբուկի կառուցումը իրականացվել է Կոմիտաս կաթողիկոսի կողմից մոտավորապես 620 թվականին՝ Սբ. Հռիփսիմեի տաճարի կառուցումից անմիջապես հետո: Թմբուկն ունի 12 նիստ, յուրաքանչյուր նիստի կենտրոնում մեկական պատուհան՝ եզրավորող կամարով, որոնք հենվում են ցածր և ուղղանկյուն որմնասյուների վրա, նիստերի հատման տեղում՝ պարուրածև որմնասյուների քանդակազարդ խոյակներով: Թմբուկի ճարտարապետական տարրերը, ինչպես նաև այդ տարրերի համադրման սկզբունքը թույլ են տալիս խոսել այն մասին, որ հայ վարպետները անդրադարձել են հռոմեական օրդերին՝ յուրաքանչյուր նիստի վրա ստեղծելով մեկական կամարային խորշ և պատուհան: Նման խորշեր, որոնք առկա են նաև Հռիփսիմեի եկեղեցու թմբուկին, հայտնի են Հուստինիանոսի շրջանի կոստանդնուպոլսյան եկեղեցիներում: Բացի այդ՝ թե՛ Էջմիածնի Մայր տաճարի, թե՛ Հռիփսիմեի եկեղեցու թմբուկի բոլոր նիստերը ունեն լայն պատուհաններ՝ կապված վաղբյուզանդա-

կան ճարտարապետական ավանդույթների հետ (Ա. Ղազարյան), և նորամուծություն են հայկական ճարտարապետության մեջ:

Մայր տաճարի թմբուկի պատուհանները եզրավորող կամարների զարդաձևերը չեն կրկնվում, և դրանց մեծ մասը զուգահեռներ է գտնում հենց 7-րդ դարի հայկական մի շարք եկեղեցիների զարդաքիվերի հարդարանքում (Թալինի և Արթիկի Մայր եկեղեցիները, Հռիփսիմե, Չարընջա): Էլ ավելի կարևոր է, որ վերջիններս արձագանքներ են գտնում վաղքրիստոնեական շրջանի մանր քանդակի, նկարազարդ մատյանների, նաև սասանյան քանդակի ու դեկորատիվ կիրառական արվեստի մոտիվներում: Հետաքրքիր կառուցվածք ունեն պարուրած կիսասյուները, որոնք լայնացում ունեն դեպի ներքև (ֆուստ)՝ համաձայն անտիկ ճարտարապետական ավանդույթի: Պարուրած սյուները իրենց հերթին լայն տարածում ունեն և՛ անտիկ, և՛ քրիստոնեական ճարտարապետության մեջ: Սակայն առավել կարևոր է, որ նման կիսասյուներ ունեցել է քրիստոնեական գլխավոր կառույցի՝ Սբ. Հարության տաճարի մաս կազմող Ռոտոնդան (Սուրբ գերեզմանը): Այս զուգահեռը ցույց է տալիս, որ Կոմիտաս կաթողիկոսը անդրադարձել է քրիստոնեական սրբավայրին՝ վերարտադրելով սրբավայրի ճարտարապետական առանձին տարրերը: Թե՛ արևելյան, թե՛ արևմտյան քրիստոնեական մշակույթներում լայն կիրառում են ստացել պատկերազարկան անդրադարձները Սբ. Հարության տաճարին, ինչպես նաև մի քանի այլ սրբավայրերին, և այդ ավանդույթը նկատելի է ընդհուպ մինչև ուշ միջնադար: Կարելի է հպարտությամբ նշել, որ հայկական վաղմիջնադարյան հուշարձաններում մենք տեսնում ենք ամենավաղ անդրադարձներ Ավետյաց երկրի սրբավայրերին, հատկապես Սբ. Հարության տաճարին, որի առաջին փորձը պատկանում է Կոմիտաս կաթողիկոսին և շարունակվում Ներսես Շինարար կաթողիկոսի մեծածավալ նախագծերում: Արդյո՞ք պատահական էր Կոմիտաս կաթողիկոսի այս անդրադարձը: Կաթողիկոսը անկասկած ծանոթ էր Սբ. Հարության տաճարի ճարտարապետական կառուցվածքին, սակայն դա առաջին հերթին պայմանավորված էր ժամանակի պատմական իրադարձություններով, որոնք վերաբերում են 614 թվականին պարսից զորքերի կողմից Երուսաղեմի ավերմանն ու Կենարար խաչի առևանգմանը: Կոմիտաս կաթողիկոսը առաջիններից էր, որն

արձագանքեց այս իրադարձություններին՝ նամակ հղելով Երուսաղեմի պատրիարք Մողեստոսին: Կարծում ենք՝ հենց այս իրադարձությունները շարժառիթ դարձան Սբ. Հարության տաճարի խորհրդանշական կերպարին անդրադառնալու: Հետագայում արդեն Էջմիածնի թմբուկն էր հանդիսանում պատկերագրական նախատիպ հայկական մի շարք հուշարձանների՝ Շիրակի Զարնջայի, Կարսի Սբ. Առաքելոցի, Դարաշամբի Սբ. Ստեփանոս ու Էջմիածնի Շողակաթ եկեղեցիների համար:

Էջմիածնի Մայր տաճարի թմբուկի կիսասյուները պսակված են ականթի և բուսական այլ տարրերով հարդարված խոյակներով: Դրանից բացի՝ հյուսիսային կողմի խոյակներից մեկն ունի հետաքրքիր պատկեր՝ առասպելական սենմուրվ, որը, վերջին տվյալների համաձայն, ամենավաղն է տարածաշրջանում և, փաստորեն, մոտ կես դար ավելի վաղ է Ատենի Սիոնի նմանատիպ պատկերից: Հետաքրքիր է, որ Էջմիածնի սենմուրվը պատկերագրորեն նույնանում է սասանյան արվեստի նմուշների հետ, իսկ Ատենիինը՝ բյուզանդական: Հարց է առաջանում՝ Ատենի Սիոնի սենմուրվի թվագրության հետ կապված (ավելի ուշ լինելը), մանավանդ որ նման ենթադրություններ արդեն կան մասնագիտական գրականության մեջ [90, էջ 235-237]:

Մայր տաճարի թմբուկի հարդարման կարևորագույն հատվածը առաքյալների պատկերներն են՝ առնված մեդալիոնի մեջ: Դրանք պատուհաններից վերև են գտնվում: Տիպաբանորեն առաքյալների պատկերները տարբեր են՝ օժտված անհատական գծերով. մեկը մորուքով է, մյուսը՝ ճաղատ, կամ էլ, ձեռքներին ավետարանից ու գալարակից բացի, ունեն իրենց խորհրդանշող այլ նշաններ, ինչպես, օրինակ, Անդրեասի ձեռքին խաչավազանն է, իսկ Պետրոսի ձեռքին՝ բանալիները: Առաքյալները պատկերված են մինչև կրծքավանդակը: Կարևոր է նշել, որ այս քանդակներից մի քանիսի վրա պահպանվել են գունավորման հետքեր: Նկատելի է երեք գույնի կիրառում. դեմքը և ձեռքերը՝ բաց վարդագույն, մազերը և մորուքը՝ սև, ընդհանուր ֆոնը՝ կարմիր: Պատկերները մակագրություններ չունեն, սակայն առաքյալների մի մասը ճանաչելի են: Հաշվի առնելով առաքյալների հաջորդականությունը՝ կարելի է եզրակացնել, որ նրանք ներկայացված են ժամացույցի ուղղությամբ հակառակ, այնպես, ինչպես ընդունված էր բյուզանդական ավանդույթում:

Առաքյալները ներկայացված են լուսապասկներով, և դա արդեն հիմք է տալիս դիտարկելու այս պատկերաքանդակները որպես ոչ վաղ, քան 7-րդ դարի նմուշներ, քանի որ բյուզանդական արվեստում լուսապասկով առաքյալների պատկերները վերջնականապես ձևավորվում են միայն 6-րդ դարում: Համեմատելով Էջմիածնի առաքյալների քանդակները 7-րդ դարի հայկական մյուս օրինակների հետ՝ գալիս ենք այն եզրակացության, որ ոճական առումով դրանք տարբեր են: Էջմիածնի քանդակները կարելի է դիտարկել որպես գեղարվեստական անտիկ ավանդույթի արտացոլքը կրող ամենավաղ և ինքնատիպ օրինակները Հայաստանում, իսկ Էջմիածնին հաջորդող հուշարձաններում այդ միտումները աստիճանաբար տեղի են տալիս արևելաքրիստոնեական ու գեղարվեստական տեղական պատկերացումներին:

Մեզ հասած և Էջմիածնի Մայր տաճարին նախորդող արևելաքրիստոնեական հուշարձաններից ոչ մեկում մենք չունենք թմբուկի արտաքին նիստերին ներկայացված առաքյալների պատկերներ: Հնարավոր է, որ նման հորինվածքներ եղել են, բայց մեզ չեն հասել: Դրա հետ մեկտեղ նկատենք, որ մեզ ոչինչ հայտնի չէ նաև Սբ. Հարության տաճարի նախնական քանդակային հարդարանքի մասին, քանի որ հուշարձանը վերակառուցվել է: Սակայն 5-րդ դարով թվագրվող բյուզանդական փղոսկրյա մի քանդակի օրինակով (Մյունխենի քանգարան), որում պատկերված է «Քրիստոսի հարության» տեսարանը, Փրկչի գերեզմանը հանդիսացող կառույցը թմբուկի վրա ունի մեղալիոններ՝ առաքյալների պատկերներով: Սա նշանակում է, որ Սբ. Հարության տաճարի նախնական հարդարումը կամ գոնե վերջինիս մասին ունեցած պատկերացումները պատկերագրական հիմք են ծառայել Էջմիածնի համար:

**Մաստարայի եկեղեցու քանդակային հարդարանքը:** Մաստարայի Սբ. Հովհաննես եկեղեցին կառուցված է Արագածի փեշին: Եկեղեցին ունեցել է շինարարական երկու շրջան. սկսվել է դեռ Կոմիտաս կաթողիկոսի օրոք և իր նախնական ճարտարապետական տիպով կրկնել է Բագարանի Սբ. Թեոդորոս եկեղեցու ու միևնույն ժամանակ Էջմիածնի Մայր տաճարի հորինվածքները: Շինարարական երկրորդ փուլում փոխվում է ճարտարապետական հորինվածքը՝ մոտենալով Հռիփսիմեի եկեղեցու տիպին: Ուստի շինարարական առաջին շրջանը վերաբերում

է 620-630-ական թվականներին, իսկ երկրորդը՝ 640-ական թվականներին համընկնելով կայսր Հերակլի հաղթանակների շրջանի հետ [63, հ. II, էջ 117-119]: Մաստարայի հարավային պատին պահպանվել է հունարեն արձանագրություն, որը ավանդաբար թվագրում են 480 թվականով, քանի որ այնտեղ հիշատակված է պարսից թագավոր Պերոզը: Մակայն նկատի ունենալով եկեղեցու ճարտարապետական հորինվածքը և մի շարք այլ մանրամասներ, ինչպես նաև 7-րդ դարի հունարենի կիրառումը Հայաստանում՝ կարելի է ենթադրել, որ խոսքը Խոսրով Ափարվեզի մասին է, որի կառավարման շրջանը (602-623) համընկնում է եկեղեցու կառուցման առաջին փուլին [63, հ. II, էջ 116-117]: Եկեղեցին ունի նաև հայերեն հինգ արձանագրություն, որոնցում հիշատակված է Թեոդորոս Գնունի եպիսկոպոսը, որը հայտնի է Դվինի՝ 646 թվականի ժողովին իր մասնակցությամբ, և այս ժամանակաշրջանը համապատասխանում է Մաստարայի կառուցման երկրորդ շրջանին:

Մաստարայի արտաքին հարդարանքը գուսպ է և արտահայտիչ: Այստեղ կիրառվել են հարդարման տարրեր, որոնք հազվադեպ են հայկական արվեստում: Դրանց ի հայտ գալը մեծապես պայմանավորված է բյուզանդական մշակութային ազդեցության շրջանով (Հերակլի հաղթանակները) ու նաև եկեղեցու ճարտարապետական նոր կերպարով: Մաստարայում արտաքին հարդարանքի տարրերը առաջին անգամ մուտքերից տեղափոխվում են ճակատներին: Եկեղեցիների արտաքին հարդարանքի համար ավանդական դարձած շքամուտքերից, զարդաքիվերից և պատուհանների կամարունքներից բացի՝ Մաստարայի եկեղեցին ունի արևմտյան և արևելյան հանդիսավոր ճակատներ:

Մաստարան կանգնած է եռաստիճան հիմնախարսխի վրա: Եկեղեցին ունի երկու մուտք, որոնք գտնվում են հիմնական ծավալից դուրս եկած նիստավոր խորանների կենտրոնում, հարդարված են երկու կողմից եզրավորող գույգ որմնասյուներով: Սյուների խարխիսներն ու խոյակները շատ պարզ են ու գուրկ հարդարանքից: Չույգ սյուների վրա է հենվում կիսակլոր կամարը, որի ճակատակալը նույնպես հարթ է: Իսկ ահա պատուհանների կամարունքները հարդարված են բուսական և երկրաչափական տարրերով, որոնց շարքում են խաղողի որթը, պայտաձև կամարիկները, ակոսավոր փորվածքները: Եկեղեցին ունի նաև երկու



շարք ատամնավոր զարդաքիվ, որոնցից մեկը եզրավորում է եկեղեցու կառույցը, իսկ մյուսը՝ քմբուկը:

Մաստարայի արևմտյան և արևելյան ճակատներին առկա են դեկորատիվ կամարներ, որոնցից առավել հանդիսավոր է արևմտյանը: Այդ կամարները գտնվում են պատուհանի անմիջապես վերևում և միանալով պատուհանի կամարունքին՝ կազմում են մեկ ամբողջական հորինվածք: Դեկորատիվ խորանի կամարը բաղկացած է երկու շարք խորատիր եռանկյունիներից և իրար հաջորդող սրածայր քառակուսիների, շուշանածաղիկների ու գույգ հասկերի պատկերներից: Կամարի կիսասյուների խոյակները ներկայացնում են թռչունների քանդակներ՝ դեպի կենտրոն ուղղված, իսկ սյուները «հավաքված» են իրար հաջորդող կիսագնդերից: Կամարը եզրափակող ներքևի գոտին, որը նաև պատուհանի կամարունքն է, հարդարված է երկու շարք տրամատավոր ակոսներով և վերևից անցնող պարանահյուս զլանիկով: Կամարի մեջ են գտնվում շինարարական արձանագրությունը, ցավոք, առանց թվականի, ու նաև ծաղկած խաչի պատկերը: Չնայած իր ոչ մեծ չափերին՝ կամարի մեջ առնված ծաղկած խաչը հարդարման կարևորագույն տարրերից է և ներկայացնում է Գողգոթայի խաչը՝ ձգված համաչափությամբ, որի հիմքից դուրս են գալիս երկու խոշոր շուշանածաղիկներ, խաչը բարձրացված է եռաստիճան հիմքի վրա՝ կենտրոնում շրջանակ:

Մաստարայի արևմտյան ճակատի քանդակագարդ այս խորանը իր ձևով և դեկորատիվ լուծումներով նույնանում է նկարագարդ մատյանների խորանների հետ: Նրա զարդատարրերը և դրանց պլաստիկ լուծումը այնպիսի տպավորություն են թողնում, որ քանդակը արվել է դեկորատիվ կիրառական արվեստի մնուշ հանդիսացող մախօրինակից: Եվ, իսկապես, որոշ ուսումնասիրողներ, անդրադառնալով 7-րդ դարի հայկական քանդակի առանձին ձևերին և դրանց պլաստիկ լուծումներին, այն կարծիքն են հայտնել, որ դրանք մոտ են մարմարի մշակման ձևերին [98, էջ 70-71; 56, էջ 126-129]: Բացի այդ՝ կամարում ընդգրկված ծաղկած խաչը հորինվածքային առումով նույնանում է բյուզանդական արվեստում հայտնի ծաղկած խաչին, որը խորհրդանշում է Տիրոջ գերեզմանին կանգնեցված և տաղավարիկի մեջ առնված խաչը: Նշենք, որ

կամարի մեջ ընդգրկված խաչեր հայտնի են ինչպես բյուզանդական, այնպես էլ հայկական նկարագրող ձեռագրերում:

Մաստարայի արևելյան ճակատի քանդակագարդ կամարը, չնայած իր ձևերով նախորդի կրկնությունն է, բայց ավելի համեստ է: Խորանի կիսակլոր հատվածը եղծված է, բայց կարելի է կռահել, որ հարդարված է եղել պարանահյուս կամ եղևնաձև զարդատարրով: Մյուսները, որոնց վրա հենվում է կամարը, պարուրաձև են, այդ իսկ պատճառով պատկերագրորեն նորից կապվում են Սբ. Հարության տաճարի հետ: Պատուհանի կամարունքերը, որոնք միանում են խորանին, բաղկացած են պայտաձև կամարիկների և դրանց ներքևի մասով անցնող կիսագնդերի շարքից: Հենց այս քարե գնդերը ուղղակիորեն առնչվում են մարմարի մշակման ձևերին և հայկական քանդակ են ներմուծվել 7-րդ դարում, հավանաբար բյուզանդական արվեստի նմուշների ազդեցությամբ: Այս իմաստով տեղին է հիշել Ջվարթնոցից գտնված սալաքարերը, որոնց մակերեսը զարդարված է նման գնդերի և բացված ծաղիկների համադրությամբ, որոնք, ըստ նորագույն ուսումնասիրությունների, եկեղեցու պատվարի մաս են կազմել: Մնում է ավելացնել, որ Մաստարայի եկեղեցու ներսում՝ ավանդատների մուտքի վրա, կան սերովբենների քանդակներ, որոնք համարվում են կրկնակի օգտագործված:

**Մրենի եկեղեցու քանդակային հարդարանքը:** Մրենի տաճարը գտնվում է Ախուրյան և Տեկոր գետերի միացման տեղում՝ Այրարատ նահանգի Արշարունիք գավառում, այժմ՝ Հայաստանից դուրս: Տաճարի կառուցումը ավարտվել է 639 թվականին: Եկեղեցին կառուցել է Դավիթ Սահառունին: Վերջինս այդ ժամանակ երկրի կառավարիչն էր, իշխանաց իշխանը: Եկեղեցին կառուցվել է Սահառունյաց տոհմի կալվածքում, Հովհաննես Դրասխանակերտցու տվյալների համաձայն՝ Սահառունի Մրենի եկեղեցին կառուցել է հենց Հերակլ կայսեր հրամանով:

Մրենի տաճարը իր հորինվածքով պատկանում է Գ-այանե, Օձունի և Բագավանի Սբ. Հովհաննես եկեղեցիների տիպին, խաչաձև գմբեթավոր եկեղեցի է և, ինչպես Օձունն ու Բագավանը, ունի լայնակի ձգված աղոթասրահ: Ներսից հարդարված է եղել որմնանկարներով, որոնցից պահպանվել են միայն մի քանի դրվագներ խորանում և դրան կից պատերին: Տաճարի մուտքերը երեք կողմից են, բայց միայն երկուսն են, որ

ունեն քանդակային հարդարանք: Ավա՛ղ, վերջերս փլվել է եկեղեցու հարավային պատը:

Գլխավոր մուտքը արևմտյանն է՝ իր շքեղ ու մոնումենտալ քանդակային հարդարանքով: Շքամուտքի մասնակի վնասվածության պատճառով պարզ չէ, թե ճարտարապետական ինչ լուծում է ունեցել մուտքի բացվածքի ներքևի հատվածը: Համենատարբար լավ է պահպանվել մուտքի վերին հատվածը, որը բաղկացած է մուտքը պասկող լայն կամարից, ճակատակալից ու բարավորից: Կամարը հարդարված է շքեղ որթագալարով, որի խաղողի տերևի և ողկույզի ձևերը նույնանում են Օձունի արևմտյան մուտքը հարդարող գոտուն: Ծակատակալը զբաղեցնում են հրեշտակապետերի դիմահայաց երկու մեծ ֆիգուրները, որոնք երկու ձեռքով պահում են հավասարաթև խաչի պատկերով սկավառակ: Ըստ կանոնավոր պատկերագրության՝ հրեշտակապետերը բռնում են գունդ ու գայիստն, որոնք իշխանության խորհրդանիշներ են, և Մրենում փոխարինված են խաչապատկեր սկավառակով, ինչն իր հերթին պայմանավորված է եկեղեցու կառուցման շարժառիթով: Հրեշտակապետերը ունեն մինչև ոտքերի ծայրը հասնող գեղեցիկ ու երկար թռչնաթևեր, նրանց հագուստը, հատկապես թիկնոցները խիտ ծալքավորված են:

Ծակատակալից ներքև՝ բարավորի վրա, ներկայացված են ամբողջ հասակով կանգնած դիմահայաց վեց ֆիգուրներ: Կենտրոնում պատկերված է Քրիստոսը բաց Ավետարանով՝ «Քրիստոսը՝ օրենքներ տվող» (Traditio legis) տարբերակով: Նրան երկու կողմից շրջապատում են Պողոս և Պետրոս առաքյալները: Բոլորն էլ ունեն լայն լուսապսակներ, որոնցից տարբերվում է Քրիստոսի լուսապսակը՝ յուրատիպ խաչապատկերով: Առաքյալների հագուստը վզի հատվածում ունի քառակուսի բացվածք, վերևից գցված է ծալքավոր թիկնոց: Ընդհանրապես շատ մանրամասն է մշակված հագուստը. համապատասխանում է ֆիգուրի կառուցվածքին և շարժմանը, արված է մի քանի շերտերով (պլանով): Առաքյալներից հետո գալիս են աշխարհիկ և հոգևոր դասի ներկայացուցիչները. ձախից մեկ ֆիգուր է՝ Ներսես Կամսարականը, աջից՝ երկու ֆիգուր՝ եպիսկոպոս Թեոփիլոսն ու Դավիթ Սահառունին: Պատվիրատուների ով լինելը ակնհայտ է, քանի որ նրանց անունները տրված են եկեղեցու արձանագրության մեջ, հիշատակված է նաև Հերակլ կայսրը

(Հ. Օրբելի): Այս առումով կարևոր է նշել, որ Շիրակի մի շարք եկեղեցիներում (Ալաման, Բագավան), որոնք կառուցվել են Հերակլի հաղթանակից և Խաչը Երուսաղեմ հանդիսավոր վերադարձնելուց անմիջապես հետո, Հերակլ կայսրը հիշատակվում է իբրև գերագույն կառավարիչ:

Մրենում պատվիրատուները պատկերված են երեք քառորդ շրջված դեպի Քրիստոսն ու առաքյալները՝ առաջ պարզած ձեռքերով (խնդրարկուի դիրքով): Թե՛ Ներսես Կամսարականը, թե՛ Դավիթ Սահառունին հարուստ հանդերձանքով են. զգեստի վրայից ունեն ամբողջ հասակով երկար, կախված թևերով վերարկու, հավանաբար՝ մորթե [98, էջ 65]: Ի տարբերություն Ներսես Կամսարականի՝ Դավիթ Սահառունին գլխարկով է, որը ընդգծում է նրա բարձր դիրքը որպես տաճարի գլխավոր պատվիրատու ու երկրի կառավարիչ՝ «Իշխան հայոց»: Թեոփիլոս եպիսկոպոսը՝ որպես հոգևոր դասի ներկայացուցիչ, առաջնորդում է Սահառունուն: Նշենք նաև, որ Մրենի պատվիրատուների պատկերները որոշակի առնչություններ ունեն Մցխեթի՝ մի փոքր ավելի ուշ կառուցված Ջվարի եկեղեցու պատվիրատուների պատկերների հետ՝ նկատի ունենալով պատկերազարկան որոշ մանրամասները, նաև դեմքերի ու հագուստի ձևերը: Խոսքը վերաբերում է երկար ընդգծված թևերով վերարկուին, որը հավանաբար ընդունված էր Այսրկովկասի բարձր խավի շրջանակներում:

Մրենի ֆիգուրների շարքը ընդգրկված է ուղղանկյուն պարզ շրջանակի մեջ, որը ձևավորվել է խորքի հեռացման միջոցով, և միայն Քրիստոսի լուսապսակն է, որը փոքր-ինչ դուրս է գալիս այդ շրջանակից: Մրենի այս քանդակային հորինվածքը մանրամասն ուսումնասիրել են Ժ.-Մ. և Ն. Թիերիները [98, էջ 66-68], որոնք գտել են նաև Քրիստոսի պատկերագրությանը շատ մոտ զուգահեռներ՝ ի դեմս Հռոմի Սանտի Կոզմայի և Դամիանի եկեղեցու խորանի խճանկար պատկերների: Այս խճանկարում նույնպես պատկերված է «Օրենքներ տվող Քրիստոսը»՝ ձեռքին գալարակ: Հատկանշական է, որ այս երկու հուշարձաններում նույնանուն են Քրիստոսի և հագուստի մշակման ձևը, և՛ խոպոպներով ձևավորված երկար սանրվածքը: Այս իմաստով արդարացի է Ն. Թիերին, երբ խոսում է հայ վարպետների կողմից բյուզանդական նա-

խատիպերի կիրառման մասին, որը, անկասկած, պայմանավորված էր առաջին հերթին եկեղեցու պատվիրատուի նախասիրություններով:

Մյրենի երկրորդ մուտքը, որը գտնվում է եկեղեցու հյուսիսային ճակատին, ավելի փոքր է ու հարդարված է համեմատաբար համեստ, նաև եզակի է իր պատկերագրությամբ: Մուտքը բաղկացած է կամարից, ճակատակալից ու բարավորից, որոնցից միայն բարավորն ունի քանդակային հարդարանք: Հորինվածքի կենտրոնում պատկերված է փոքր չափերի կիսածնկաչոք ֆիգուր, որը կանգնեցնում է ձողաբարձ խաչը: Նրան են մոտենում երկուսը, որոնցից մեկը նոր է իջել ձիուց, իսկ մյուսը ձեռքին ունի բուրվառ: Հորինվածքի աջ անկյունում քանդակված է ոճավորված ծառ՝ նման Կենաց ծառի: Ուստի Մյրենի հյուսիսային բարավորի կենտրոնը խաչն է: Խորհրդանշական պատկերներից կարևորվում է ոճավորված ծառը, որը խորհրդանշում է Դ-րախտը: Հետաքրքրական է, որ խաչը պահել է չափերով փոքր ֆիգուրը, մինչդեռ մյուս երկուսը, որոնք ավելի խոշոր են, ուղեկցում են խաչակիր ֆիգուրին:

Հյուսիսային մուտքը պսակող այս ինքնատիպ հորինվածքը չունի այուժետային գուգահեռ արևելաքրիստոնեական արվեստում և հենց այս առանձնահատկությունն է, որ պատճառ է դարձել մասնագիտական գրականության մեջ տարբեր մեկնաբանությունների: Բ. Առաքելյանը այստեղ տեսնում է սգո երթ [4, էջ 70-71], Մ. Սարգսյանը (նրա հետ համաձայնում է Ս. Տեր-Ներսեսյանը)՝ տաճարի հիմնադրում [39, էջ 247], Լ. Ազարյանը [1, էջ 63] ու Ս. Մնացականյանը [27, էջ 372-373]՝ քրիստոնեության ընդունման վկայություն, իսկ Հ. Պետրոսյանը [34, էջ 51]՝ որևէ հայտնի խաչի դիմավորում ու երկրպագում: Հայտնի է նաև ֆրանսիացի հետազոտող Ն. Թիերիի մեկնաբանությունը, համաձայն որի՝ այստեղ արձագանք է գտել միջնադարյան կարևորագույն իրադարձություններից մեկը՝ **Կենարար խաչի վերադարձը Երուսաղեմ**՝ Հերակլ կայսեր պատկերմամբ [98, էջ 69-75]: Ընդունելով այս տեսակետը՝ Զ. Մարանչին ավելացրել է, որ Մյրենի հյուսիսային ճակատը՝ կամարակապ մուտքով և դրան համապատասխանող կլոր պատուհանով, կրկնում է Երուսաղեմի «Ոսկե դարպասների» ձևը, որով Սբ. քաղաք էր մտել Քրիստոսը, հետո՝ ենթադրաբար նաև Հերակլը՝ Կենարար խաչը վերադարձնելիս [95, էջ 167-170]: Ընդհանուր առմամբ ընդունելով Ն. Թիերիի մեկնաբանու-

թյունը՝ հարկ է անել որոշ պարզաբանումներ: Ի տարբերություն Ն. Թիե-րիի, որը Հերակլին տեսնում է պատկերված երկու անգամ (խաչը կանգ-նեցնելիս և ձիուց իջնելիս), ճիշտ ենք համարում տեսնել կայսերը պատ-կերված կենտրոնում՝ խաչը կանգնեցնելիս, որին ուղեկցում է իշխանա-կան և հոգևոր դասի մեկական հայագգի ներկայացուցիչ: Ելնելով սրա-նից՝ գտնում ենք, որ իշխանը նույն Սահառունին է, իսկ հոգևոր դասի ներկայացուցիչը՝ այդ ժամանակվա կաթողիկոս Եզր Ա Փառածնա-կերտցին (630-641): Նկատի ունենալով հորինվածքի ինքնատիպու-թյունն ու եզակի բնույթը՝ Ս. Տեր-Ներսեսյանը այն անվանել է «hapax», մի բան, որը չունի իր կրկնությունը: Այդպես էր համարվում մինչև վեր-ջերս:

**Կողբի որմնաքանդակը:** Այսօր արդեն հայտնի է Սրենի հյուսի-սային մուտքի քանդակային հորինվածքի երկրորդ օրինակը՝ Կողբի քանդակը, որն ագուցված է Կողբի հին գերեզմանոցում գտնվող 13-րդ դարի կիսավեր եկեղեցու շարվածքի մեջ, այսինքն՝ կրկնօգտագործված է: Քանդակը հատուկ ուսումնասիրության չի արժանացել, թվագրվել է 5-6-րդ դարերով [1, էջ 43]: 2008 թվականին Կողբում կատարած ուսումնա-սիրությունները ցույց տվեցին, որ քանդակում պատկերված է ոչ թե եր-կու՝ (ինչպես նշել էր Լ. Ազարյանը), այլ երեք ֆիգուր, երկուսը խաչից ձախ, իսկ երրորդը՝ խաչի ձախ ուղղահայաց թևի տակ: Ուշադրության է արժանի այն փաստը, որ խաչին ամենամոտ գտնվող ֆիգուրը փոքր չա-փերի է, ինչպես Սրենի հորինվածքում: Այս, ինչպես և մի քանի այլ ման-րամասներ հիմք են տալիս խոսելու Սրենի և Կողբի հորինվածքներում տեղ գտած նույն տեսարանի մասին:

Բացի խաչից և դրան երկրպագող ֆիգուրներից՝ Կողբի հորինված-քի աջ հատվածում ամբողջ բարձրությամբ պատկերված է արմավենու ծառ, ներքևում՝ շուշանածաղիկների «մարգագետին»: Այս շքեղ արմա-վենին ունի երկար, ճկված ճյուղեր, ընդգծված խոշոր պտուղներ, ծավա-լուն բուն: Պատկերման ձևով ու ոճով Կողբի արմավենին մոտ է ոչ թե հայկական արվեստում հայտնի նմուշներին, որոնք ավելի պայմանա-կան ու ընդհանրական են (Քասաղի ու Երերույքի բարավորները), այլ բյուզանդական օրինակներին (օրինակ՝ Յուլիանա Անիկիայի Սբ. Պո-ղիկտոսի տաճարի խոյակը, 6-րդ դ. 20-ական թթ., Թեոդոսիոս 2-ի բազի-

լիկից պահպանված քիվը, 415 թ. երկուսն էլ՝ Կոստանդնուպոլիս): Արևելաքրիստոնեական, ինչպես նաև հայկական վաղմիջնադարյան արվեստում հաճախ հանդիպող արմավենու պատկերը Քրիստոսի հաղթանակի և անմահության նշանն է, ինչպես նաև Դրախտի ու Պաղեստինի խորհրդանիշը (Ավետյաց երկիր) [87, էջ 278-279]: Եթե սրան ավելացնենք Կողբի քանդակի շուշանածաղիկները, որոնք նույնպես խորհրդանշում են անմահությունն ու գալիք Դրախտը, ապա իրավացի են ուսումնասիրողները՝ տեսնելով Կողբում Դրախտը, ուր հառնում է Կենաց ծառը [1, էջ 42-43]: Կողբի քանդակը պահպանված է գրեթե ամբողջությամբ. թեթևակի վնասված է միայն ձախակողմյան հատվածը:

**Մրենի և Կողբի հորինվածքների սյուժեն:** Այսպիսով՝ Կողբի և Մրենի քանդակային հորինվածքները նույնանում են թե՛ ընդհանուր հորինվածքային կառուցվածքով, թե՛ պատկերագրական մանրամասներով: Այս հորինվածքների կենտրոնում խաչն է՝ պատկերի գաղափարական առանցքը, դրանից հետո կարևորվում է ծառի պատկերը, որը Կողբում արմավենին է, իսկ Մրենում՝ ոճավորված Կենաց ծառը, երկուսն էլ կապվում են Դրախտի գաղափարի հետ: Կարևոր են նաև մարդկանց ֆիգուրները, որոնք ուղղված են դեպի խաչը: Քննվող երկու հորինվածքներում դրանցից երկուսը պատկերված են խոշոր չափերով, իսկ երրորդը՝ փոքր: Մրենի քանդակի այս մանրամասնի վրա ուշադրություն է դարձրել դեռ Թ. Թորամանյանը՝ ենթադրելով, թե «..պատկերված է մի երեխա» [8, էջ 189]: Հետաքրքրական է, որ հենց փոքր ֆիգուրն է, որ թե՛ Կողբում, թե՛ Մրենում ամենամոտ է խաչին՝ գրավելով ամենապատվալիք տեղը:

Ընդունելով, որ Մրենի և Կողբի հորինվածքները վերաբերում են Կենարար խաչի վերադարձին՝ փորձենք հասկանալ վերջինիս պատկերագրական մանրամասները: Համաձայն Ն. Թիերիի մեկնաբանության՝ հորինվածքի կենտրոնում՝ խաչին անմիջապես մոտ, պատկերված է Հերակլ կայսրը, սակայն ինչո՞ւ է այս ֆիգուրը փոքր չափերի: Պատկերագրական այս յուրահատկության բացատրությունը գտնում ենք Ք. Մարանչիի ուսումնասիրության մեջ [95, էջ 170-171]: Անդրադառնալով 9-րդ դարի լատիներեն ձեռագրում տեղ գտած «Խաչի վերադարձի պատմությունը» մանրանկարին (Մր. Սիշելի 1060 թ. պատարագամատույց)՝ հե-

ղինակը ցույց է տվել, թե ինչպես Հերակլ կայսրը, ի նշան հնազանդության ու խոնարհության, Երուսաղեմ է մտնում գլխաբաց ու ոտաբոբիկ: «Խաչի վերադարձի» այս կարևոր մանրամասը համադրելով հայկական քանդակի պատկերագրական առանձնահատկություններին՝ կարելի է նշել, որ ֆիգուրի փոքր չափերը Մրենում և Կողբում մատնանշում են վերջինիս հնազանդությունը: Սրա հիման վրա է, որ Ք. Մարանչին տեսնում է Մրենի քանդակում «Խաչի վերադարձի պատմության» առավել վաղ պատկերագրական տարբերակը, որի կրկնությունն է Կողբի հորինվածքը:

Այն, որ Մրենի և Կողբի քանդակներում կայսրին «ուղեկցող» երկու ֆիգուրները անմիջական առնչություն ունեն հայկական իրականության հետ, կարելի է դատել պատկերագրական մի շարք առանձնահատկություններից: Առաջինը Մրենի ձախ կողմի ֆիգուրի գլխի չալմայատիպ գլխարկն է, որը հայտնի է Հայաստանում Բագրատունիների ժամանակաշրջանից (միգուցե նաև ավելի վաղ շրջանից է): Որպես զուգահեռ՝ նշենք, որ Չվարթնոցի մեզ հասած պատկերաքանդակներում ֆիգուրները ունեն նմանատիպ գլխարկներ և արևելյան ոճի են: Համաձայն Ն. Թիերիի՝ ձիուց իջած իշխանի հանդերձանքը, հատկապես տաբատը, հավաքված է ճոքավոր կոշիկների մեջ [99, էջ 167]: Սրանից բացի՝ կարևոր է հեծյալի պատկերը: Եթե Բյուզանդիայում հեծյալի տեսքով, որպես կանոն, պատկերվել է կայսրը (թերևս դա է հուշել Ն. Թիերիին այստեղ տեսնել Հերակլին երկրորդ անգամ), ապա հայկական արվեստում դա ավանդաբար բարձրաստիճան իշխան է, իսկ ձիուց իջած լինելը նորից խոնարհության նշան է: Կողբի քանդակում ֆիգուրները նույնպես կրում են գլխարկներ, և քանի որ բարավորը եղծված է այս հատվածում, ապա դատելով միայն ուրվագծից՝ հնարավոր է դրանք նմանեցնել չալմայի: Ինչ վերաբերում է Մրենի քանդակի ձիու պատկերին, ապա նրան շատ մոտ է Դվինի ձիու քանդակը՝ լծվածքի մանրամասն պատկերով: Ընդունելով նաև, որ թե՛ Մրենում, թե՛ Կողբում երկու ուղեկցող ֆիգուրները հայազգի բարձրաստիճան անձինք են, որոնցից մեկը հավանաբար Սահառունին է, իսկ մյուսը՝ Եզր կաթողիկոսը, փորձենք դիտարկել դա ժամանակի պատմական անցուդարձին զուգահեռ:



614 թվականին, երբ պարսիկները գավթեցին և ավերեցին Երուսաղեմը, քրիստոնյաները գրկվեցին իրենց ամենամեծ մասունքից՝ Տիրոջ խաչից: Տասնչորս տարի շարունակ այն գտնվում էր գերության մեջ, և միայն երբ Բյուզանդիան Հերակլ կայսեր գլխավորությամբ հաղթեց Պարսկաստանին (628 թ.), Կենարար խաչը հանդիսավոր կերպով վերադարձվեց Սբ. Հարության տաճար (629/630 թ.): Այս իրադարձությունն իր նշանակությամբ նույնանում էր խաչի գյուտին, որը, միևնույն ժամանակ ունենալով համաքրիստոնեական նշանակություն, անմիջականորեն կապվում էր Հայաստան աշխարհի հետ, քանի որ այստեղ էին ծավալվել ռազմական գործողությունները, իսկ հայ իշխանները (Մծեժ Գնունի) ռազմական աջակցություն էին ցույց տվել կայսրին: Տրամաբանական է ենթադրել, որ բարձրաստիճան առանձին իշխաններ ու հոգևոր դասի ներկայացուցիչներ, լինելով Հերակլի զինակիցները, պետք է նաև մասնակցած լինեին խաչի հանդիսավոր վերադարձի արարողությանը, որը սկիզբ էր առել Հայաստանում, անցել Բյուզանդիա՝ եկեղեցիներում ուղեկցվելով հանդիսավոր ծիսակատարություններով ու ավարտվել Երուսաղեմում՝ Տիրոջ գերեզմանի մոտ: Հայաստանով Հերակլի անցած ուղին է, որ մի քանի դար անընդմեջ «ծնունդ» է տվել Կենարար խաչի մասին բազմաթիվ բանավոր և գրավոր ավանդույթների (Հացունյաց խաչը, Ծիծեռնախաչը, Կարնո խաչը): Նույն այդ իրադարձությունները շարժառիթ դարձան նաև մի շարք վանքերի հիմնադրման, ինչպիսիք են՝ Վայոց ձորի Սբ. Խաչ սրբավայրը, Արտազ գավառի Սբ. Խաչը, Կարնո գավառի Խաչկավանքը, Էրզրումից ոչ հեռու գտնվող Խաչափայտ լեռն ու Սբ. Խաչ վանքը և այլն: Իրադարձությունները նպաստեցին մի շարք եկեղեցիների հիմնադրմանը Հայաստանում: Ըստ պատմական տվյալների՝ Գուգարքի Ծոբավոր գավառի Ծոփ(բ)ա բնակավայրում Հերակլը քարե խաչ է կանգնեցնում և եկեղեցի հիմնադրում Ամիդա քաղաքում (համապատասխանում է Դիարբեքիրին): 628 թվականի վերջին 629 թվականի սկզբին նա եկեղեցու հիմք է դնում. Կարինի ժողովից հետո Կարինի Մայր տաճարին կից հիմնում են Միաբան Սբ. Աստվածածին եկեղեցին: Հետաքրքրական է, որ այդ ժամանակահատվածում կառուցված շատ եկեղեցիներ նվիրված են եղել Սբ. Խաչին: Դրանց թվում են Սբ. Խաչ եկեղեցին Թորղանում (Դարանաղյաց գավառ, 625 թ.), Չարն-

ջալի եկեղեցին Շիրակում (7-րդ դ. առաջին կես) ու Մցխեթի Ջվարին (թարգմանաբար՝ Սբ. Խաչ) Վրաստանում (7-րդ դ. առաջին կես):

Հետադարձ հայացքը «Խաչի վերադարձի» պատմությանը կրկին անգամ հաստատում է, որ պատահական չէր այն մեծ արձագանքը, որ եղավ Հայաստանում, իսկ հայտնի իրադարձությունները ժամանակակիցների կողմից ընկալվեցին և՛ որպես համաքրիստոնեական իրողություն, և՛ որպես սեփական պատմություն: Կարծում ենք, որ ոչ պակաս նշանակություն է ունեցել նաև Հերակլ կայսեր հայկական ծագումը [92, էջ 635-642]: Եվ միայն այս տեսանկյունից կարելի է հասկանալ, թե ինչու մնան «ոչ քրիստոսաբանական» այուժե, որում համատեղ պատկերվում էին բյուզանդական կայսրը և հայազգի բարձրաստիճան անձինք, կարող էր տեղ գտնել եկեղեցու մուտքի հարդարանքում: Կարելի է նաև պնդել, որ Մրենի և Կողբի քանդակներում առկա է պատկերագրական մի հորինվածք, որը ունի տեղական ծագում ու նշանակություն, չնայած խարսխված է համաքրիստոնեական նշանակություն ունեցող Կենարար խաչի վերադարձի պատմության վրա, իսկ հորինվածքը միջնադարյան խորհրդանշական պատկերագրություն է: Պետք է նաև փաստել, որ Մրենի հյուսիսային բարավորը առաջին փորձն էր ներկայացնելու «Խաչի վերադարձի» պատմության հայկական վարկածը, որը ունեցավ իր կրկնությունը:

Թե՛ Կողբի, թե՛ Մրենի քանդակներում Հերակլին ուղեկցողները իրական պատմական դեմքեր են, միևնույն ժամանակ Հայաստանի աշխարհիկ և հոգևոր իշխանության հավաքական կերպարներ: Հայտնի է, որ Դավիթ Սահառունին Հայաստանի բյուզանդական մասի կառավարիչ է նշանակվել՝ Հերակլ կայսեր հրամանով հռչակվելով «Իշխան հայոց»: Հետաքրքրական է, որ Սահառունին առաջինն էր, որ կայսրության կողմից ստացել էր կուրոպաղատի աստիճան, որը նրան բարձր կարգավիճակ էր ապահովում: Սահառունու մասին տեղեկությունները լրացնում են ասորական որոշ աղբյուրներ՝ հայտնելով, որ Հերակլի երեք զորավարներից մեկն էր ոմն Դավիթը, որի պարսկական արքունիքում երկար տարիների ծառայությունը թույլ է տալիս Տիզբոնի պալատում հեշտությամբ գտնել Խաչափայտը, ինչպես նաև Երուսաղեմից առևանգված մյուս թանկարժեք իրերը: Կ. Մանգոն և Ա. Ստրատոսը,

համեմատելով հայկական ու սիրիական աղբյուրները, եկել են այն եզրակացության, որ խոսքը գնում է հենց Սահառունու մասին [97, 246-253; 94, էջ 105-117]: Այդ կարծիքի է նաև Ն. Թիերին [98, էջ 172-176]:

Ինչ վերաբերում է կաթողիկոս Եզրին, ապա նրա այստեղ պատկերված լինելը նույնպես թվում է հիմնավորված, քանի որ նա հայտնի էր իր բյուզանդամետ քաղաքականությամբ (633 թ. Կարինի ժողովը և քաղկեդոնականության հաստատումը), միևնույն ժամանակ նրա օրոք է Հայոց եկեղեցին նորից վերամիավորվել: Դառնալով կաթողիկոս 630 թվականին՝ Եզրը ուղղակի կամ անուղղակի կապվում է խաչի վերադարձի իրադարձությունների հետ:

Հայտնի է, որ ցանկացած մշակութային երևույթ մեծապես պայմանավորված է քաղաքական, տնտեսական ու հոգևոր որոշակի մթնոլորտով: Ահա 7-րդ դարի 30-ական թվականներին Սասանյան Պարսկաստանի անկման ու արաբների հարձակման պայմաններում, երբ Բյուզանդիան դժվարին կացության մեջ էր, Հայաստանը ձեռք է բերում որոշակի ինքնավարություն, որը, ավա՛ղ, արդեն դարավերջին ընդհատվում է արաբական նվաճումներով: Բայց հենց այս ժամանակ էր, որ Հայաստանում տեղի է ունենում կարճատև, աննախադեպ մշակութային վերելք, որը, թերևս, ժամանակակիցների ընկալմամբ դիտարկվում էր Կեմարար խաչի փրկության ու վերադարձի տրամաբանական շարունակություն: Մենք նաև համոզված ենք, որ այս ամենից բացի՝ կար ևս մի կարևոր հանգամանք, որը ստիպում էր հայերին վերհիշել իրենց անմիջական դերն ու մասնակցությունը վերը նշված պատմական իրադարձություններին: 636 թվականին հույները, խուսափելով այս անգամ արդեն արաբական հարձակումներից ու ավերումներից, Տիրոջ խաչը Երուսաղեմից տեղափոխում են Կոստանդնուպոլիս՝ զրկելով քրիստոնյա Արևելքը ամենամեծ սրբությունից:

**Օձունի եկեղեցու քանդակային հարդարանքը:** Համաձայն նոր տվյալների՝ Օձունի եկեղեցին կառուցվել է 7-րդ դարի 40-ական թվականներին [63, հ. II, էջ 282-283]: Ուսումնասիրությունները ցույց են տվել, որ իր ճարտարապետական տիպով Օձունը խաչաձև-գմբեթավոր եկեղեցի է՝ արևմտյան երկարացված թևով՝ Մյենի տաճարի նման: Եկեղեցին ունեցել է վերակառուցման և վերանորոգման շրջաններ: Ավան-

դաբար ենթադրվում է, որ ուշ հավելում է նաև արտաքին սրահը, որը վերաբերում է Հովհան Օձնեցու ժամանակաշրջանին (հիշատակվում է Կիրակոս Գանձակեցու մոտ), սակայն ճարտարապետական որոշ մանրամասներ հիմք են տալիս պնդելու, որ արտաքին սրահը նախատեսված է եղել ի սկզբանե: Ուշ կառուցումներ են փոքր աշտարակները՝ նախատեսված զանգերի համար: Հին լուսանկարներից և նկարագրություններից պարզ է դառնում, որ պայտածև կամարիկների քիվերով են պսակված եղել եկեղեցու բոլոր ճակատները: Թմբուկի քիվի վրա պահպանվում են քանդակի մնացորդներ, որոնք փաստում են, որ նախնական վիճակում այն պսակված է եղել եռանկյունաձև փորվածքների երեք շարքով: Օձունի եկեղեցու պատերին թե՛ դրսից, թե՛ ներսից նկատելի են տարբեր ժամանակներում կատարված նորոգումների հետքեր: Առավել վաղ շրջանի են հատկապես արևելյան և արևմտյան ճակատների կենտրոնական պատուհանների շրջանում կատարված նորոգումները: Վատ են պահպանվել եկեղեցու կենտրոնական պատուհանները պսակող պատկերաքանդակները, որտեղ նկատելի են միջամտման հետքեր:

Օձունի եկեղեցում պատկերաքանդակները և զարդաքանդակները կատարված են գուսպ և չափի բացառիկ զգացումով: Մի խումբ քանդակներ վստահորեն պատկանում են եկեղեցուն և արվել են կառուցման ժամանակ, հետևաբար թվագրվում են 7-րդ դարի 2-րդ քառորդով: Այդ շարքին են պատկանում երեք ճակատների կենտրոնական պատուհանները պսակող քանդակները:

Արևելյան պատուհանի պսակը (կամարունքը) հարդարված է կիսագնդիկներով և դրան զուգահեռ անցնող գլանիկով: Կամարունքին զուգահեռ՝ ավելի բարձր, տեղադրված է երկրորդ պսակը, որը յուրահատուկ ծածկ է ծառայել Քրիստոսի քանդակի համար, սակայն չի պահպանվել (երևում են միայն հետքերը): Պատուհանի կամարունքը երիզող գլանիկը կարծես բաղկացած է դեպի կենտրոն ուղղված երկու ճյուղերից, որոնք, հանգուցակապվելով, շարունակվում են դեպի վեր ու ավարտվում արմավենու ոճավորված խոշոր տերևով: Կենտրոնում գտնվող Քրիստոսի պատկերը և նրա հիմքից դուրս եկող ճյուղերը հիշեցնում են «ծաղկած խաչի» հորինվածքը, որտեղ խաչի հիմքից բարձրանում են արմավածյուղեր: Սակայն Օձունի եկեղեցում խաչի փոխարեն ներկայացված է

Քրիստոսի՝ մինչև գոտկատեղը պատկերված բարձրաքանդակը, որտեղ Քրիստոսի ձեռքին բացված Ավետարանն է՝ վրան հայերենով գրված Հովհաննոս ավետարանի սկիզբը: Պատուհանի կամարաղեղի երկու հորիզոնական կողմերում պատկերված են հրեշտակների ֆիգուրներ, որոնք, ինչպես Քրիստոսը, ներկայացված են ոչ ամբողջ հասակով (մինչև ծնկները): Գ. Շախկյանը նշում է, որ հրեշտակները մի ձեռքով բռնել են գալարվող օձեր [29, էջ 42]. իրականում դրանք գալարվող ճյուղեր են: Նշված պատկերաքանդակներում հրեշտակների ֆիգուրները, ինչպես նաև Քրիստոսի ուսերից վեր ընկած հատվածը ամբողջությամբ եղծված են (տաշված են): Լավ է երևում Քրիստոսի հագուստի օձիքի բացվածքը, քիկնոցի հատվածը և կարծես տեսանելի է գառի վերին մասը: Դեմքի, աջ ձեռքի և լուսապսակի պատկերներից նշմարելի են միայն ուրվագծեր: Բ. Առաքելյանը իրավացի է, երբ նշում է պատկերաքանդակների (հատկապես՝ դեմքերի) դիտավորյալ տաշված լինելու իրողությունը [4, էջ 110-111]: Նույն խնդիրը մենք ունենք՝ կապված քառակող կոթողների պատկերաքանդակների հետ (*տե՛ս համապատասխան բաժինը*):

Հարավային ճակատի կենտրոնական պատուհանը նույնպես հարդարված է պատկերաքանդակներով: Պահպանվել են պատուհանի պսակի միայն հորիզոնական թևերը, որոնց մաս են կազմում երկու թռչող հրեշտակները: Պատուհանի պսակի այդ հատվածը բաղկացած է քառանկիստ պրիզմաների շղթայից և դրան գուգահեռ՝ ծավալուն ցողունից: Հետաքրքիր է հրեշտակների դիրքը. նրանք պատկերված են հորիզոնական դիրքով և ուղղված են ոչ թե դեպի կենտրոն, այլ դուրս: Դրանցից առավել լավ պահպանվել է աջակողմյանը: Հրեշտակների՝ նուրբ ծայքերով զգեստները երկար են և ծածկում են վեր բարձրացրած ոտքերը: Քանդակները ունեն զգալի ծավալ և արտահայտիչ են: Ֆիգուրների մասերը համաչափ են, մարմինները ձգված և ճկուն, թռչնաթևերը երկար են և ծավալվում են մարմնին համաչափ: Օձուռի եկեղեցու հատկապես հարավային ճակատի հրեշտակների պատկերաքանդակները իրենց ոճով հարում են Մցխեթի Ջվարիի հրեշտակների պատկերներին (հարավային մուտքի «Խաչի համբարձման» տեսարանը, 7-րդ դարի 40-ական թ.), որոնց մասին առաջին անգամ նշել է Բ. Առաքելյանը [4, էջ 58-59]:

Օձունի հարավային պատուհանից վերև՝ հենց կենտրոնական մասում՝ շարվածքի մեջ, ագուցված է ուղղաձիգ սալաքար, որի վրա ուրվագծվում է կանգնած մի ֆիգուր: Ուսումնասիրողները այստեղ տեսնում են Աստվածամոր պատկերը (?) [4, էջ 58-59; 29, էջ 45]: Միևնույն ժամանակ կարելի է ենթադրել, որ պատկերված է առաքյալներից մեկը, եթե այն համադրենք հյուսիսային ճակատի նույն պատկերի հետ:

Հարավային մուտքի բարավորի վրա պատկերված է խոշոր խաչ, որի ստորին մասը ծածկված է շաղախի շերտով և ունի ձգված համաչափություն, վերին երեք թևերի ծայրերը ավարտվում են գնդիկներով, իսկ ներքևի թևը՝ արմավենու տերևներով: Ավելի փոքր խաչ է պատկերված արտաքին սրահի ավանդատան մուտքի բարավորից վերև (քայքայված է): Ավելի վերև նկատելի են քանդակների մնացորդներ (այսօր տեսանելի է միայն մեկ ֆիգուր):

Հյուսիսային կողմում շարվածքի քարերը շատ են քայքայված: Պատկերաքանդակները, ինչպես և մյուս երկու ճակատներում, զբաղեցնում են կենտրոնական պատուհանի վերին և կողմնային հատվածները: Պատուհանի պսակից լավ են պահպանվել ծայրի հատվածները, որոնց հորինվածքի մաս են կազմում խաղողի մեկական խոշոր տերև ամեն կողմից: Պատուհանի պսակը ձևավորված է երկու զուգահեռ զլանիկներով, որոնցից մեկի վրա փաթաթված է գալարվող խաղողի ցողունը՝ ուղղված դեպի տերևը: Խաղողի տերևները քանդակված են մանրամասն, լավ է մշակված մակերեսը: Պատուհանի պսակի վրա՝ կենտրոնում, ագուցված է ուղղանկյուն քար, որտեղ տրամատավոր եզրերով կամարակապ շրջանակի մեջ պատկերված է կանգնած մի ֆիգուր, հավանաբար մի տղամարդ՝ ձեռքին գիրք: Եկեղեցին ուսումնասիրող գիտնականներից ոչ մեկը չի մեկնաբանել այս ֆիգուրը, չնայած այն ավելի լավ է պահպանվել, քան հարավային կողմի նմանատիպ ֆիգուրը: Նկատի ունենալով, որ ձեռքին գիրք է, կարելի է եզրակացնել՝ պատկերվածը ավետարանիչ է կամ առաքյալ: Եթե հյուսիսային ճակատին պատկերված է առաքյալներից մեկը, իսկ արևելյանում, ինչպես տեսանք, Քրիստոսը, ապա հիմնվելով պատկերագրական կանոնի վրա՝ կարելի է ասել, որ հարավային ճակատի եղծված ֆիգուրը նույնպես առաքյալ է: Այս եզրակացությունը հավանական է թվում, քանի որ գրեթե նույն ժամանա-

կաշրջանում կառուցված Մյենի տաճարի քանդակային հորինվածքում արդեն կար «Քրիստոսը Պողոս և Պետրոս առաքյալների հետ» հորինվածքը, որը միջնադարյան պատկերագրության մեջ հայտնի է «Քրիստոսը օրենքներ տվող» անվանմամբ:

Կարելի է ենթադրել, որ քանդակագարդ է եղել նաև հյուսիսային շքամուտքի ճակատամասը, որն այժմ ամբողջովին հողմահարված է:

Բացի կենտրոնական պատուհաններից՝ կամարունքով պսակված են եղել նաև հյուսիսային ու հարավային ճակատների եզրային պատուհանները, քանի որ պահպանվել են դրանց քայքայված բեկորները, որոնք հավանաբար ունեցել են զարդատարրեր:

Եկեղեցու արևմտյան ճակատի նախնական շարվածքը պահպանվել է համեմատաբար ամբողջական ձևով, և դա առաջին հերթին վերաբերում է շքամուտքի նրբաքանդակ եզրակալին: Մուտքի բացվածքի 45 աստիճան քեքություն ունեցող եզրերը հարդարված են խաղողի որթագալարի պատկերներով՝ տերևի և ողկույզի մեկընդմեջ կրկնվող, բայց տարբեր ձևեր ունեցող զարդաքանդակներով: Օձունի արևմտյան մուտքի զարդաքանդակ շրջանակն իր գեղարվեստական արտահայտչականությամբ նույնանուն է 7-րդ դարի լավագույն օրինակների՝ Պտղնիի, Մյենի, Չվարթնոցի որթագալար հորինվածքների հետ:

Արևմտյան պատուհանը պսակված չէ պատկերաքանդակներով: Այս հատվածը վերաշարված է: Գ. Շախկյանը համոզված է, որ պատուհանից վերև եղել է քանդակագարդ ամբողջական քար: Այս կապակցությամբ Գ. Հովսեփյանը նշում է, որ հավանաբար այստեղ է գտնվել «Տիրամայրը մանուկ Քրիստոսի հետ» բարձրաքանդակը, որն այժմ տեղադրված է մկրտման խորշի մեջ [20, էջ 31]: Ավելի ցած գտնվող երկու պատուհանները երկայն ճակատների պատուհանների պես տաշվել են:

**Հավելված դրվագներ:** Օձունի եկեղեցու արևելյան պատուհանից ներքև կան գեղարվեստական տարբեր հորինվածք և քանդակագործական մշակում ունեցող խաչի պատկերներ: Մասնավորապես որմնախարիախից 1,5 մ բարձրության վրա ագուցված է մեծ քանդակագարդ սալաքար (72 x 88 սմ), որի վրա պատկերված է համաչափ ձգված խաչ, որը հենված է աստիճանաձև հիմքի վրա: Խաչի վերին մասում՝ աջից, պատկերված է փոքր չափի հավասարաթև խաչ՝ առնված վարդյակի

մեջ (միգրացե պարզապես քառաթև բացված ծաղիկ), իսկ ձախից՝ շուշանածաղկի թերթիկների մնացորդներ: Խաչի ստորին հատվածում՝ ձախից, կա փոքրիկ խաչ, որի երեք թևերը վերջանում են շուշանածաղիկներով, իսկ աջից հազիվ նշմարվում են երկար զգեստով ֆիգուրի մնացորդներ: Խաչային հորինվածքը գտնվում է ուղղանկյուն բարձր մակերես ունեցող, այսպես կոչված, «հուլունքաշար» զարդագոտու մեջ, որն իր զուգահեռներն ունի և՛ ուշ անտիկ, և՛ վաղքրիստոնեական քանդակում (սարկոֆագներ, ամբիոնի սալաքարեր, փղոսկրյա կազմեր և դիպտիխներ), նաև 7-րդ դարի հայկական եկեղեցիների զարդաձևերում (Մաստարա): Հետաքրքիր է ֆիգուրի առկայությունը (եղծված է) խաչի ստորին հատվածում, որը կարող է լինել պատվիրատուն: Արևելյան պատին ագուցված այս սալաքարի հորինվածքը հավանաբար ամբողջական չէ, քանի որ խաչային պատկերից աջ առկա է էլի մի պատկեր, իսկ ձախ կողմը, որը հատված է, գուրկ է պատկերից: Աջ կողմում պատկերված է Աստվածամայրը գահին՝ հրեշտակների ուղեկցությամբ: Նշմարելի են բարձր գահը, բարձը (մութաքը), կանացի հանդերձանքը, ոտքի ծայրերը, հրեշտակի թևերի վերջավորությունը: Աստվածամոր ֆիգուրը առնված է նուրբ, ոչ խոր փորվածք ունեցող զարդաքանդակ շրջանակի մեջ: Այս ֆիգուրից ներքև կան արձանագրության մնացորդներ (կա վրացերեն, որը գրեթե ջնջված է)՝ նուրբ, աննշան փորվածքներով, շեղ, մանր, անկանոն գրերով, որոնք ձևով և ոճով չեն կապվում մեծ վարպետությամբ կատարված քանդակների հետ, և ուշ շրջանին պատկանելը ակնհայտ է:

Եվ, այսպես, խաչային հորինվածք ունեցող այս սալաքարը, որ վստահաբար ուշ է տեղադրվել շարվածքի մեջ, հիմք է տվել ուսումնասիրողներին այն թվագրելու եկեղեցուց ավելի վաղ: Մակայն ոճական և պատկերագրական մի շարք առանձնահատկություններ թույլ են տալիս կասկածի տակ առնել սույն թվագրությունը և այն դիտարկել որպես 7-րդ դարի գործ: Հօգուտ այդ թվագրության են խոսում խաչի ձգված համաչափությունը, մշակման սկզբունքը, որն ուղղակի զուգահեռներ ունի 7-րդ դարի քանդակային խաչերի ձևերի, Աստվածամոր հագուստի մշակման, մանր ոտքերի հետ, որոնք նմանվում են քառակող կոթողների վրա պատկերված կանացի պատկերների ոտքերին: Ուստի կարելի է պնդել,



որ քանդակը 7-րդ դարի է: Բաց է մնում միայն այն հարցը՝ արդյոք սալաքարը հենց Օձունի եկեղեցուն է պատկանել: Հնարավոր է, որ եղել է այլ հուշարձանի մաս և Օձունի եկեղեցու պատին կարող էր ագուցվել տարբեր շրջաններում՝ նկատի ունենալով եկեղեցու բազմակի վերանորոգումները: Վրացերեն արձանագրության առկայությունը քանդակի վրա ենթադրել է տալիս, որ այն ագուցվել է եկեղեցու պատին 13-րդ դարի առաջին կեսին, երբ պատմական հիշատակումների համաձայն՝ Օձունում շինարարական աշխատանքներ են իրագործել Չաքարյանները:

Արևմտյան գլխավոր մուտքից վերև՝ դեղնավուն քարի վրա, (53 x 38 սմ) պատկերված են ամբողջ հասակով կանգնած դիմահայաց վեց ֆիգուրներ: Դրանք երեքական ֆիգուրներից բաղկացած խմբերով առնված են պարուրած և շրջանակների մեջ: Ամբողջական է միայն կենտրոնական շրջանակը, իսկ կողմնայինները հատված են, որտեղից էլ երևում է, որ դրանք կրկնակի օգտագործված են: Այդ մասին կռահում ենք՝ ելնելով պատկերագրական մանրամասներից, քանի որ աջ կողմում ներկայացված «Համբարձման» տեսարանից մնացել է միայն մեկ հրեշտակ և մեծ փառապսակի (մանդրոլայի) ծայրը: Մյուս ֆիգուրները առաքյալների են, ինչը հասկանալի է հագուստից և լուսապսակից, նաև պատկերագրությունից: Ֆիգուրները քանդակված են նուրբ և ոճական առումով նույնանում են Գուգարքի քանդակագործական դպրոցի մուշներին: Անկասկած, քանդակը վերաբերում է 7-րդ դարին: Գ. Շախկյանը նույնպես ոճական ընդհանրություններ է տեսնում այս պատկերների և Օձունի կոթողների միջև, միակ տարբերությունն այն է, որ կոթողները թվագրում է ավելի վաղ շրջանին (*տե՛ս Օձունի կոթողների բաժինը*):

*Արտաքին սրահի* արևմտյան ճակատի պատին՝ անմիջապես քիվի տակ, դրված է ուղղանկյուն եզրագծով բարձրաքանդակ (77 x 35 սմ)՝ «Աստվածամայրը՝ մանուկ Քրիստոսը գրկին» (ամբողջությամբ եղծված է): Աստվածամոր ֆիգուրի շուրջը պահպանվել են ցանցկեն հյուսվածքի մնացորդներ: Վրացական արձանագրության հետքերը, որոնց մասին նշում է Գ. Չուբինաշվիլին [78, էջ 9], հիշյալ պատկերաքանդակի վրա ներկայումս նկատելի չեն: Պատկերաքանդակի հարմարեցված լինելուց ու կից քարերի կտրվածքի ձևից երևում է, որ քանդակը պատի մեջ դրվել

է հետագայում: Կարծում ենք, որ այս դրվագն էլ կարելի է դասել 7-րդ դարի քանդակների խմբին:

**Ներքին հարդարանք:** Հորինվածքային առումով եկեղեցու ներքին տեսքը մնացել է անաղարտ: Արևմտյան թևում երբեմն գոյություն է ունեցել վերնահարկ կամ դաս (խոռեր), որը չի պահպանվել, սակայն տեսանելի են այդ նպատակով արված ելուստները:

Օձունի եկեղեցու հյուսիսային պատին է գտնվում մկրտության ավազանը՝ եզրավորված կամարաձև խորշով (90 x 60 x 40 սմ): Այս խորշի մեջ տեղադրված է «Աստվածամայրը մանկան հետ» բարձրաքանդակը, որը, համաձայն ընդունված կարծիքի, ունի վաղ թվագրություն և կրկնակի օգտագործված է, շատ արտահայտիչ է և ծավալուն, գրեթե մոտենում է բարձրաքանդակի: Ենթադրվում է, որ քանդակը պետք է դրված լիներ համեմատաբար ազատ տարածության մեջ՝ ոչ խորշում [86,- էջ 49]: Խորշի մեջ դնելու համար քանդակի վերին մասը փոքր-ինչ հատվել ու կտրացվել է, որի հետևանքով տուժել է Տիրամոր լուսապսակի մի մասը: Տիրամոր և մանուկ Քրիստոսի գլուխն ու ձեռքերը ավելի խոշոր են, ինչն արտահայտում է արևելաքրիստոնեական արվեստին հարազատ այն սկզբունքը, երբ ընդգծվում են մարմնի կարևոր մասերը՝ գլուխը (շեշտելու համար բևեռուն հայացքը) և ձեռքերը (շեշտելու համար աղոթքի կամ օրհնման դիրքը):

1950 թվականին Օձունի հարավային արտաքին կամարաշարի առաջին մույթի շարվածքում գտնվել է կանաչավուն ֆելզիտից թևավոր խաչի վերին թևի բեկոր (այժմ՝ ՀՊԹ): Թևի վերին մասում՝ շրջանակի մեջ, մինչև գոտկատեղը պատկերված է Մարկոս առաքյալը (անունը մակագրված է)՝ ձեռքին գիրք: Բեկորի ստորին մասում՝ նույնպես օղակի մեջ, բազմաթերթ վարդյակ է: Ենթադրվում է, որ այն կարող էր պատկանել Օձունի կոթող-հուշարձանի վերին հատվածին, որի հետ համապատասխանում է քարի տեսակով ու գույնով [2, էջ 216]: Բ. Առաքելյանը հիշատակում է եկեղեցու հյուսիսային մուտքի վերևի լուսամուտին կից շարվածքի մեջ դրված մի բեկորի մասին՝ Աստվածամոր պատկերով [4,- էջ 15], որը կասկածի տակ է առնում Գ. Շախկյանը [29, էջ 47]՝ գտնելով, որ շփոթմունք է տեղի ունեցել, և քանդակը (լուսանկարը պահ-

պանվել է Գ. Հովսեփյանի արխիվում) կապ չունի եկեղեցու հետ. այն ընդամենը քառանիստ կոթողի բեկոր է:

Օձունի եկեղեցու որոշ հատվածներում ուշ շրջանում փորագրվել են խաչի պարզ պատկերներ: Հարավային ճակատին կա նաև արևային ժամացույց, որը նույնպես ուշ հավելում է, քանի որ օգտագործված են արաբական թվանշաններ:

Օձունի եկեղեցու պատերին կան տարբեր դարաշրջանների արձանագրություններ: Վաղ շրջանին են պատկանում արևելյան արտաքին պատի և հարավային շքամուտքի բարավորի երկու արձանագրությունները: Հնագրական տվյալների համաձայն՝ Օձունի եկեղեցու արևելյան պատի արձանագրությունը սերտ ընդհանրություններ ունի 6-7-րդ դարերի հայկական վիմական արձանագրությունների հետ (Մաստարա, Կարմրավոր, Ատենի Սիոն): Արևելյան կողմում ընթեռնելի է «Սուրբ Տիկին, ողորմեա, Թեոդորոս և Կոզմաս» տեքստը: Հարավային մուտքի վերևի արձանագրությունը գրերով և փորվածքով նույնանուն է արևելյան պատի արձանագրությանը, և հնարավոր է կարդալ «Թովմաս» անունը և այլն: Մնացածները 10-րդ դարից հետո են արվել՝ դուրս մնալով մեր հետաքրքրության շրջանակներից:

**Դվինից գտնված դրվագները:** Ինչպես վերը նշվեց, Դվինի նյութական մշակույթը շատ հարուստ է: Հնագիտական նյութի մեջ մեծ տեղ են զբաղեցնում քանդակային նմուշները, որոնք ինչպես ինքնուրույն մշակակություն ունեցող հուշարձաններ (կոթողներ) են, այնպես էլ ճարտարապետական կառույցի տարբեր մասեր (խոյակ, քիվ): Ճարտարապետական հարդարանքի դրվագներում կան նաև տարբեր կենդանիների պատկերներ՝ արջ, այծ, եղնիկ:

**Խոյակ Սբ. զինվորի պատկերով:** 1948 թվականին Վերին Արտաշատ գյուղի մոտ գտնվեց շատ հետաքրքիր մի դրվագ, հավանաբար խոյակի, որի երեք կողմերը քանդակազարդ են: Խոյակի կենտրոնական ճակատային հատվածում պատկերված է խաչ, որի հիմքից դուրս են գալիս ականթատերևներ և ուղեկցվում երկու հրեշտակներով: Խաչի վերին թևը փոխարինված է մեղալիոնով, որի մեջ Քրիստոսի բյուստն է՝ խաչային լուսապսակով: Պատկերագրական այս տարբերակը ինքնին շատ հետաքրքիր է և հազվադեպ հանդիպող: Նման պատկերագրու-

թյուն հայտնի է, այսպես կոչված, Մոնցի տափաշշերի պատկերներում (6-րդ դ.), մասնավորապես խաչելության տեսարանում, որտեղ խաչի վերին թևը փոխարինված է մեղալիոնի մեջ առնված Քրիստոսի պատկերով: Նման մի պատկեր էլ հայտնի է Հռոմի Սան Ստեֆանոյի ռոտոնդայի խճանկարում (5-րդ դ. վերջ), որտեղ գեմմայապատ խաչի վերին թևը ավարտվում է Քրիստոսի մեղալիոնով: Ի դեմս Դվինի այս քանդակի՝ մեր տարածաշրջանում մենք ունենք պատկերագրությամբ հազվադեպ օրինակ, որի ակունքները գալիս են վաղքրիստոնեական արվեստից, բայց տեղայնացված են: Այս առումով հետաքրքիր է Չովունու Սբ. Վարդան մատուռի վերը հիշատակված որմնախոյակի խաչային հորինվածքը, որի խաչի վերին թևը պսակվում է շրջանի մեջ առնված ավելի փոքր խաչով: Կարելի է փաստել, որ իմաստային առումով ու նաև պատկերագրորեն Չովունու ու Դվինի այս խոյակի հորինվածքները նույնանում են: Միգուցե դա արտահայտում էր Գրիգոր Լուսավորչի վարդապետության մեջ տեղ գտած այն բնորոշումը, որ խաչի վերին թևը հաղթանակի խորհրդանիշն է: Նաև գիտենք, որ խաչի վերին թևը անվանվում էր «թագ»:

Նույն խոյակի կողմնային ձախ երեսին պահպանվել է ձիու գլխի հատված և սանձ բռնած ձեռք: Առավել հավանական է, որ այստեղ պատկերված է Սբ. զինվորը, հավանաբար՝ Սբ. Գևորգը, քանի որ ձիու փոքր-ինչ բարձրացված առջևի ոտքը իջնում է վիշապի գլխին: Ենթադրվում է, որ ճիշտ նույն պատկերն է եղել խոյակի հակառակ՝ աջ երեսին (Թ. Մեթյուզ): Դվինի խոյակին պատկերված երկու հեծյալ Սբ. զինվորները պատկերված են «չար ուժերով», ինչպես այսրկովկասյան մի շարք հուշարձաններում, այդ թվում՝ Աղթամարի Սբ. Խաչ եկեղեցու քանդակներում, որտեղ որպես «չար ուժեր» հանդես են գալիս վիշապը, առյուծը և գերված մարդը: Նշենք, որ 7-րդ դարի հայկական քանդակում առկա են Սբ. զինվորի պատկերագրության երկու տարբերակ: Մեկը կանգնած Սբ. զինվորն է, որ կա Օձունի գույգ կորողների վրա, մյուսը՝ Դվինի նշված խոյակի պատկերները: Հեծյալ զինվորների պատկերներ մեզ հայտնի են նաև 7-րդ դարի որմնանկարերում (առանց «չար ուժերի»)՝ Լմբատավանքի և Թալինի Մեծ եկեղեցու արևելյան մույթերին: Այս փաստերը հաստատում են Հայաստանում Սբ. զինվորների պաշտա-

մունքի լայն տարածման մասին: Անդրադառնալով Դվինում գտնված հեծյալի պատկերին՝ նշենք, որ ձիու ֆիգուրը բավական ծավալուն է, քանդակված է մանրամասնորեն, գեղեցիկ համաչափությամբ. գեղարվեստական ռիթմը ձևավորվում է կոր գծերի զուգորդումով:

**«Աստվածամայրը մանկան հետ»:** Դվինում գտնված մյուս խոյակի վրա պատկերված է Աստվածամայրը մանուկ Քրիստոսի հետ՝ գահին նստած, բայց ոչ ամբողջ հասակով: Այս պատկերները շրջանակի ֆոնի վրա են, որն իր հերթին ծավալային է: Այս պարագայում ձևավորվում է քանդակային մի քանի պլան, ու եթե դրան էլ հավելենք բարձր ռելիեֆով արված ֆիգուրները, ապա պլաստիկ իմաստով կունենանք եզակի քանդակային նմուշ: Հիրավի, պատկերաքանդակը ունի սովորականից ավելի մեծ ծավալ, որն ավելի է ընդգծվում, երբ դիտում ենք կողքից: Շեշտված ծավալ ունի Աստվածամոր գլուխը և մասամբ էլ մանուկ Քրիստոսի ֆիգուրը: Գեղարվեստական մեկնաբանման այս սկզբունքը ակամայից հիշեցնում է Օձունի մկրտության խորշում դրված Աստվածամայրը մանուկ Քրիստոսի հետ քանդակը: Խոշորացված ու ընդգծված են մանուկ Քրիստոսի ձեռքերը. աջը օրհնում է, իսկ ձախով բռնել է գալարակը: Հետաքրքիր են արված Քրիստոսի խոսքավոր բարձր սանրվածքը և Տիրամոր խոր ծալքերով իջնող գլխաշորը: Ծավալային մեկնաբանման սկզբունքը քանդակին հաղորդում է գերարտահայտչականություն:

**Դվինի և Արուճի պալատների խոյակները:** Հայկական միջնադարյան ճարտարապետությունից, բացի եկեղեցական կառույցներից, մեզ են հասել հոգևոր և աշխարհիկ իշխանավորների պալատական կառույցների մասեր: Այդ կառույցների մաս են եղել սյունազարդ դահլիճները՝ իրենց քանդակային հարդարանքով: Նման դահլիճներ հայտնի են Դվինում (երեք դահլիճ՝ 4, 5 և 7-րդ դդ.), Արուճում և Ջվարթնոցում (7-րդ դ.), որոնք ունեն ճարտարապետական շատ ընդհանրություններ [21,- էջ 127-131]:

Դահլիճները գահավորակի համար նախատեսված հարթակով են և սյուներով բաժանվում են երեք նավերի (բազիլիկի սկզբունքով): Սյուների խարիխսն ու հատկապես խոյակը ունեցել են շքեղ հարդարում: Դվինի և Արուճի՝ 7-րդ դարի պալատներից մեզ են հասել մի քանի խոյակներ, որոնք ունեն մեծ չափեր և նման են իրենց ձևով ու հարդարման

տարրերով: Խոյակները ձևով մոտ են հոնիական տիպին, քանի որ երկու կողմից ունեն խոշոր վոլյուտաներ: Վերևից խոյակները սահմանափակվում են զարդաքիվերով: Մի տարբերակում վոլյուտաների վրա արված են արմավաճյուղեր, իսկ մյուսում՝ բազմաթերթ վարդյակներ: Երկու վոլյուտաների միջև ընկած տարածությունը հարդարված է դեպի վեր բարձրացող արմավաճյուղերով ու ականթատերևներով: Երկար ձգված կամ կլոր շրջան կազմող այս արմավաճյուղերի մշակման ձևը և ոճը շատ մոտ է Պաղեստինում հայտնաբերված 1-ին դարով թվագրվող ասուարիների (փոքր սարկոֆագ ոսկորների համար) զարդաձևերին, ինչն էլ կրկին հաստատում է հայ միջնադարյան արվեստի ժառանգական կապը անտիկ արվեստի հետ: Վերին հորիզոնական քիվն էլ ունի տարբեր զարդաձևեր, օրինակ՝ իրար հաջորդող կիսակլորների երկմաս շղթա, նշաձև տերևների համադրությամբ շղթա կամ խաղողի որթի գալարների մեջ առնված խաղողի ողկույզներ ու տերևներ: Այս տարրերը ուղղակի գուգահեռներ ունեն 7-րդ դարի հայկական եկեղեցիների պատուհանների պսակների զարդաձևերի հետ: Դվինի խոյակի ներքևի հատվածի գլանիկը օժտված է հյուսվածքավոր հարդարանքով, որը, ինչպես Լ. Դոմնովոն է նշում, նմանվում է Չվարթնոցի խոյակներին, վերջինիս միջոցով էլ՝ բյուզանդական զամբյուղաձև խոյակներին:

**Դվինի Կաթողիկե եկեղեցու հարդարանքը:** Դվինի հնագիտական պեղումների արդյունքում բացվեցին Մայր տաճարի հիմքերը, որտեղ հստակորեն երևում է շինարարական մի քանի շրջան: Ի սկզբանե Մբ. Գրիգոր տաճարը եռանավ բազիլիկ է եղել՝ կառուցված 470/471 թվականին, բայց ավելի ուշ՝ հիմնովին վերակառուցվելուց հետո, ստացել է խաչաձև-գմբեթավոր եռախորան եկեղեցու ձև: Ուսումնասիրողները ավանդաբար համարել են, որ տաճարը վերակառուցման է ենթարկվել 608-628 թվականներին Սմբատ Բագրատունու կողմից՝ համաձայն Սեբեոսի վկայության: Սակայն նորագույն ուսումնասիրությունները հիմք են տվել պնդելու, որ վերջին վերակառուցման աշխատանքները իրականացրել է Ներսես Շինարար կաթողիկոսը [63, հ. II, էջ 422-469]: Դրա մասին են վկայում ճարտարապետական այնպիսի մանրամասներ, ինչպիսիք են զարդաքանդակ քիվերը, պատը հարդարող կամարաշարը և, հատկապես, այդ կամարաշարի հատման տեղում (անտրվոլտ-

ներում) առկա քանդակները, որոնք ուղղակիորեն հիշեցնում են Չվարթնոցի զարդագոտու ձևերը: Բացի այդ՝ հետաքրքրության են արժանի շինարար վարպետների նշանները, որոնք նույնպես ընդհանրություններ ունեն Չվարթնոցի նշանների հետ: Այն, որ Դվինի Մայր եկեղեցու վարպետների նշանները կապվում են Չվարթնոցի տաճարի հետ, առաջին անգամ նշել է Կ. Ղաֆադարյանը, սակայն այդ տեսակետը հետագայում զարգացում չի ստացել: Այսօր, երբ ի մի են բերված Չվարթնոցի ճարտարապետական և դեկորատիվ առանձնահատկությունները, հնարավոր է պնդել, որ Դվինի Մայր եկեղեցին հիմնովին վերակառուցման է ենթարկվել 7-րդ դարի կեսերին՝ Ներսես Շինարարի կաթողիկոսության սկզբում: Դվինի տաճարում կողմնային խորանները նորություն էին հայ ճարտարապետության մեջ, նորություն էր նաև այդ խորանների նիստերը հարդարող խուլ կամարաշարը, որը առաջին անգամ ի հայտ է գալիս և զագաթնակետին հասնում Չվարթնոցի տաճարում: Դվինի տաճարի ճարտարապետական մյուս առանձնահատկությունը՝ ավանդատների մուտքը խորանից, որը հատուկ էր բյուզանդական (երկաբնակ) եկեղեցիներին, կարող էր իրագործվել միայն և միայն քաղկեդոն պատվիրատուի կողմից, ինչպիսին էր Ներսես Շինարարը: Ուշագրավ է Դվինի Մայր տաճարի եռախորան հորինվածքը, որը նորություն էր հայկական ճարտարապետության մեջ, բայց վաղբրիատոնեականի համար՝ ոչ: Նման հորինվածք է ունեցել Բեթղեհեմի Սբ. Ծննդյան տաճարը 6-րդ դարում կատարած վերակառուցումից հետո, և, ըստ ամենայնի, ներշնչման աղբյուր է հանդիսացել Ներսես կաթողիկոսի համար [60, էջ 14-17]:

**Չվարթնոց (Սբ. Գրիգոր) տաճարի քանդակային հարդարանքը:**

Չվարթնոցի տաճարը վաղմիջնադարյան հայ ճարտարապետության թերևս ամենահայտնի հուշարձանն է: Այն հանդիսացել է իր ժամանակի լավագույն կառույցը թե՛ ճարտարապետական հորինվածքի, թե՛ կոնստրուկտիվ լուծումների, թե՛ դեկորատիվ հարդարման, թե՛ խորհրդաբանական իմաստավորման առումով: Չվարթնոցի տաճարը կարևորվել և գնահատվել է արդեն ժամանակակիցների կողմից (Մեբեոս, Հովհաննես Դրասխանակերտցի, Ատողիկ): Այդ են վկայում նաև Չվարթնոցի հորինվածքը վերարտադրող մի շարք եկեղեցիները՝ Բանակի տաճարը Տայքում և Լյակիթը Աղվանքում (7-րդ դ.), Գագկաշենը (Սբ. Գրիգոր) Անիում

(10-րդ դ. վերջ): Ավա՛ղ, 10-րդ դարի երկրորդ կեսին Չվարթնոցի տաճարը արդեն ավերվել էր մեծ երկրաշարժից:

Հայտնի է, որ Չվարթնոցի տաճարը կառուցել է Ներսես Գ Տայեցին իր կաթողիկոսության տարիներին՝ 641-661 թվականներին: Չվարթնոցից բացի՝ Ներսեսը ձեռնամուխ է եղել մի շարք այլ եկեղեցիների կառուցմանը՝ ստանալով «Շինարար» անունը (Վաղարշակերտի եկեղեցին, Գվինի Սբ. Գրիգոր Մայր տաճարը (վերակառուցել է), Խոր Վիրապի փոքր եկեղեցի-ռոտոնդան, Տայքում՝ Օլթիի փոքր եկեղեցին, Բանակի և Իշխանի տաճարները):

Չվարթնոցը հանդիսանում էր տաճար-մարտիրոհոն, որտեղ ամփոփված էին Գրիգոր Լուսավորչի մասունքները: Տաճարի կառուցումը պայմանավորված էր Հայաստանում Գրիգոր Լուսավորչի պաշտամունքի լայն տարածումով հենց 7-րդ դարում [47, էջ 205-208]: Պատահական չէր տաճարի կառուցման համար ընտրված վայրը: Ավանդության համաձայն՝ այստեղ էր տեղի ունեցել Տրդատ Մեծի և Գրիգոր Լուսավորչի հանդիպումը վիրապից Սբ. Գրիգորի ելնելուց հետո:

Լուսավորչի մասունքները տաճարի մեջ ամփոփելու գաղափարը, որը գալիս էր վաղքրիստոնեական ավանդույթներից, հիրավի, որոշիչ դեր է ունեցել կառույցի ընդհանուր հորինվածքի, նաև արտաքին ու ներքին հարդարանքի ձևավորման գործում: Չվարթնոցի ծավալատարածական հորինվածքի հիմքում ընկած էր կլոր կառույցի (ռոտոնդայի) և քառախորանի ձևերի համակցությունը, արտաքինից բրգաձև էր, եռահարկ և իր նախադեպը չունեի հայկական ճարտարապետության մեջ: Նման հորինվածք ունեի քրիստոնեական գլխավոր սրբատեղին՝ Սբ. Հարության տաճարը՝ կառուցված Քրիստոսի գերեզմանին Կոստանդիանոս կայսեր կողմից (326-336): Քրիստոնյաների համար հենց այս սրբազան կառույցի կերպարն է Չվարթնոցի տաճարում վերարտադրել Ներսես կաթողիկոսը (Ս. Մնացականյան, Ա. Դևադրյան):

Առաջին անգամ Չվարթնոցը Սբ. Հարության տաճարի հետ համադրել է Ս. Մնացականյանը [72, էջ 45]: Արվեստաբան Լ. Դուռնովոն, հիմնվելով Չվարթնոցի ներքին որմնակամարաշարի վերլուծության և ձեռագրերի խորանների ձևերի համեմատության վրա, արտահայտել է այն կարծիքը, որ կամարաշարը պատկերագրորեն գալիս է Երուսաղեմի



Սր. Հարության տաճարից [51, էջ 54]: Կատարելով Չվարթնոցի և Սր. Հարության տաճարի համենատական վերլուծությունը՝ Ա. Ղազարյանը համոզիչ փաստերով ցույց է տվել, որ Չվարթնոցի տաճարը իր ծավալատարածական հորինվածքով և արտաքին հարդարման ընդհանուր սկզբունքով, ինչպես նաև դեկորատիվ մի շարք տարրերով սերում է Տիրոջ գերեզմանի վրա կառուցված ռոտոնդայից [54, էջ 105-107]:

Չվարթնոցի արտաքին հարդարման հիմնական մոտիվներից մեկը որմնակամարաշարն է, որը շրջանցում է տաճարն ամբողջությամբ՝ զարդարելով նրա երեք հարկաբաժինները: Առաջին հարկում զույգ սյուներ են, իսկ երկրորդում և երրորդում՝ մեկական: Այս որմնակամարաշարերը, որոնք պատկերագրական և խորհրդաբանական առումով սերում են Սր. Հարության տաճարի սյունասրահից, Չվարթնոցում ստանում են լիովին դեկորատիվ լուծում և հետագայում վերածվում հայկական տաճարների արտաքին հարդարման ամենասիրված տարրերի:

Այսպես՝ Չվարթնոցը իր կերպարով նույնանում էր ժամանակի գլխավոր սրբավայրի՝ Երուսաղեմի Քրիստոսի գերեզմանի վրա կառուցված Սր. Հարության տաճարի հետ, որը, համաձայն ժամանակակիցների նկարագրության և բյուզանդագետների վերակազմության, բրգաձև, եռամաս (եռահարկ) ռոտոնդա էր, որի ներսում Քրիստոսի գերեզմանը շրջապատվում էր սյունասրահով:

Ուսումնասիրությունները ցույց են տվել նաև, որ Սր. Հարության տաճարի սյունասրահը զարդարված է եղել հյուսածո, երկմաս խոյակներով՝ նման Չվարթնոցի խոյակներին: Հյուսածո զարդանախշերով խոյակները լավ հայտնի էին 5-6-րդ դարերի բյուզանդական եկեղեցական կառույցներում, սակայն կիրառված լինելով հատկապես Սր. Հարության տաճարում՝ ձեռք են բերել խորհրդանշական իմաստ ու դրանով հանդերձ՝ արտահայտվել քրիստոնեական տարբեր կառույցներում, այդ թվում՝ նաև Չվարթնոցի տաճարում: Փաստորեն՝ հյուսածո խոյակները, հետևաբար հյուսածո զարդատարրերը ընդհանրապես հայկական արվեստում առաջին անգամ ի հայտ են եկել հենց Չվարթնոցում և լայն տարածում գտել մի շարք այլ տաճարների արտաքին հարդարանքում՝ Դվին, Բանակ, Թալինի Կաթողիկե և այլն: Հյուսածո խոյակների մի մասի վրա՝ վոլյուտաների միջև ընկած հատվածում, առկա է Ներսես Շի-

նարարի կցագիր խաչը՝ կաթողիկոսի անվան և կոչման տառերով, որը շրջանի մեջ ներառված և եռանկյունաձև պատվանդանի վրա կանգնեցված հավասարաթև խաչ է՝ թևածայրերին և խաչահատման տեղում հունարեն տառերի կիրառմամբ: Այն եզակի է հայ արվեստում: Նրան նախատիպ են ծառայել ինչպես Կոստանդիանոս Մեծի կցագիր խաչերը Սբ. Հարության տաճարում, այնպես էլ մյուս կայսրերի, օրինակ՝ Հուստինիանոս Մեծի կցագրերը:

Չվարթնոցը նույնանուն է Սբ. Հարության տաճարի հետ նաև իր ֆունկցիոնալ նշանակությամբ՝ հանդիսանալով սրբազան մասունքներն ամփոփող տաճար-մարտիրոսարան: Ինչպես Սբ. Հարության տաճարի կենտրոնում, Չվարթնոցում նույնպես գտնվում է կրիպտան՝ շրջապատված բաց սյունասրահով (Չվարթնոցում՝ քառախորան սյունասրահով), որտեղ ամփոփված էին Լուսավորչի մասունքները:

Չվարթնոցի եկեղեցի-մարտիրոսարան լինելու գաղափարն են հաստատում տաճարի շրջանցող սրահի որմնասյուների արծվախոյակները: Հայտնի է, որ դեռ անտիկ ժամանակաշրջանում արծիվը կապվում էր հարության գաղափարի հետ, և վաղ միջնադարում Քրիստոսին նույնացնում էին արծվի հետ (ըստ բարոյախոսի՝ ֆիզիոլոգի): Հարության և հավերժության գաղափարն են արտահայտում արծիվների պատկերները քրիստոնյա Եգիպտոսի Էլ-Բագավատի դամբարան-մատուռներում (առագաստներում պատկերված են թևատարած արծիվներ), գերեզմանային կոթողների վրա:

Ներսես Շինարարի անդրադարձը պաղեստինյան սրբավայրերին չի սահմանափակվում միայն Սբ. Հարության տաճարով: Վերջին տարիների ուսումնասիրությունները ցույց են տվել, որ Ներսես կաթողիկոսի կողմից իրագործվել է մի ամբողջական ծրագիր, որի հիմքում ընկած էր Ավետյաց երկրի կարևորագույն սրբավայրերի փոխադրումը Հայաստան. մի երևույթ, որն ընդհանրապես տարածում ուներ քրիստոնյա աշխարհում: Ինչպես ցույց է տվել Ա. Ղազարյանը, Չվարթնոցը անդրադարձ էր Սբ. Հարության, իսկ Դվինի Մայր տաճարը՝ Բեթղեհեմի Սբ. Ծննդյան տաճարների [62, էջ 530-531]: Ավելին՝ իր «աքսորի» տարիներին հայրենի Տայքում Ներսեսը մեկ անգամ ևս կրկնում է այս ծրագիրը՝ կառուցելով երկու հոյակերտ տաճար՝ Բանակը՝ Սբ. Հարության կամ

արդեն Չվարթնոցի, Իշխանը՝ Սր. Ծննդյան կամ Դվինի տաճարների օրինակով (Ա. Ղազարյան):

Չվարթնոցը նոր խոսք էր ոչ միայն ճարտարապետական կառույցի առումով, այլև իր արտաքին ու ներքին հարդարանքով: Ըստ ուսումնասիրությունների՝ Չվարթնոցի որմերը (ոչ ամբողջությամբ) հարդարված են եղել որմնանկարներով, իսկ խորանի կոնքը՝ խճանկարներով, ոսկեգույն ամալտայի կիրառմամբ [52, էջ 14]: Խճանկարը, որից հասել են միայն խաչը պատկերող դրվագներ (ամբողջությամբ միայն մեկը), հաղիացել է զարդագոտու մաս: Իսկ հայտնաբերված որմնանկարի դրվագները ներկայացրել են մարմարի ֆակտուրայի նմանակում [50, էջ 28-29]: Ամենայն հավանականությամբ Չվարթնոցում վորձ է արվել նմանակել բյուզանդական տաճարների ներքին հարդարանքի մաս կազմող մարմարյա պատերը: Կարելի է միայն երևակայել, թե ինչ ուժեղ ներգործություն է ունեցել տաճարը ներս մտնողների վրա՝ նկատի ունենալով ներքին շքեղ հարդարանքն ու առատ լուսավորությունը, որը ներս էր թափանցում բազմաթիվ պատուհաններից:

Չվարթնոցի տաճարում են առաջին անգամ ճարտարապետական հորինվածքն ու նրա արտաքին հարդարանքը ստացել ներդաշնակ և համալիր լուծում՝ ի հայտ բերելով տաճարի հարդարման բոլորովին նոր սկզբունք, որը պայմանավորված է, ինչպես վերը նշվեց, խուլ կամարաշարերի կիրառմամբ: Արտաքին հարդարման մյուս կարևոր բաղադրիչը Չվարթնոցի քանդակազարդ գոտին է:

Հարկ է նշել, որ բյուզանդական եկեղեցիները ընդհանուր առմամբ գուրկ են եղել արտաքին քանդակային հարդարանքից, սակայն եթե անդրադառնանք կայսրության արևելյան տարածքներին՝ Փոքր Ասիայի արևելյան հատվածին, Պաղեստինին, Եգիպտոսին և Սիրիային, ապա կտեսնենք, որ տաճարների արտաքին հարդարման ավանդույթը՝ նաև դեկորատիվ կիսասյուներով, զարդաքանդակներով և պատկերաքանդակներով, տարածում է ունեցել: Այստեղ, անշուշտ, մեծ էր հելլենիստական ավանդույթի դերը: Այդ ավանդույթը իր արձագանքն է ստանում նաև հայկական ու վրացական հուշարձաններում, հատկապես վերը նշված տարածքների հետ Հայաստանի մշակույթային սերտ շփման պարագայում:

Չվարթնոցի զարդագոտին բոլորում է տաճարը ամբողջությամբ՝ պատկերով առաջին հարկաբաժնի որմնակամարաշարը: Գոտին բաղկացած է իրար կցված մեծ սալերից, որոնց վրա հաջորդաբար քանդակված են խաղողի որթը և նռան ծառը: Քանդակագարդ գոտին աչքի է ընկնում բավական բարձր ռելիեֆով և կատարյալ մշակմամբ, որը միանգամայն կենդանանում է արևի շռայլ լույսի ներքո:

Խաղողի ու նռան պատկերները, որոնք այնքան հարազատ են հայ մարդուն և հաճախ դիտվում են որպես ժողովրդական պատկերացումների արտահայտություն, Չվարթնոցում հանդես են գալիս իրենց խորհրդանշական իմաստով:

Քրիստոնեական սիմվոլների շարքում առավել հայտնի է խաղողի որթը, որը խորհրդանշում է Քրիստոսին և նրա ուսմունքը: Ի տարբերություն խաղողի՝ ավելի քիչ է հանդիպում նռան ծառը կամ պտուղը, որը կապվում է մահվան ու անդրշիրիմյան աշխարհի հետ՝ սկսած անտիկ ժամանակներից: Նռան պատկերը մեզ լավ հայտնի է Գառնիի տաճարի զարդաքիվից: Ինչպես հայտնի է, մահը նաև նոր կյանքի սկիզբն է: Քրիստոնեական պատկերացումների համաձայն՝ նռան ծառը խորհրդանշում է նաև Դրախտային այգին: Կարելի է ասել, որ նռան պատկերը, ինչպես և խաղողի պատկերը Չվարթնոցի տաճարի արտաքին հարդարանքում երկակի իմաստ ունեն՝ հանդիսանալով և՛ որպես մահվան ու հավերժության, և՛ որպես Դրախտային այգու խորհրդանիշ:

Չվարթնոցի զարդագոտին, որն աչքի է ընկնում խորհրդանշական և գեղարվեստական մեկնաբանությամբ, լայն կիրառում է ստանում միջնադարյան Հայաստանում: Բերենք մի քանի օրինակ: Առաջինը Դվինից գտնված հայտնի բարավորի դրվագ է, որտեղ ծաղկած խաչի մի կողմում (համապատասխանաբար եղել է նաև մյուս կողմը) պատկերված է խաղողուտը, որի խոշոր ողկույզների մեջ ներկայացված են կանացի երկու ֆիգուրներ բերքահավաքի պահին: Այստեղ «բերքահավաքն» ունի խորհրդանշական իմաստ. խաղողը Քրիստոսն է և նրա ուսմունքը, ֆիգուրները խորհրդանշում են հավատացյալներին, որոնք «սնվում են» հավատի աղբյուրից: Հայտնի է, որ Չվարթնոցի օրինակով կառուցված Բանակի տաճարը նույնպես ունեցել է զարդաքանդակ նման գոտի՝ խաղողի և նռան պատկերներով, որը, սակայն, վատ է պահպանվել:

Զվարթնոցի արտաքին հարդարման հետ անմիջական առնչություն ունի հայկական մեկ այլ հայտնի հուշարձան՝ Աղթամարի Սբ. Խաչ եկեղեցին: Տաճարը հայտնի է իր հարուստ զարդագոտիներով, որոնցից մեզ առավել հետաքրքրականը «որթագալարի» գոտին է, որ խորհրդանշում է Դրախտը: Զվարթնոցի և Սբ. Խաչ եկեղեցիների Դրախտային այգին խորհրդանշող զարդագոտիները թե՛ պատկերագորներն, թե՛ խորհրդաբանորեն փոխկապակցված են: Բավական է միայն նշել, որը Զվարթնոցի կառուցումից մոտ երեք հարյուր տարի հետո Գրիգոր Լուսավորչի մասունքները հայտնվում են Վասպուրականում այն ժամանակ, երբ Գագիկ Արծրունին կառուցում է Աղթամարի Սբ. Խաչ եկեղեցին: Հարդարման այս սկզբունքը ի հայտ է գալիս նաև հայկական մի շարք եկեղեցիներում, այդ թվում՝ Անիի Տիգրան Հոնենցում, որի զարդագոտին հայտնի է բուսական ու կենդանական պատկերներով ուշմիջնադարյան այնպիսի հուշարձանում, ինչպիսին է Սբ. Թադեի եկեղեցին (19-րդ դ., Պարսկահայք):

Դրախտի գաղափարը արտացոլված է տաճարի անվան մեջ: «Զվարթնոց», որը հիշատակում է Սեբեոսը, նշանակում է «Երկնային ուժեր» կամ «Երկնային հրեշտակների դաս»՝ ըստ Մովսես Կաղանկատվացու, և խորհրդանշում է Երկնային Երուսաղեմը՝ համաձայն Կոմիտաս կաթողիկոսի մեկնաբանության: Սբ. Գրիգորի տաճար Զվարթնոցն իր էությունը նույնպես կապվում է Սբ. Հարության տաճարի հետ, ըստ Եվսեբիոս Կեսարացու՝ խորհրդանշում է Երկնային Երուսաղեմը:

Բացի համաքրիստոնեական գաղափարներից, պատկերացումներից՝ հայկական միջնադարյան պատկերացումներում առկա էին նաև քրիստոնեական աշխարհընկալման ազգային տարրեր: Այսպես, Խորենացին հենց Հայաստանն էր նույնացնում Նոր Երուսաղեմի՝ Դրախտի հետ՝ զարդարված առաքյալների, մարգարեների և սրբերի լուսեղեն դասով, իսկ Ղազար Փարպեցին Այրարատ գավառն էր համարում աստվածատուր Դրախտ, և դա պատահական չէ, քանի որ հենց այստեղ են սկիզբ առնում դրախտային երկու գետերը՝ Եփրատը և Տիգրիսը, իսկ Նոյը նույն տեղում է տնկում իր այգին (Հ. Պետրոսյանը): Ակնհայտ է, որ ստեղծելով Զվարթնոցը՝ Ներսես կաթողիկոսը առաջնորդվել է նաև այս պատկերացումներով:

Հետաքրքիր է, որ Չվարթնոցի Դրախտային այգում, բացի ավանդական ծառերից, հանդիպում ենք մարդկանց և կենդանու պատկերներին: Հատկապես հետաքրքիր է կենդանու պատկերը, որը, ըստ Բ. Առաքելյանի, առյուծ է, բայց մեր կարծիքով՝ արջ, որի ներկայությունն այստեղ պատահական չէ: Արջը պատկանում է այն կենդանիների թվին, որոնց պաշտամունքը դարեր շարունակ գոյություն է ունեցել Հայաստանում՝ քրիստոնեական ժամանակաշրջանում ստանալով որոշակի վերափոխումներով [81, էջ 8-29]: Հայաստանում արջը նույնացվել է մեռնող և հարություն առնող աստվածության հետ (Բարեկամավանի դամբարան, Չվարթնոց), միևնույն ժամանակ եղել է անտառի տիրակալ (Աղթամարի Սբ. Խաչ եկեղեցին):

Առավել հետաքրքրական են և առեղծվածային զարդագոտու մյուս պատկերները: Չվարթնոցի Դրախտային այգու ետնախորքի վրա՝ կամարների միացման տեղում, ոչ լրիվ հասակով քանդակված են մարդկային ֆիգուրներ, որոնց ձեռքերում կան գործիքներ՝ բահ, մուրճ, մանգաղ: Ֆիգուրները վատահարաբ համապատասխանել են պատի նիստերի քանակին. պահպանվել են դրանցից միայն ինը:

Իր նախադեպը չունեցող այս ֆիգուրների մեկնաբանության վերաբերյալ կա երկու հիմնական կարծիք: Կարծիքներից մեկի համաձայն, որն առաջ է քաշել Բ. Առաքելյանը, Չվարթնոցի անտրվոլտներում պատկերված են տաճարը կառուցող շինարար-վարպետները [4, էջ 73]: Համաձայն մյուս մեկնաբանության, որը պատկանում է Ս. Մնացականյանին, Չվարթնոցում պատկերված են տաճարի պատվիրատուները [72, էջ 131-132]: Եթե ընդհանրացնենք այս երկու տեսակետները, ապա կարելի է եզրակացնել, որ Չվարթնոցում առկա են աշխարհիկ բնույթի պատկերներ, ինչը բողոքովին չի համապատասխանում թե՛ տաճարի խորհրդանշական կերպարին, թե՛ դարաշրջանի մտածելակերպին: Նախ և առաջ մեզ ստույգ հայտնի է, որ Չվարթնոցի պատվիրատուն Ներսես կաթողիկոսն էր, բացի այդ՝ ելնելով միջնադարյան նորմերից, գիտենք, որ ճարտարապետ-վարպետները կամ նկարիչ-ծաղկողները երբեք չեն մեծարվել, և դրա պատճառով նրանց մասին մեզ տեղեկություններ գրեթե չեն հասել: Այս ամենը հիմք է տալիս չհամաձայնելու վերը նշված տեսակետներից և ոչ մեկին: Բայց և այնպես պետք է նշել, որ

Ս. Մնացականյանը մի շարք դրույթներով ընդհուպ մոտեցել է պատկերաբանդակների խորհրդանշական մեկնաբանությանը: Մենք կանենք միայն մի քանի սկզբունքային պարզաբանումներ, որոնք կամբողջացնեն պատկերների մեկնաբանությունը:

Զվարթնոցի պատկերաբանդակներից հատկապես առանձնանում է մեկը՝ հոգևորականի հագուստով, որը հանգուցային պատկեր է: Այն թույլ է տալիս հասկանալ պատկերների բնույթը: Հայտնի է, որ հոգևորականի պատկերը ունի արձանագրություն, որտեղ հայերեն տառերով նշված է *Հովհաննես* անունը՝ հունացված ձևով՝ «Յ(հ)ոհան»: Ուսումնասիրողները գտնում են, որ դա ավագ ճարտարապետի պատկերն է, որ նույնպես չենք կարող ընդունել: Մենք կարծում ենք, որ Զվարթնոցի պատկերաբանդակների շարքում տեղ գտած հոգևորականը Տրդատ Մեծն է [13, էջ 84-85]: Այս իմաստով կարևորում ենք, որ Ներսես կաթողիկոսը իր կառույցները առնչում էր Տրդատի և Գրիգոր Լուսավորչի անվան հետ: Մյուս հանգամանքը վերաբերում է «Յ(հ)ոհան» անվանը: Եթե անդրադառնանք պատմական անցյալին, ապա կարող ենք հիշել, որ Տրդատ թագավորը Լուսավորչի կողմից մկրտվելիս ստանում է «Հովհաննես» անունը, որով իրեն նույնացնում է Հովհաննես Սկրտչի հետ, իսկ իր գործը՝ վերջինիս առաքելության հետ: Ի նշան այս իրադարձության՝ Բագավանում կառուցվում է Սբ. Հովհաննես տաճարը:

Այն հանգամանքը, որ Հովհաննեսը պատկերված է հոգևորականի հագուստով, իր բացատրությունը նույնպես գտնում է ժամանակի պատմական անցուդարձում: Հայտնի է, որ Խորենացին շատ բարձր է գնահատել Տրդատ Մեծին՝ անվանելով նրան «սուրբ, լուսավորության նախաշավիղ և երկրորդ նահատակ»: Ըստ Խորենացու՝ Տրդատը ջանք չի խնայում քրիստոնեական հավատը ամրապնդելու և տարածելու համար, սակայն «շատերը, անտարբեր լինելով, դիմադրում են թագավորի կամքին», և ի վերջո «թագավորը < ... > գցում է երկրային պսակը, գնում է երկնային պսակի հետևից»: Փաստորեն՝ քրիստոնեության հաղթանակը Հայաստանում ամենից առաջ հռոմեական կողմնորոշում ունեցող թագավորի և նախարարների հաղթանակն էր, որոնց հակադրված էին նրանք, ում շահերը սերտորեն կապված էին Սասանյանների հետ: Ավանդության համաձայն՝ Տրդատը կյանքի վերջին տարիներին թող-

նում է աշխարհիկ կյանքը, հեռանում է Սեպուհ լեռան Այրք կոչված վայրը՝ ընդունելով հոգևոր աստիճան, որտեղ էլ թունավորվում է թշնամի նախարարների ձեռքով ու գոհվում:

Հնարավոր է, որ Չվարթնոցի քանդակների շարքում եղել է նաև Գրիգոր Լուսավորչի պատկերը, քանի որ Ս. Մնացականյանը խոսում է հոգևորականի հագուստով մեկ այլ քանդակի մասին: Կարելի է նաև ենթադրել, որ այստեղ պատկերված են եղել Սբ. կույսերը, ինչպես նաև հենց ինքը՝ Ներսեսը: Բայց քանի որ պատկերաքանդակներից միայն յոթն են պահպանվել լավ վիճակում, ապա ավելի ստույգ հնարավոր չէ նկարագրել դրանք: Այսպիսով՝ Չվարթնոցի զարդագոտում պատկերները հանդիսացել են երկրում հավատի ընդունման, հաստատման և տարածման ջատագովներ՝ Տրդատի և Լուսավորչի գլխավորությամբ [13, էջ 76-85]: Այս միտքը հաստատում է նաև տաճարի անվանումը, որը, ըստ Սեբեոսի, «երկնատր գուարթնոցն» է: Չվարթունները կամ արթունները, որոնք և՛ «արթուն հրեշտակներն» են, և՛ «մանկուք», սրբակենցաղ, կանոններին հետևող քրիստոնյաները՝ Աստծո պատգամներով ապրող և գործող [31, (էջ 5-6):

Այն հարցը, թե ինչու պատկերված կերպարները ձեռքներին գործիքներ ունեն, կարելի է բացատրել՝ ելնելով նույն խորհրդանշությունից: Իհարկե, գործիքները ևս ունեն այլաբանական իմաստ: Կրկին անդրադառնալով միջնադարյան աղբյուրներին՝ տեսնում ենք, որ Ագաթանգեղոսը Գրիգոր Լուսավորչին և Տրդատին ներկայացնում է որպես «շինարարների»՝ հավատի և եկեղեցու կառուցողների: Բացի այդ՝ Գրիգոր Լուսավորչին նվիրված շարականում հենց Գրիգորին են անվանում Շինարար՝ եկեղեցու հիմնադիր: Գործիքների առկայությունը Չվարթնոցի քանդակներում շեշտում է այս գաղափարը: Հնարավոր է, որ Ներսես կաթողիկոսին տրված «Շինարար» մականունը կրում է հենց այս իմաստային երանգը:

Չվարթնոցի զարդագոտու մեկնաբանությունը ամբողջացնելու համար, որոշ գուգահեռներ անցկացնենք Աղթամարի որթագալարի գոտու հետ, քանի որ, ինչպես վերը նշվեց, այս երկու հուշարձանների խորհրդանշական կապը ակնհայտ է:



Ինչպես Չվարթնոցում, այնպես էլ Աղթամարում տրված է Դրախտի պատկերը: Սակայն միջնադարյան խորհրդանիշները ունենին իմաստավորման մի քանի շերտ, և, ինչպես արդեն նշվեց, Դրախտի պատկերը այս հուշարձաններում արտահայտվում է ինչպես քրիստոնեական, այնպես էլ ազգային մտածելակերպի համատեքստում:

Հայաստանում դեռ նախաքրիստոնեական ժամանակներից այգու հիմնադրումը թագավորների սրբազան պարտականությունն էր (Հ. Պետրոսյան, Ֆ. Տեր-Մարտիրոսով): Հայտնի է Երվանդ արքայի «Ճննդոց անտառը», մմանապես գիտենք Խոսրով արքայի անտառը, որը Փավստոս Բյուզանդը անվանում է «տաճար մայրի»՝ շեշտելով վերջինիս սրբազան նշանակությունը: Այգին կամ անտառը խորհրդանշում էր երկիրը և նրա հիմնադրումը, ինչպես նաև երկրի բարգավաճումը: Այդպիսի «Դրախտային անտառ» կամ «Դրախտային աշխարհ» է ներկայացված Չվարթնոցում և Աղթամարում: Աղթամարում այդ «Դրախտային աշխարհը» կառուցվում է Գագիկ Արծրունու, իսկ Չվարթնոցում՝ Տրդատի և իր համախոհների կողմից, որոնք իրենց արդար գործով արժանանում են Երկնային Երուսաղեմին:

Չվարթնոցի, ինչպես նաև Աղթամարի Սբ. Խաչ եկեղեցու զարդագուտիների մտահղացման հիմքում դրված են միջնադարյան պատկերացումներն աշխարհի և Տիեզերքի, Աստծո և մարդու փոխհարաբերությունների մասին: Այս պատկերացումների պլաստիկ արտահայտությունն առաջին անգամ իրագործվելով Չվարթնոցի տաճարում՝ լայն տարածում է գտնում հայկական միջնադարյան արվեստում: Հիմք ընդունելով Երուսաղեմի Սբ. Հարության տաճարի խորհրդանշական կերպարը, վերջինիս գործառութային և ճարտարապետական սկզբունքները՝ ի դեմս Չվարթնոցի, Ներսես կաթողիկոսը կարողացավ ստեղծել մի յուրահատուկ և անկրկնելի շինություն, որտեղ վառ են արտահայտված մի կողմից ուշ անտիկ և վաղքրիստոնեական ճարտարապետական ավանդույթները և պատկերացումները, մյուս կողմից՝ ազգային ճարտարապետական և գեղարվեստական մտածելակերպը: Դրանով էլ Չվարթնոցը իր առանձնահատուկ տեղն է գրավել ինչպես հայկական, այնպես էլ քրիստոնեական արվեստի համատեքստում:

**Թալինի Կաթողիկեի արտաքին հարդարանքը:** Չվարթնոց տաճարի հարդարանքը մեծ դեր խաղաց հետագա շրջանի եկեղեցիների խորհրդանշական և գեղարվեստական կերպարի կերտման պարագայում: Այնպիսի եկեղեցական կառույցներ, ինչպիսիք են Արուճը, Եղվարդի Չորավարը, Թալինի Կաթողիկեն, իրենց հարդարանքի շատ մանրամասներ ժառանգեցին Չվարթնոցից:

Թալինի Մեծ եկեղեցու կառուցման ժամանակի մասին մատենագրական և վիմագրական տվյալներ չկան: Չնայած դրան՝ ուսումնասիրողները միակարծիք են, որ եկեղեցին կառուցվել է 7-րդ դարի երկրորդ կեսին, հավանաբար 70-80-ական թվականներին՝ Կամսարական իշխանների կողմից: Տաճարը խաչաձև-գմբեթավոր եռախորան տիպի է: Թալինի եկեղեցու համար որպես ուղղակի նախատիպ է եղել Դվինի Մայր տաճարը՝ վերակառուցված Ներսես Շինարարի կողմից, իսկ դրա միջոցով՝ նաև Բերդեհեմի Սբ. Ծննդյան տաճարը, որը եռախորան ձև էր ստացել 560 կամ 603/604 թվականների վերակառուցման ժամանակ: Կա մի մանրամասն, որը հիմք է տալիս պնդելու, որ հենց Սբ. Ծննդյան տաճարն է նախատիպ հանդիսացել նախ Դվինի, հետո Թալինի Մեծ եկեղեցու համար: Խոսքը վերաբերում է կիսակլոր որմնասյուների, որոնք ուղղված են դեպի կողմնային հատվածներ, ինչպես դա առկա է Սբ. Ծննդյան տաճարում: Հայկական հուշարձաններում այս սկզբունքը, բացի Թալինի Կաթողիկեից, ոչ մի այլ կառույցում չի հանդիպում [60,- էջ 17]:

Թալինի տաճարն ունի հինգ մուտք՝ երկուական հարավային ու հյուսիսային կողմերից, մեկը՝ արևմտյան: Դրանք ունեցել են զվարթնոցատիպ շքամուտքեր և, փաստորեն, մուտքերի քանակի առումով էլ հարում են Չվարթնոցին: Թալինի տաճարը լուսավոր է լայն բացվածք ունեցող և մեծ քանակությամբ պատուհանների շնորհիվ, ինչպես դա հատուկ էր 7-րդ դարի եկեղեցիներին: Տաճարի լուսամուտների տեղաբաշխման սկզբունքը և նրանց պսակներում առկա զարդաները ընդհանրություններ ունեն 7-րդ դարի մի խումբ եկեղեցիների և մասնավորապես Արուճի տաճարի հետ: Չվարթնոցի ազդեցությունը նկատվում է կլոր պատուհանների կիրառման գործում, որոնցից երկուսը գտնվում են արևելյան ճակատին, երեքը՝ արևմտյան, և մեկական էլ՝ հարավային ու

հյուսիսային ճակատներին: Դրանք պսակված են իրար միացված կամարունքերով:

Թմբուկի ներսի պատուհանների և դրանց անտրվոլտներում տեղավորված տրոմպերի շարքից վերև անցնում է կլոր կամ սկավառակի ձև ունեցող ռելիեֆների շարք, դրանից էլ ավելի բարձր երևում են ջրակամարների (ներվյուրների) վերջավորություններ, որոնք վկայում են գմբեթում ջրակամարների գոյության մասին, ինչպես, օրինակ, Հռիփսիմեում, Մրենում, Մաստարայում: Ճարտարապետական այս մանրամասը գալիս է բյուզանդական մայրաքաղաքային ճարտարապետության ավանդույթից: Տաճարի գմբեթատակ տարածքում հատակի սալերը ունեն շրջանաձև, դեպի կենտրոն նեղացող շարվածք, որն ավարտվում է կենտրոնի փոսով: Հնագիտական հանգամանակից ուսումնասիրության բացակայության պատճառով դժվար է ենթադրություններ անել վերջինիս կիրառական նշանակության մասին, բայց չի բացառվում այստեղ կրիպտա լինելը:

Տաճարի ճարտարապետական հարդարանքի մեջ տեղ են գտել դեկորատիվ տարրեր, որոնք հանդիպում են 7-րդ դարի կեսի ու երկրորդ կեսի հուշարձաններում: Առաջին հերթին դա որմնակամարաշարն է կամ խուլ կամարաշարը, որը գալիս է Դվինի ու Ջվարթնոցի հարդարանքից: Թալինի Կաթողիկեում այն հարդարում է թմբուկը և եկեղեցու ընդհանուր ծավալից դուրս եկած երեք բազմանիստ խորանները: Կամարաշարը բաղկացած է գույգ որմնասյուներից, որոնք իրար են միացված կամարներով: Սյուները նեղ են ու ձգված և ընդգծում են ուղղահայաց առանցքի շեշտադրումը: Աբսիդները հարդարող որմնասյուների խոյակները երկմաս են՝ կազմված հյուսածո տարրերի ու ականթատերևների համադրությունից: Չույգ որմնասյուները իրար միացնող որմնակամարներում օգտագործված են կանոնադրաբան տերևի և պտղի իրար հաջորդող շարքեր, կան խաղողի ողկույզի և տերևի համադրության շարքեր: Հյուսածո զարդատարրով քիվերը պսակում են տաճարի պատերը տարբեր կողմերից: Արևմտյան ճակատի խորշերը, որոնցում ամփոփված են գույգ որմնասյուներ, նույնպես ունեն կամարունքեր՝ դեկորատիվ հարդարանքով: Կա նաև մի հետաքրքիր մանրամասն, այն Թալինի Մեծ եկեղեցին կապում է Ջվարթնոցի հետ: Դա արջի պատկերն է նույն ճյու-

ղերի մեջ՝ տեղադրված հյուսիսային կողմում, և որ Դրախտային այգու պահապանն է, ինչպես Չվարթնոցում:

**Պենզաշենի եկեղեցու քանդակները:** Արթիկի շրջանի համանուն գյուղում գտնվող այս փոքրիկ եկեղեցին պատկանում է ներքուստ եռախորան խաչաձև-կենտրոնազմբեթ եկեղեցիների տիպին և թվագրվում 7-րդ դարի երկրորդ կեսով: Մաքրման աշխատանքների շնորհիվ հյուսիսարևմտյան հատվածում բացվեցին ավելի հին եկեղեցու՝ միանավ բազիլիկի մնացորդներ: Նույնատիպ մի բազիլիկ էլ կից է հուշարձանի հարավային պատի արևմտյան կողմին (թվագրությունը անորոշ է): Ներսից հետաքրքիր կառուցվածք ունի գմբեթը: Այստեղ՝ տրոմպերից վերև գտնվող թմբուկի նիստերը մշակված են կիսախորշերով, որոնք ավարտվում են գմբեթարդներով և պսակվում կամարաղեղներով: Դրանցում մեկումեջ տեղադրված են պատուհաններ (4 պատուհան), որոնք արտաքինից ունեն քանդակազարդ կամարունքներ: Կամարաղեղներից վեր՝ գմբեթի շրջանաձև հիմքում, շարված են միակտոր քարից կերտված, եզակի մոտիվներով քանդակազարդված 8 տրոմպեր, որոնց ձևերն ու մշակումը եզակի են վաղմիջնադարյան ճարտարապետության մեջ: Չարդատարրերով հարդարված են քիվերը, լուսամուտների կամարունքերն ու արևմտյան միակ շքամուտքը:

Շքամուտքի վերևում երեք որմնակամարներ են՝ գույգ որմնասյունների վրա հենված: Բարավորի վրա գտնվում է բազմաֆիգուր քանդակային հորինվածք՝ բավականին մեծ չափերի (0,85 x 1,15 մ): Այստեղ ներկայացված է ուղղահայաց կանգնած Աստվածամայրը՝ մանուկ Հիսուսը գրկին: Նրա երկու կողմում սավառնում են հրեշտակներ՝ ձեռքերին ծածկոցներ: Աստվածամայրը կանգնած է պատկերագրորեն ընդգծված բարձր պատվանդանի վրա: Համաչափությամբ փոքր են եկեղեցու պատվիրատուների ֆիգուրները՝ ներկայացված Աստվածամոր երկու կողմերում, և երեք քառորդ շրջված են դեպի Աստվածամայրն ու մանուկ Հիսուսը՝ ձեռքերը պարզած խնդրարկուի դիրքով: Քանդակին հատուկ է ընգծված պլաստիկ և գեղարվեստական մշակումը: Աստվածամայրն ու հրեշտակները ունեն ձգված ֆիգուրներ, մարմնի համաչափ ու նուրբ կառուցվածք, մանրամասն մշակված հագուստ՝ նեղ ու երկար փեշի ծալքերով և զիգզագաձև գեղեցիկ թիկնոցով: Դժվար է նկարագրել պատվիրա-

տունների հանդերձանքը, քանի որ սալաքարը մասամբ վնասված է և բավական մաշված (հատկապես ձախակողմյան հատվածը): Այն, որ այս եկեղեցին ունի նման քանդակային հորինվածք, հուշում է պատվիրատուի բարձր դիրքի մասին:

**Ատենի Սիոնի քանդակները:** Ատենի Սիոնը գտնվում է Վրաստանի տարածքում՝ Գորի քաղաքից ոչ հեռու: Պատկանում է խաչածև-գմբեթավոր, անկյունային խորշերով քառախորան եկեղեցիների տիպին, մասնավորապես կրկնօրինակում է Սցխեթայի Ջվարիին: Ատենիի կառուցման ստույգ ժամանակը հայտնի չէ, բայց հավանաբար դա 7-րդ դարի երկրորդ կեսն է: Ստույգ թվականը չկա, սակայն պահպանվել է հայերեն շինարարական արձանագրությունը, որը գտնվում է եկեղեցու հարավային երեսի արևելյան խորշի մեջ (վատ է պահպանված): Այս արձանագրությունը վերծանված և քննված է մի շարք գիտնականների կողմից, որոնց թվում են՝ Մ. Բրոսսեն, Ա. Մուրավյովը, Ի. Ջավախիշվիլին, Լ. Մելիքսեթ-Բեկը, Շ. Ամիրանաշվիլին, Պ. Մուրադյանը: Հենց այս հանգամանքն էլ հիմք է տալիս հուշարձանը դիտարկելու հայ արվեստի համատեքստում:

Մասնագիտական շրջանակներում հաստատվել է այն կարծիքը, որ Ատենիի շինարարական արձանագրության մեջ հիշատակված Թորոսակը եկեղեցու ճարտարապետն է (Պ. Մուրադյան), սակայն պետք է փաստել, որ «...*ես Թորոսա Շինող*» արտահայտությունը նշանակում է, որ հիշատակվում է պատվիրատուն, մեկենասը, այլ ոչ թե ճարտարապետը, մանավանդ, ինչպես նշեցինք, միջնադարում ճարտարապետ-վարպետները չեն մեծարվել: Ուստի կարելի է ենթադրել, որ այդ Թորոսակը եկեղեցու պատվիրատուն է, հավանաբար եղել է բարձր աստիճանի հոգևորական՝ եպիսկոպոս [63, հ. III, էջ 401-402; 16, էջ 9]:

Ատենի Սիոնը ունի հարուստ քանդակային հարդարանք: Եկեղեցու քանդակները վերաբերում են տարբեր դարաշրջանների, ուստի դրանք կարելի է բաժանել երկու խմբի՝ վերագրելով 7-րդ և նաև 10-րդ դարերին: Անդրադառնանք այն քանդակներին, որոնք ժամանակակից են եկեղեցուն:

Եկեղեցին ունի մուտքեր հարավային և հյուսիսային կողմերից, որոնցից միայն հյուսիսայինի ճակատակալն է հարդարված: Հյուսի-

սային մուտքի քանդակազարդ ճակատակալը վերաբերում է եկեղեցու կառուցման շրջանին: Այստեղ պատկերված են երկու եղջերուներ, որոնք խմում են հավատի պայմանական աղբյուրից, որը ունի դեկորատիվ վարդյակի ձև: Եղջերուները պատկերված են ցածր ռելիեֆով, ունեն գեղեցիկ, ներդաշնակ համաչափությամբ արված մարմիններ: Ուրվագծերը սահուն են, ռիթմիկ, հատուկ կրկնվող կորագծերով և մեղմ լուսաստվերներով: Գեղարվեստական այս յուրահատուկ մեկնաբանությունը շատ ընդհանրություններ ունի մարմարի մշակման ձևերի հետ: Եվ դա զարմանալի չէ, քանի որ, ինչպես արդեն նշել ենք, 7-րդ դարի հայ վարպետները օգտվել են բյուզանդական նախատիպերից:

Հետաքրքրֆիլ է ներկայացված այուժեն: Եղջերուները, ինչպես հայտնի է, խորհրդանշում են հավատացյալներին, իսկ հորինվածքը հիմնված է Դավթի սաղմոսների այն հատվածի վրա, որում խոսվում է հավատի ծարավ հոգիների մասին (Մաղ. 42, 1-2): Նման մի պատկեր մեզ հայտնի է Քասաղի բազիլիկի քանդակազարդ բարավորի օրինակով (5-րդ դ.): Այս հորինվածքը հայտնի է վաղքրիատոնեական և վաղբյուզանդական արվեստում (Ռավեննայի Գալլա Պլացիդայի խճանկարը, 5-րդ դ.):

Ատենիի հյուսիսային մուտքը հարդարված է երկու գույգ որմնա-այուներով, որոնք ունեն հյուսածո խոյակներ և այդ իմաստով լրացնում են 7-րդ դարի հայկական հուշարձանների շարքը: Բացի այդ՝ երկու կողմից գույգ որմնախոյակների մեջին մասում գտնվում են մեկական, այսպես կոչված, դիմակներ կամ պայմանական դեմքեր: Պատկերագրական այս առանձնահատկությունն էլ Ատենիի հուշարձանը կապում է մի խումբ եկեղեցիների հետ, ինչպես նաև շեշտում վերջինիս կարգավիճակը, որով պայմանավորված է եկեղեցու՝ ավելի ուշ տրված Միոն անվանումը:

7-րդ դարին վերագրվող մյուս քանդակը որսի տեսարանն է՝ եկեղեցու արևմտյան ճակատի հյուսիսային պատուհանին կից: Ի տարբերություն եղջերուների քանդակի՝ այն արված է բարձր ռելիեֆով: Չախից պատկերված է սլացող հեծյալ, որը նետահարում է եղնիկներին: Մի փոքր աց՝ հեռավորության վրա, պատկերված են երեք եղջերուներ, որոնք հանգիստ կանգնած են, չեն փախչում: Կենդանիների մարմիններ-

րը ծավալային են, ճկուն շեշտված կորացող եզրագծերով, գեղեցիկ համաչափությամբ: Եղնիկներին հասնող նետը արված է պարզ փորվածքով: Հայկական միջնադարյան քանդակում աշխարհիկ հեծյալ պատկերները, որպես կանոն, ներկայացնում են իշխաններին՝ «ընտրյալներին», որոնք ստացել են կամ ակնկալում են Աստծո օրհնությունը [15, էջ 335-340]: Ատենի Սիոնի հեծյալի գլխի ծածանվող ժապավենը, որն ավելի է ընդգծում վազքի ընթացքը, ինչպես նաև հորինվածքն ամբողջությամբ, խոսում է պարսկական պատկերագրական ակունքների մասին: Պարսկական արվեստում ժապավենը հանդիսանում է աստվածների և հերոսների հանդերձանքի պարտադիր տարր և խորհրդանշում է նրանց բարձր դիրքն ու ընտրյալ լինելու գաղափարը [15, էջ 336]: Քանի որ Ատենի որսի տեսարանը ոճական առումով նույնանում է հյուսիսային մուտքի քանդակային հորինվածքին, ինչպես նաև հստակորեն երևում է, որ քանդակը արված է եկեղեցու շարվածքի մաս կազմող քարերի վրա, այլ ոչ թե ուշ հավելում է, ուստի կասկած չի հարուցում եկեղեցուն ժամանակակից լինելու փաստը:

Արևմտյան նույն ճակատին է գտնվում սենմուրվի պատկերը, որը տեղադրված է նախորդ հորինվածքից ավելի բարձր: Սենմուրվը ֆանտաստիկ առասպելական էակ է՝ շան գլխով և թռչնի պոչով ու թևերով, երբեմն նաև ձկան թեփուկներով: Սենմուրվի կերպարը գալիս է Մասանյան մշակույթից: Նրա պատկերի ամենավաղ օրինակը հայ արվեստում հայտնի է Էջմիածնի Մայր տաճարի քանդակի օրինակով (*տես համապարասխան բաժինը*): Ատենիում սենմուրվի պատկերը արված է ցածր ռելիեֆով, փոքր-ինչ ոճավորված է և որոշ տարրեր երկրաչափականացված են, օրինակ՝ պոչի հարդարումը փետրավորից վերածվել է երկրաչափականի: Ատենի սենմուրվը ունի նաև ժապավեն: Պատկերագրական մեծ մանրամասնի հանդիպում ենք բյուզանդական մարմարյա սալաքարի վրա (10-րդ դ., Ստամբուլի թանգարան): Այն, որ Ատենի սենմուրվը իր պատկերագրությամբ ավելի մոտ է 10-րդ դարի բյուզանդական օրինակներին (քանդակի կամ մետաքսյա գործվածքների վրա պատկերներ), հիմք է տվել Ա. Իստմոնդին առաջ քաշել քանդակի՝ 7-րդ դարից ուշ լինելու տեսակետը: Իսկապես, եթե վերցնենք սենմուրվի վաղ պատկերագրական օրինակները, ինչպես նաև համեմատենք Ատենի և

Էջմիածնի Մայր տաճարի պատկերները, ապա ակներև կտեսնենք, որ Ատենիի սեննուրվը ավելի մոտ է 10-րդ դարի օրինակներին: Եթե սրան էլ ավելացնենք, որ Ատենիի քանդակի՝ քարի գույնով խիստ տարբերվում է (սպիտակ է) շարվածքի քարից, և քարի ձևն ու չափը չեն համապատասխանում շարվածքի քարերի չափերին, ապա քանդակը ուշ շրջանին պատկանելը թվում է առավել հիմնավորված: Վրացի ուսումնասիրողները, անդրադառնալով Ատենիի այս և մյուս քանդակներին, նշում են, որ քանդակները ոճով խիստ տարբերվում են, և այնպիսի տպավորություն է ստեղծվում, որ աշխատել են տարբեր վարպետներ [45, էջ 41-44]: Այս հիմնավորումը ամրապնդվում է նրանով, որ եկեղեցին ունեցել է ծաղկման երկրորդ շրջան, որի ժամանակ ոչ միայն հավելվել են նոր որմնաքանդակներ, այլև եկեղեցին ներսից նկարազարդվել է: Մեզ համար հույժ կարևոր է, որ եկեղեցու ծաղկման այս երկրորդ շրջանը սերտորեն կապված է եղել հայկական միջավայրի հետ:

Ատենիում կա քանդակների մի խումբ, որը հիմնականում զբաղեցնում է եկեղեցու արևելյան ճակատը և դժվար տեսանելի է, քանի որ եկեղեցին արևելյան կողմով թեքված է դեպի կիրճը: Այստեղ են Քրիստոսի և Աստվածամոր պատկերները, սակայն պատկերաքանդակի հիմնական մասը զբաղեցնում են դոմատորները: Կարևոր է նշել, որ այդ պատկերաքանդակները ունեն հայերեն գրեր կամ առանձին տառեր: Քանդակները հիմնականում ներկայացնում են ամբողջ հասակով ուղղահայաց կանգնած ֆիգուրներ՝ ագուցված պատի շարվածքի մեջ ուղղանկյուն սալաքարերի վրա: Նման սկզբունք կիրառված է նաև Ջվարիի եկեղեցում, որի կրկնօրինակն է Ատենին: Ի տարբերություն իր նախատիպի՝ Ատենիի պատկերաքանդակները այնքան էլ ներդաշնակ չեն պատի շարվածքին: Բացի այդ՝ սալաքարերի գույնը կանաչավուն է և տարբերվում է եկեղեցու դեղնավուն քարից: Այս ամենը հիմք է տալիս մտածելու, որ քանդակները ստեղծվել են եկեղեցու կառուցումից ավելի ուշ: Կարելի է ենթադրել, որ պատկերաքանդակները 10-րդ դարի են և վերաբերում են հուշարձանի երկրորդ ծաղկման շրջանին [90, էջ 16]: Դա է հաստատում ոճական այն ընդհանրությունը, որ կա Ատենիի դոմատորական պատկերաքանդակների ու 10-րդ դարի և՛ հայկական, և՛ վրացական քանդակ-



ների միջև: Շ. Ամիրանաշվիլին արդարացիորեն նշում է, որ դրանք ստեղծվել են հայ վարպետի ձեռքով [46, էջ 107]:

Մեկական ուղղանկյուն սալաքար էլ ագուցված է արևմտյան և հյուսիսային ճակատներին: Արևմտյան սալաքարի վրա պատկերված են Սամսոնը, որը պատռում է առյուծի երախը, և հավանաբար Աբակում մարգարեն, որն Աստծո հրամանով հաց է տանում Դանիելին (Ն. Ալադաշվիլի), եթե ենթադրենք, որ չպահպանված հատվածում եղել է «Դանիելը առյուծների գրում» տեսարանը: Արևմտյան սալաքարի վրա կան խոշոր չափերի հայերեն «ԱՄ» տառերը միայն, որոնք հավանաբար *Սամսոն* անվան մաս են: Դա թույլ է տալիս ենթադրել, որ հորինվածքը ամբողջական չէ: Մյուս սալաքարին պատկերված են Սամսոնը առյուծի հետ և, համաձայն Շ. Ամիրանաշվիլու, Սբ. Լուկիանոսը՝ Գարեջիի Սբ. հայրերից մեկը եղնիկի հետ: Շ. Ամիրանաշվիլին գրում է, որ այս քանդակները արվել են հայ վարպետի կողմից [46, էջ 106-107], սակայն ժամանակագրական առումով դրանք վերագրում է 7-րդ դարին: Նկատի առնելով քանդակների կոպտավուն մշակումը, ինչպես նաև ոճական ակնհայտ տարբերությունը հուշարձանին համաժամանակյա քանդակներից՝ պետք է դրանք համարել ուշ շրջանի: Եթե սրան էլ ավելացնենք Սբ. Լուկիանոսի (?) կերպարը, որի միակ հայտնի պատկերագրական տարբերակն առկա է Դավիթ Գարեջիի Ուղարձո վանքի որմնանկարներին (10-րդ դար), ապա ուշ թվագրությունը, թերևս, թվում է արդարացված: Կարծում ենք, որ այստեղ պահպանված հայերեն տառերի համեմատությունը արևելյան ճակատի քանդակներին կից արված հայերեն գրերի հետ կարող է հաստատել այս քանդակների մույն ժամանակահատվածում ստեղծված լինելը, այսինքն՝ ոչ վաղ, քան 10-րդ դարը:

**Պտղնավանքի քանդակները:** Պտղնիի եկեղեցին կառուցվել է 7-րդ դարի երկրորդ կեսին՝ Չվարթնոցից ու Արուճից հետո [63, հ. III, էջ 185-187]: Այն գմբեթավոր սրահի տիպի եկեղեցի է՝ նման Արուճի տաճարին: Պտղնիի եկեղեցին կառուցվել է հին՝ բազիլիկի հիմքի վրա (*տե՛ս Պտղնիի 5-6-րդ դդ. քանդակների բաժինը*): Տաճարի կառուցման մասին չունենք ստույգ տեղեկություններ, պահպանվել է միայն կարճ արձանագրություն, որտեղ հիշատակվում է Մանվել Ամատունին:

Այսօր կիսավեր այս հիասքանչ եկեղեցին նախկինում ունեցել է հարուստ արտաքին և ներքին հարդարանք: Կառույցի մասնակի փլուզման պատճառով հարդարանքի մի մասը խիստ տուժել է: Եկեղեցին արևմուտք-արևելք առանցքով ձգված կառույց է, ունեցել է երեք շքամուտք և լայն բացվածքով 15 պատուհան՝ նման 7-րդ դարի մի շարք եկեղեցիների, այդ թվում՝ Արուճին, որոնք աչքի են ընկնում ներքին առատ լուսավորությամբ՝ ի շնորհիվ բազմաթիվ լայն պատուհանների:

Երեք շքամուտքերի հարդարանքը արված է եղել նույն սկզբունքով: Դրանք կազմված են եղել կողմնային գույգ որմնասյուներից և պսակված կիսակլոր կամարով: Կամարի երեսը և ներքին հարթությունները, ինչպես նաև որմնախոյակները հարդարված են եղել բուսական զարդատարրերով: Մասնակիորեն պահպանվել են հարավային և հյուսիսային մուտքերը: Այստեղ նշմարելի է խաղողի տերևների ու ողկույզների մոտիվը՝ առնված շրջանաձև որթագալարերների մեջ (հարավային մուտք), և արմավաճյուղերի կամ փոքր արմավածառերի մոտիվը (հյուսիսային մուտք): Քանի որ հարավային և հյուսիսային մուտքերի զարդամոտիվները տարբեր են, ապա պետք է ենթադրել, որ արևմտյանն էլ է ունեցել իր զարդաները: Հարուստ հարդարանք ունեն նաև պատուհանների կամարաղեղները: Հարավային և հյուսիսային երկայնական ճակատներին դրանք վեցն են՝ բաշխված տարբեր բարձրությունների վրա: Պահպանված հատվածները ցույց են տալիս, որ յուրաքանչյուր պատուհանի կամարաղեղը ունեցել է ինքնատիպ, չկրկնվող զարդատարրեր: Պտղնիի զարդամոտիվները չնայած չեն կրկնվել բուն հուշարձանի շրջանակներում, բայց հայտնի են 7-րդ դարի եկեղեցիների հարդարանքում (Մրեն, Մաստարա, Հռիփսիմե, Կոշ, Գառնահովիտ, Ջվարթնոց), որը մեկ անգամ ևս հաստատում է Պտղնիի կառուցման մոտավոր ժամանակը: Եկեղեցու կամարաղեղների զարդաներից են՝ խաղողի ողկույզի և տերևի իրար հաջորդող շղթան (ինչպես հարավային մուտքի կամարի հարդարանքում), պայտաձև կամարիկների շարքը, դեպի ներս խորացող քառակուսիները (կեսոնային զարդ), ցանցանման կամ թեփուկավոր զարդատարրը, ցողունի վրա «ամրացված» գույգ արմավաճյուղերը, որոնք ձևով նույնանուն են խաչի հիմքից դուրս եկող արմավաճյուղերին, իրար հաջորդող ակոսներ ներկայացնող զարդաներ՝ կիսագնդե-

րը շրջանակների մեջ, շուշանաձաղիկների շարքը (վերջինը եղել է արևմտյան ճակատի հյուսիսային պատուհանին և հիշատակվել Գ. Հովսեփյանի կողմից [20, էջ 18]):

Սակայն ոչ բոլոր պատուհանների կամարադեղներն են, որ ունեն բուսական զարդաձևեր: Պտղնիում կա իր լուծման մեջ եզակի զարդաքանդակ մի պսակ՝ սյուժետային պատկերներով: Հարավային մուտքից աջ՝ վերին շարքի պատուհանի կամարադեղի վրա, ներկայացված է տերունական կարևոր թեմաներից մեկը՝ «Քրիստոսի համբարձումը»: Նման հորինվածքը նախ և առաջ շեշտում է հարավային շքամուտքի կարևորությունը (ցավոք, ոչինչ չի պահպանվել արևմտյան շքամուտքից, որը ավանդաբար նույնպես կարևոր է եղել): Կամարադեղի կոր հատվածի վրա՝ կենտրոնում՝ մեղալիոնի մեջ, պատկերված է Քրիստոսը, որին բարձրացնում են երկու ճախրող հրեշտակները, որոնք իրենց հորիզոնական դիրքով և համաչափությամբ հիշեցնում են Օձունի եկեղեցու հարավային ճակատի հրեշտակներին: Կենտրոնական հատվածից ներքև ամեն կողմից ներկայացված են երեքական մեղալիոններ՝ առաքյալների պատկերներով: Աջ կողմում մեղալիոնների շարքը ավարտվում է սիրամարգի կամ փասիանի պատկերով: Սա եզակի դեպք է, երբ «Համբարձման» տեսարանը եկեղեցու լուսամուտի պսակին է, չնայած բուն թեման լավ հայտնի է հայկական արվեստում, մանավանդ՝ քանդակում (Բրդաձորի փոքր կոթողը): Ավետարանիչները ոճական առումով ընդհանրություններ ունեն ժամանակի քանդակագործական հուշարձանների հետ: Ինչ վերաբերում է պատկերագրությանը, ապա այն ուղղակի աղերսներ ունի արևելաքրիստոնեական վաղ հուշարձանների, հատկապես մոնումենտալ գեղանկարչության օրինակների հետ, որտեղ ավետարանիչները պատկերված են մեղալիոնների մեջ մինչև գոտկատեղը, ինչպես Պտղնիում: Միևնույն ժամանակ նկատենք, որ հայկական քառանյստ մի քանի կոթողների վրա (Ավան), ինչպես նաև քարե խաչերի թևերին (Օձուն, Կողբ, Թեղուտ) ունենք մեղալիոնի մեջ մինչև կրծքավանդակը ավետարանիչների պատկերներ, որոնք նաև վկայում են Հայաստանում մնան պատկերների տարածված լինելը հենց 7-րդ դարում: Հրեշտակների կողմից Քրիստոսի բարձրացման (փառաբանման) տեսարանը պատ-

կերագրորեն մոտ է նաև Էջմիածնի փողոսկրյա կազմի «Խաչի համբարձման» տեսարանին, որը բյուզանդական աշխատանք է (6-րդ դ.):

Այն փաստը, որ Պտղնավանքի հարավային պատուհանի զարդահամարին պատկերված են առաքյալներից միայն վեցը, հիմք է տալիս ենթադրելու, որ մուտքից ձախ գտնվող լուսամուտը, որը չի պահպանվել, պետք է որ ունենար նույնատիպ հորինվածք: Եթե աջ պատուհանի պատկերն «Քրիստոսի համբարձումն» է՝ վեց առաքյալներով, ապա ձախ պատուհանին միգուցե լիներ «Խաչի համբարձումը»՝ հաջորդ վեց առաքյալներով: Այս գուգահեռի հավանականությունը մեծ է, քանի որ «Խաչի համբարձումը» խորհրդանշական իմաստով նույնանուն է «Քրիստոսի համբարձման» հետ. նման համադրությամբ օրինակներ հայտնի են արևելաքրիստոնեական արվեստում:

Հարավային պատուհանի վերը բերված կամարաղեղը իր հորիզոնական թևերին ունի նաև այլ պատկերաքանդակներ՝ մարդու և կենդանու մենամարտի տեսարաններով: Չախ կողմի հորինվածքը կիսաղեմ շրջված մարդն է, որը նիզակահարում է իր վրա հարձակվող առյուծին: Աջ կողմում պատկերված է հեծյալը, որը կարծես արդեն աղեղնահարել է իրեն սպառնացող կենդանուն: Հենց այս աջակողմյան պատկերից վերև պահպանվել է «Մանոիելի անայրունեսց րեր» մակագրությունը: Մանուել Ամատունու հիշատակումը Պտղնիի եկեղեցում թույլ է տալիս նրան համարել պատմական իրական անձ ու նաև եկեղեցին կառուցող: Մա է պատճառը, որ ուսումնասիրողները Պտղնիի «որսի» կամ «մենամարտի» տեսարանները մեկնաբանում են որպես իշխանական որսի տեսարաններ [24, էջ 224] կամ իշխանի քաջագործություններ:

Համեմատելով կամարաղեղի երկու հատվածների՝ «Համբարձման» և «որսի» տեսարանների գեղարվեստական արտահայտչաձևերը՝ կարող ենք նկատել, որ տեղի ունի մեկնաբանության որոշակի տարբերություն: Դրա հետ մեկտեղ հետաքրքրական է այն փաստը, որ Պտղնիի նշված կամարաղեղում կիրառվել են պատկերագրական երկու տարբեր սխեմաներ, մեկը՝ բյուզանդական («Համբարձում»), մյուսը՝ արևելյան՝ սասանյան («որս»): Նկատի ունենալով պատկերագրական տարբերակումները, ինչպես նաև ոճական ակնհայտ տարբերությունը՝ կարելի է պնդել, որ Պտղնիի քանդակագործը, հավանաբար, օգտվել է տարբեր

նախատիպերից: Միևնույն ժամանակ հարց է առաջանում, թե ինչ սկզբունքով են այդքան տարբեր սյուժեները համատեղվել մի կամարաղեղի վրա:

Վերադառնալով «որսի» տեսարանի խորհրդաբանությանը՝ նշենք, որ Պտղոմի հորինվածքում, ինչպես և մյուս նմանատիպ հորինվածքներում, «որսը» կամ «մենամարտը» սիմվոլիկ բնույթի մի ծես է, որի միջոցով դեռևս հեթանոսական շրջանում թագավորներն ու հերոսները հաստատում էին իրենց ուժն ու իշխանությունը: Այս իմաստով Պտղոմի «որսի» տեսարանները գուգահեռներ ունեն և՛ սասանյան, և՛ ուշ անտիկ արվեստում, և՛ հայկական միջնադարյան հուշարձաններում (Աղց, Ատենի, Սպիտակավոր):

Մասնագիտական գրականության մեջ Պտղոմի եկեղեցու «որսի» տեսարանները տարբեր մեկնաբանություններ են ստացել: Գ. Հովսեփյանը գտնում է, որ Մանուել Ամատունին եկեղեցու պատվիրատուն է և պատկերված է իր որդու հետ [20, էջ 27]: Իսկ Ս. Մնացականյանը Պտղոմիում տեսնում է ոչ թե պատվիրատուներին, այլ Ամատունյաց տոհմի հերոսական նախնիներին՝ Պարզկին ու Մանուելին, որոնք, համաձայն Խորենացու, հերոսաբար գոհվել են 4-րդ դարի հայ-պարսկական պատերազմի ժամանակ: Եվ որպես հաստատումն այս տեսակետի՝ Ս. Մնացականյանը մեջ է բերում Աղթամարի Սբ. Խաչ եկեղեցու քանդակներում պատկերված Արծրունյաց նախնիներին՝ արաբների դեմ մղված պատերազմի հերոսներին [24, էջ 235]: Այս մեկնաբանությունը ընդունելի է միայն այն տեսանկյունից, որ հայոց մեջ պահպանվում էր թագավորական տան նախնիների սրբացման և հերոսացման ավանդույթը, որով էլ պայմանավորված էր Պտղոմի քանդակի արևելյան պատկերագրական հիմքը: Սակայն տվյալ հորինվածքում ամենայն հավանականությամբ պատկերված են Պտղոմի պատվիրատուները արևելյան խորհրդանշական տարբերակով և զանազանվում են 7-րդ դարի բյուզանդական պատկերագրական հիմք ունեցող տարբերակներից:

Ինքնատիպ և հետաքրքրական են լուծված Պտղոմի հյուսիսային ճակատի արևմտյան կողմի պատուհանների կամարաղեղները (հարավային կողմի նույն հատվածը չի պահպանվել): Երկու պատուհանները իրար շատ մոտ են, և նրանց կամարաղեղները իրար միացված են: Պա-

տուհանների գույգ կամարադեղները մշակված են իրար հաջորդող պայտածն կամարիկների շարքով, որոնք ներքևի հատվածում վերջանում են երկուական փոքրիկ գնդիկներով. մի գարդածն, որը լավ հայտնի է 7-րդ դարի հուշարձաններում (Գառնահովիտ, Թալին, Արթիկ): Կամարադեղի ձախ հատվածում յուրաքանչյուր կամարիկի մեջ պատկերված են թռչուններ, մինչդեռ աջ կողմի կամարիկները պատկերներ չունեն: Կամարադեղի կենտրոնում պատկերված է հավասարաթև խաչ, որին էլ հորինվածքային առումով ուղղված են թռչունները, որոնք չեն տարբերվում իրենց տեսակներով, այնուամենայնիվ, Բ. Առաքելյանը տեսնում է այստեղ մի ամբողջ թռչնանոց՝ բաղ, սագ, հավ, աղավնի, արծիվ, փասիան և այլն [4, էջ 85]: Այդ թռչունների որոշ տեսակներ կրկնվում են մի քանի անգամ, որոշ թռչունները կտուցներում ունեն ճյուղեր: Դրանք բավականին հաջող են պատկերված թե՛ ձևերի, թե՛ պլաստիկայի առումով: Բ. Առաքելյանը որպես գուգահեռ հիշատակում է Ավետարանների խորանները և, հատկապես, սիրիական Ռաբուլայի ավետարանը (586 թ.), որը հարուստ է թռչունների պատկերներով: Բացի այդ՝ նա հիշատակում է սասանյան արվեստի նմուշները [4, էջ 85]:

Ս. Մնացականյանը գուգահեռներ է անցկացնում Պտղմիի թռչունների պատկերների և Երուսաղեմի Դամասկոսյան դարպասների մոտ գտնվող հայկական խճանկարի միջև՝ հատկապես նշելով երկու հուշարձաններում առկա թռչունների բազմազանությունը: Չնայած այն հանգամանքին, որ վերը բերված հուշարձանների թռչունների պատկերները Ս. Մնացականյանը չի կապում քրիստոնեական խորհրդանշանների հետ, բայց և այնպես այդ գուգահեռները ճիշտ են և տեղին [24, էջ 229-230]: Մասնագետների համար ակնհայտ է, որ հատակի խճանկարների հորինվածքում պատկերված է Դրախտային աշխարհը (այգին), որն էլ, իր հերթին, ենթադրում է բազմապիսի թռչունների ու կենդանիների, թփերի ու ծառերի պատկերման առկայությունը: Պտղմիի այս քանդակների հետ կապված՝ կարող ենք վստահաբար ասել, որ հորինվածքային, պատկերագրական ու խորհրդանշական առումով կամարիկների մեջ առնված թռչունների պատկերները սերտ առնչություններ ունեն նկարագարդ ավետարանների և հատակի խճանկարների հետ:

Եկեղեցու այս հատվածի ինքնատիպ հարդարման տարրերից են պատը եզրավորող քիվի վրա պատկերված սափորները: Դրանց թիվը 60-ից անցնում է, և գրեթե բոլորն էլ պատկերված են մի ուղղությամբ. «նայում» են դեպի արևելք (սափորների շրթունքը ձախ կողմից է, բռնիչը՝ աջ): Կարելի է ասել, որ Պտղնիում սափորների պատկերները հազվադեպ են, բայց ոչ եզակի, քանի որ դրանք հայտնի են հայկական եկեղեցիների արտաքին և ներքին հարդարանքներում (Գեղարդ, Կեչառիս, Հաղարծին, Յախաց Քար, 11-13-րդ դդ.): Որպես Պտղնիի քիվին մոտ օրինակ՝ Ա. Ղազարյանը բերում է Հոգևանքի քանդակները: Այս հուշարձանի թվագրությունը դեռևս անորոշ է (7-րդ կամ 10-րդ դդ.) [58, էջ 74]: Պտղնավանքում սափորները արված են իրապաշտորեն ու ծավալային եղանակով, և թերևս դա է պատճառը, որ Ն. Տոկարսկին դրանք դիտել է որպես եկեղեցական սպասքի մնուշների վերարտադրություն, իսկ Ս. Մնացականյանը, ելնելով սափորների ձևից, դրանք մույնացրել է սասանյան սափորների հետ [24, էջ 230]: Անդրադառնալով պատկերների սիմվոլիկային՝ նշենք, որ սափորները Ավետարանների խորաններում հավատի աղբյուրի խորհրդանիշ են և ուղղակիորեն կապվում են ջրի հետ, հետևաբար նաև մկրտության գաղափարի հետ: Այս իմաստով պատահական չէ, որ եկեղեցու այս հատվածում տեսանելիորեն համատեղվել են սափորների և թռչունների պատկերները, որովհետև թե՛ մեկը, թե՛ մյուսը արտահայտում են հավերժական կյանքի և Դրախտի մասին ունեցած պատկերացումները: Սափորները հավատի աղբյուրի խորհրդանիշ են, որից խմում են թռչուններն ու կենդանիները, նաև նկարագարող ձեռագրերի և խճանկարների հորինվածքային և խորհրդանշական պարտադիր տարրերից են: Ընդ որում՝ այդ խճանկարները կարող են լինել և՛ հատակի, և՛ պատի (Ռավեննայի Գալա Պլացիդայի դամբարանի խճանկարները (5-րդ դ.), Կոստանցիայի դամբարանը Հռոմում (5-րդ դ.):

Պտղնիի եկեղեցին հայտնի է նաև իր ներքին հարդարանքով: Քանի որ գմբեթավոր սրահ է, ապա չունի ազատ կանգնած մույթեր, և հարդարման հիմնական շեշտը ընկնում է պատի և որմնամույթերի վրա: Լավ են պահպանվել եկեղեցու արևելյան կողմի գույգ որմնամույթերը, որոնք հարդարված են ոլորագարդ (վոլյուտաձև) խոյակներով և հար ու մնան են 7-րդ դարի մի շարք հայտնի օրինակների (Զվարթնոցի ներքին

քառախորանի խոյակները, Արգնիի և Օշականի խոյակները): Այդ ոլորագարդերը իրար միանում են պարանահյուս զարդաշրթայով (գիրլյանդա), իսկ կենտրոնական հատվածում ունեն խաղողի ողկույզի, նռան կամ շրջանակի մեջ առնված հավասարաթև խաչի պատկերներ:

**Սիսավանի քանդակները:** Սիսավանի եկեղեցին գտնվում է Սյունիքում, պատկանում է հռիփսիմեատիպ եկեղեցիների թվին: Եկեղեցու թվագրումը չունի մատենագրական հավաստի հիշատակություններ, բայց հիմնվելով վերջինիս ճարտարապետական տիպի և մի շարք այլ առանձնահատկությունների վրա՝ կարելի է թվագրել 7-րդ դարի 80-ական թվականներով [63, հ. III, 125-128]:

Եկեղեցին ունի և՛ ճարտարապետական հարդարանք, և՛ կոիտորական ու այլ պատկերաքանդակներ: Գարտարապետական հարդարանքի մաս են կազմում պատուհանների կամարունքերը և քիվերը, որոնք ունեն 7-րդ դարին հատուկ զարդածներ, հատկապես դա վերաբերում է ճակատներին, թմբուկի հյուսվածքավոր քիվերին: Թմբուկը գույգ որմնասյուների վրա հենված խուլ կամարների շարք է՝ նման Չվարթնոցի և Թալինի Մեծ եկեղեցու ձևերին: Պատուհանի կամարունքերից մեկում, ավանդական զարդագոտուց բացի, որը ձևավորված է քառաթերթերի շարքով, տեսնում ենք մեծ եղջուրներով այծի պատկեր՝ վարդյակի և շուշանաձաղիկի հետ միասին:

Եկեղեցու արտաքին խորշերի վերին կենտրոնական հատվածում տեղադրված են գրեթե կլոր քանդակի բարձրության հասնող գլուխներ (խորշերը ութն են՝ երկուական ամեն երեսին, բայց ոչ բոլորի քանդակներն են պահպանվել): Ընդ որում՝ այդ պատկերների մեջ կան ինչպես մարդու, այնպես էլ կենդանիների գլուխներ: Մարդկային կերպարներից է կնոջ պատկերը՝ փարթամ սանրվածքով և վզնոցով, մյուսը տղամարդու դեմք է՝ սրածայր վերաջավորությամբ գլխարկով՝ նման հոգևորականների հանդերձանքի: Մյուս պահպանված քանդակը խոյի գլուխ է: Այս պատկերները համարում է հայկական և վրացական միջնադարյան արվեստում տարածված դիմակների կամ «դեմքերի» շարքը:

Սիսավանի հարդարանքի կարևոր մասը սրբերի և դոնատորների պատկերներ են: Հուշարձանի քանդակային հարդարանքը եզակի է հենց այն առումով, որ այստեղ ներկայացված են տարբեր նշանակու-



թյուն ունեցող քանդակներ՝ դիմակներ, սրբեր, հոգևոր և աշխարհիկ դեմքեր, որոնք իրենց հերթին ցույց են տալիս, որ այդ քանդակների կատարման առանձնահատկություններն ու պատկերագրական կանոնները տարբեր են. դա կարևոր է վերջիններիս ճիշտ մեկնաբանման համար:

Հետաքրքիր լուծում ունի գմբեթի քիվը, որը հարդարված է հյուսածո զարդատարրով և, բացի այդ, ներկայացնում է չորս ավետարանիչների մինչև գոտկատեղը պատկերներ, որոնց մի ձեռքը վեր է բարձրացրած՝ ուղղված դեպի աշխարհի չորս կողմերը: Պատկերաքանդակների անմիջապես տակը գտնվող արձանագրությունները թույլ են տալիս վստահաբար նշել, թե որ ավետարանիչը որ երեսին է պատկերված. Մատթեոսը՝ արևմտյան, Մարկոսը՝ հարավային, Ղուկասը՝ արևելյան, Հովհաննեսը՝ հյուսիսային ճակատներին: Ավետարանիչների տեղադրման շատ մոտ մի օրինակ էլ ունենք 10-րդ դարի Աղթամարի Սբ. Խաչ եկեղեցում, որտեղ ավետարանիչները կանգնած են ամբողջ հասակով՝ համապատասխանաբար ուղղված աշխարհի չորս կողմերը:

Եկեղեցու արևմտյան ճակատին հագիվ նշմարելի է ևս մի բարձրաքանդակ՝ այդ ձեռքը բարձրացրած մարդ, որի ով լինելը պարզվում է մակագրությունից՝ «Յոհաննես եկեղեցեպան»: Հավանաբար այն կարելի է դասել եկեղեցու կտիտորական շարքին, որը, հնարավոր է, հավելվել է մի փոքր ավելի ուշ:

Պատկերաքանդակների հաջորդ խումբը գտնվում է եկեղեցու ներսում: Բարձրաքանդակներից երկուսը անմիջապես գմբեթի տակ են՝ նրա հյուսիսարևելյան փոքր տրոմպերի վրա, այնպես, որ տեսանելի են ներս մտնողի համար: Երրորդ քանդակը տեղ է գտել թմբուկի հյուսիսային նիստի վերին մասում: Համաձայն արձանագրությունների՝ պատկերաքանդակներից մեկը սյունյաց Կոհագատ իշխանն է, իսկ մյուս երկուսը՝ Սյունյաց Հովսեփ եպիսկոպոսն ու Թողորոս վանականը: Սրանք, անկասկած, եկեղեցու պատվիրատուներն ու հովանավորներն են: Եկեղեցու ներսի պատկերաքանդակները աչքի են ընկնում թե՛ իրենց չափերով, թե՛ ընդգծված ծավալով: Կարելի է ասել, որ սրանք խոշորագույններից են 7-րդ դարի պատկերաքանդակների շարքում: Բացի այդ՝ արված են յուրօրինակ դիմանկարային սկզբունքով և այդ իմաստով եզակի են: Բոլոր պատկերաքանդակներում առանձնակի շեշտված են դեմքերը:

Կոհազատ իշխանը պատկերված է մինչև գոտկատեղը, ուղղահայաց, կտիտորներին հատուկ աղոթողի դիրքով՝ ձեռքերը ուղղած խորանի ուղղությամբ: Նա ունի արտահայտիչ աչքեր, կարճ մազեր, լայն ու կարճ մորուք, թավ բեղեր: Քանդակագործը հատուկ ուշադրություն է դարձրել իշխանի հագուստին, որը մշակված է ամենայն մանրամասնությամբ: Նա առանց գլխարկի է:

Հաջորդ պատկերաքանդակը, որը ներկայացնում է Սյունյաց հոգևոր առաջնորդին՝ Հովսեփի եպիսկոպոսին, գտնվում է նույն բարձրության՝ հյուսիսարևելյան հաջորդ տրոմպի վրա: Արձանագրությունը պատկերների կողքին է. հողմահարվել է ձախ կողմից, և մասամբ էլ տուժել են պատկերի քիթն ու աչքերը: Բայց ընդհանուր առմամբ պատկերաքանդակը ընթեռնելի է: Որպես հոգևոր դասի ներկայացուցիչ՝ Հովսեփը գլխին ունի վեղար, որի ճակատային մասում կա խաչի պատկեր: Ուսերին գցված թիկնոցը եռանկյունաձև ծալքերով ցած է իջնում: Օրհնողի դիրքով մի ձեռքը հենվում է սյուս ձեռքին գտնվող գրքի վրա:

Նման անհատական դիմագծերով է օժտված նաև երրորդ պատկերաքանդակը, որը հյուսիսային նիստի վերին հատվածում է: Մակագրությունից պարզ է դառնում, որ դա Թեոդորոս վանականն է: Պատկերաքանդակը նույնպես բարձր ռելիեֆով է և շատ արտահայտիչ: Նա կրում է հոգևորականի հագուստ՝ վեղար և թիկնոց, սակայն իր հարդարման ձևերով ավելի պարզ է, քան տեսանք Հովսեփի եպիսկոպոսի պատկերում: Նախորդի նման ձախ ձեռքով բռնել է գիրքը, իսկ աջով՝ բուրվառը: Նրան հատուկ են հոգևորականի համար բնորոշ դեմքի զուսպ արտահայտությունը, մտածկոտ հայացքը: Պատկերները տեղադրված են այնպես, որ Կոհազատ իշխանը հայտնվում է կենտրոնում, իսկ նրա երկու կողմից հոգևոր դասի ներկայացուցիչներն են: Հիմնվելով Ստեփանոս Օրբելյանի կազմած Սյունյաց եպիսկոպոսների ցանկի վրա՝ Ս. Մնացականյանը նախ պարզել է, որ Հովսեփ Ա եպիսկոպոսը Սյունիքի հոգևոր առաջնորդ է եղել 670-689 թթ., նրան հաջորդել է Հովհանը: Այս տվյալները օգնեցին պարզել և՛ եկեղեցու կառուցման մոտավոր ժամանակը, և՛ Հովհանի ով լինելը: Ս. Մնացականյանը հայտնում է նաև այն կարծիքը, որ հնարավոր է, որ Հովսեփի եպիսկոպոսը չի հասցրել ավարտել եկեղեցու կառուցումը, և նրա գործը շարունակել է եկեղեցապան Հովհաննեսը՝

հետագայում զբաղեցնելով նաև վերջինիս պաշտոնը: Հնարավոր է, որ հենց այդ ժամանակ էլ արտաքին արևմտյան ճակատին, այլ ոչ թե եկեղեցու ներսում, հայտնվել է Հովհաննեսի պատկերաքանդակը: Իր ժամանակի հայտնի գործիչ է եղել Թեոդորոս վանականը (Թեոդորոս Քոթենավորը), որն աստվածաբան էր, Սյունյաց դպրոցի սան, ինչպես նաև սերում էր հոգևորականների տոհմից, ազգականն էր Կոմիտաս և Եզր կաթողիկոսների [27, էջ 70-71]:

## Գրականության ցանկ

1. **Ազարյան Լ.**, Վաղ միջնադարյան հայկական քանդակը, Երևան, 1975:
2. **Ազարյան Լ.**, Օձունի և Բրդաձորի կոթողները, «Պատմա-քանասիրական հանդես», Երևան, 1965, № 4:
3. **Ազարյան Լ.**, Սիմփոլիկան միջնադարյան հայ արվեստում, «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», Երևան, 1970, № 7:
4. **Առաքելյան Բ.**, Հայկական պատկերաքանդակները 4-7-րդ դարերում, Երեվան, 1949:
5. **Բալտրուշայտիս Զ.**, Ուսումնասիրություն վրաց և հայ միջնադարյան արվեստի, Երևան, 2003:
6. **Բարխուդարյան Ս.**, Հայաստանի կոթողային հուշարձանները, ՀՍՍՀ ԳԱ «Տեղեկագիր», Երևան, 1960, №7-8:
7. **Գրիգորյան Գ.**, Հայաստանի վաղ միջնադարյան քառանիստ կոթողները, Երևան, 2012:
8. **Թորամանյան Թ.**, Նյութեր հայկական ճարտարապետության պատմության, Երևան, 1948:
9. **Մահե Ժ.-Պ.**, Սիրամարզն ու սկահակը հայկական ավետարանների խորանում, «Պատմա-քանասիրական հանդես», Երևան, 1986, №1:
10. **Խանգաղյան Է.**, Խոյի պաշտամունքը, Հին Հայաստանի մշակույթը, 12-րդ հանրապետական գիտական նստաշրջան, Երևան, 2002:
11. **Հակոբյան Ջ.**, Օձունի կոթողի պատկերների մեկնաբանման հարցի շուրջ, «Էջմիածին», 2005, Ա (հունվար):
12. **Հակոբյան Ջ.**, Հայկական քառակող կոթողների թվագրման հարցի շուրջ, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական առաջին նստաշրջանի նյութեր, Երևան, 2005:
13. **Հակոբյան Ջ.**, Չվարթնոցի խորհրդաբանական կերպարը. պատկերների մեկնաբանման շուրջ, «Էջմիածին», 2006, Չ (մայիս):
14. **Հակոբյան Ջ.**, Կողբի բարավորի պատկերագրական առանձնահատկություններն ու թվագրությունը, «Էջմիածին», 2010, ԺԲ (դեկտեմբեր):
15. **Հակոբյան Ջ.**, Հեծյալի կերպարը միջնադարյան հայ արվեստում (հայ-պարսկական պատկերագրական առնչությունների շուրջ), «Տարեգիրք Բ» (պատմագիտական հանդես), Երևան, 2010:
16. **Հակոբյան Ջ., Միքայելյան Լ.**, Սենմուրվը և սասանյան առասպելական կենդանիները հայ միջնադարյան արվեստում, «Գեղարվեստի ակադեմիայի տարեգիրք», Երևան, 1/2013:

17. **Հակոբյան Ջ.**, Հայկական վաղ միջնադարյան քառանիստ կոթողների ուսումնասիրության արդի խնդիրները (արվեստաբանական տեսանկյուն), «Բանբեր Մատենադարանի», Երևան, 2014, № 21:
18. **Հակոբյան Ջ.**, Հայաստանի վաղ միջնադարյան քառանիստ կոթողների կենդանագլուխ պատկերները, «Անտառ Ծննդոց», Հոդվածների ժողովածու՝ նվիրված Ֆ. Տեր-Մարտիրոսովի հիշատակին, Երևան, 2015:
19. **Հարությունյան Վ.**, Հայկական ճարտարապետության պատմություն, Երեւան, 1992:
20. **Հովսեփյան Գ.** Նյութեր ու ուսումնասիրություններ հայ արվեստի և մշակույթի պատմության, հ. 1-2, Երևան, 1983-1987:
21. **Միքայելյան Լ.**, Հայաստանի վաղքրիստոնեական եկեղեցիների և անտիկ պալատական դահլիճների ճարտարապետական առնչությունները, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական առաջին մատաչրջանի նյութեր, Երևան, 2005:
22. **Միքայելյան Լ.**, Քառաբերք զարդանախշը Հայաստանի վաղքրիստոնեական քանդակում (անտիկ նախատիպերը և սասանյան զուգահեռները), «Անտառ Ծննդոց», Հոդվածների ժողովածու՝ նվիրված Ֆ. Տեր-Մարտիրոսովի հիշատակին, Երևան, 2015:
23. **Մնացականյան Ս. Ս.**, Հայկական վաղ միջնադարյան մեմորիալ հուշարձանները, Երևան, 1982:
24. **Մնացականյան Ս. Խ.**, Պտղոմի տաճարը, «Պատմա-բանասիրական հանդես», Երևան, 1961, № 3-4:
25. **Մնացականյան Ս. Խ.**, Սիսավանի պատկերաքանդակները և տաճարի կառուցման ժամանակը, ՀՍՍՀ ԳԱ «Տեղեկագիր», Երևան, 1961, №10:
26. **Մնացականյան Ս. Խ.**, Պահպանիչ խորհրդանշանները միջնադարյան հայ քանդակագործության մեջ, «Պատմա-բանասիրական հանդես», Երևան, 1970, №3:
27. **Մնացականյան Ս. Խ.**, Հայկական աշխարհիկ պատկերաքանդակը, Երևան, 1976:
28. **Մնացականյան Ս. Խ.**, Զվարթնոցը և նույնատիպ հուշարձանները, Երևան, 1971:
29. **Շախկյան Գ.**, Օձունի եկեղեցին, Երևան, 1983:
30. **Շահինյան Ա.**, 7-րդ դարի կոթող Գեղամա լեռներում, «Էջմիածին», 1974, Է-Ը (հուլիս-օգոստոս):

31. **Շիրինյան Մ.-Է.**, «Զվարթնոց» անվան շուրջ, Միջազգային գիտաժողով՝ նվիրված ակադեմիկոս Հովսեփ Օրբելու ծննդյան 125-ամյակին, Երևան, 2012, 13-16 հոկտեմբեր:
32. **Պետրոսյան Հ., Հոբոսյան Ս.**, Աքորու վաղ միջնադարյան տաճարի պեղումները (CL-CLIX), Հնագիտական աշխատանքները Հայաստանի նորակառույցներում (1986 – 1987 թթ. պեղումների արդյունքները), Երևան 1992:
33. **Պետրոսյան Հ.**, Աղցքի արքայական դամբարանի խաչային հորինվածքները, «Պատմա-բանասիրական հանդես», Երևան, 2005, № 1:
34. **Պետրոսյան Հ.**, Խաչի գաղափարախոսությունն ու պատկերագրությունը վաղքրիստոնեական Հայաստանում, Հայագիտության արդի վիճակը և զարգացման հեռանկարները, Երևան, 2003:
35. **Պետրոսյան Հ.**, Խաչքար. ծագումը, գործառույթը, պատկերագրությունը, իմաստաբանությունը, Երևան, 2008:
36. **Ղազարյան Գ.**, Բարեկամավանի հուշարձանը. Ճարտարապետական հորինվածքը, արտաքին ու ներքին հարդարանքը մինչև վերակառուցումը և վերակառուցումից հետո, «Էջմիածին», 2008, Ա (հունվար):
37. **Ղազարյան Ա.**, Թեկղա նախավկայի և Պողոս առաքյալի պատկերները Էջմիածնում, Աստվածաշնչական Հայաստան, Երևան, 2005:
38. **Ղաֆարյան Կ.**, Դվին քաղաքը և նրա պեղումները, Երևան, 1952:
39. **Սարգսյան Մ.**, Մրենի տաճարի հիմնադիրների պատկերաքանդակները, «Պատմա-բանասիրական հանդես», Երևան, 1966, №4:
40. **Քալանձարյան Ա.**, Դվինի նյութական մշակույթը 4-8-րդ դդ., Հայաստանի հնագիտական հուշարձանները, պր. 5, Երևան, 1970:
41. **Акопян З. А.**, Армяно-византийские связи в области искусства с раннего средневековья до конца XI века // «Армянский гуманитарный вестник», Москва/Ереван, 2009, № 2/3.
42. **Акопян З. А.**, Стлы Армении и Грузии. К вопросу о культурной общности в раннехристианский период // «Вестник общественных наук», 2010, №1-2 (627-628).
43. **Акопян З. А.**, Раннесредневековая скульптура Гугарка и Картли. Вопросы художественного стиля и масерских // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Сборник научных статей III, СПб, 2013.
44. **Акопян З. А.**, Изображение масок в средневековой скульптуре Армении // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Сборник научных статей V, СПб, 2015.

45. **Аладашвили Н. А.**, Монументальная скульптура Грузии. Рельефы V-XI вв., М., 1977.
46. **Амираншвили Ш. Я.**, История грузинского искусства, М., 1963.
47. **Арутюнова-Фиданиян В. А.**, Повествование о делах армянских. VII в., Источник и время, М., 2004.
48. **Асратян М.**, Армянская архитектура раннего христианства, М., 2000.
49. **Банк А. В.**, Некоторые памятники византийской скульптуры и их связи с искусством Закавказья // 2-ой международный симпозиум по армянскому искусству. Отд. оттиск, Ереван, 1978.
50. **Дурново Л.**, Древние фрески Армении // Очерки по истории искусства Армении, М-Л., 1939.
51. **Дурново Л. А.**, Стенная живопись в Аруче // «Вестник общественных наук». 1952, №1.
52. **Дурново Л.**, Краткая история древнеармянской живописи, Ереван, 1957.
53. **Дурново Л. А.**, Очерки изобразительного искусства средневековой Армении, М., 1979.
54. **Казарян А. Ю.**, Ротонда Воскресения и иконография раннесредневековых храмов Армении // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. СПб, 1994.
55. **Казарян А. Ю.**, Древнейшие рельефы собора Эчмиадзин и их место в структуре храма // Россия и восточнохристианский мир. Древнерусская скульптура. Средневековая пластика, Вып. IV, М., 1999.
56. **Казарян А. Ю.**, Храм VII в. в Мастаре и его место в зодчестве Закавказья и Византии // Древнерусское искусство. Византия и Древняя Русь. К 100-летию А. Н. Габара (1896-1990), СПб, 1999.
57. **Казарян А.**, Алтарная преграда и литургическое пространство храма Звартноц // Иконостас. Происхождение – развитие – символика, М., 2000.
58. **Казарян А. Ю.**, Собор в Аруче и купольные залы Армении VII в. К вопросу о византийском влиянии // Древнерусское искусство. Византия, Русь, Западная Европа: искусство и культура. Посвящается 100-летию со дня рождения В. Н. Лазарева, СПб, 2002.
59. **Казарян А. Ю.**, Фасадная аркатура армянских и грузинских церквей VII-XI вв. Структурные отличия и взаимосвязь традиций // Арменоведение сегодня и перспективы развития. Материалы конференции, Ереван, 2003.
60. **Казарян А. Ю.**, Триконховые крестово-купольные церкви в зодчестве Закавказья и Византии // Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства, М., 2005.

61. **Казарян А. Ю.**, Собор Эчмиадзин и восточнохристианское зодчество IV – VII веков, М., 2007.
62. **Казарян А. Ю.**, «Новый Иерусалим» в пространственных концепциях и архитектурных формах средневековой Армении // Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств. Редактор-составитель А. М. Лидов, М., 2009.
63. **Казарян А. Ю.**, Архитектура стран Закавказья VII в.: формирование и развитие традиции. В 4-х томах, М., 2012.
64. **Калантарян А.**, Глиняные плитки с изображениями из Ахца // «Историко-филологический журнал», 1985, №4.
65. **Максимов Е. Н.**, Образ Христофора Кинокефала // Древний Восток. Сб. 1, М., 1975.
66. **Мачабели К.**, Каменные кресты Грузии, Тбилиси, 1998.
67. **Микаелян Л.**, Мотив лент и ожирелий в средневековой скульптуре Армении и в искусстве Сасанидского Ирана // Путем орнамента: Исследования по искусству Византийского мира. Сборник статей, М., 2013.
68. **Микаелян Л.**, Мотив аканфа и пальметты в раннесредневековой скульптуре Армении и в искусстве Сасанидского Ирана // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Сборник научных статей V, СПб, 2015.
69. **Мнацаканян С.**, Рельефные изображения и символика Даниила в мемориальной пластике Армении раннего средневековья // «Вестник общественных наук», 1977, №6.
70. **Мнацаканян С. С.**, Уникальный диск с рельефами из Довеха и проблемы формирования малых форм мемориальной пластики средневековой Армении // Пятая республиканская конференция по проблемам культуры и искусства Армении. Тезисы докладов. Ереван, 1982.
71. **Мнацаканян С. Х.**, Предания о распространении христианства в скульптуре средневековой Армении // Հանրապետական 5-րդ գիտական կոնֆերանս՝ նվիրված Հայաստանի մշակույթի և արվեստի պրոբլեմներին, գիտաժողովի թեզիսներ, Երևան, 1982:
72. **Мнацаканян С. Х.**, Звартноц. Памятник армянского зодчества VI-VII веков, М., 1971.
73. **Мурадян П. М.**, Кавказский культурный мир и культ Григория Просветителя // Кавказ и Византия. Вып. 3, 1982.



74. **Ричардсон Х.**, Общие тенденции в ирландском и армянском монументальном искусстве // IV международный симпозиум по армянскому искусству, Ереван, 1985.
75. **Сагумян С. Т.**, Мемориальные памятники Гугарка, Ереван, 1980.
76. **Степанян Н., Чакмакчян А.**, Декоративное искусство Армении, Л., 1971.
77. **Чубинашвили Н. Г.**, Рельеф «Вознесение креста» на каменном кресте из селения Качагани // ARS Georgica, серия А – древнее искусство, Тбилиси, 1963.
78. **Чубинашвили Г. Н.**, Разыскания по армянской архитектуре, Тбилиси, 1967.
79. **Чубинашвили Н. Г.**, Хандиси. Проблема рельефа на примере одной группы грузинских стел последней четверти V века, VI и первой половины VII века, Тбилиси, 1972.
80. **Тер-Мартirosов Ф. И.**, Храм в крепости Гарни – героон, мартирий. Ереван, 1995.
81. **Тер-Мартirosов Ф. И.**, Медвежонок и другие персонажи армянской мифологии, Ереван, 1996.
82. **Токарский Н. М.**, Характерные черты памятников армянской архитектуры IV-VII вв. // По страницам истории армянской архитектуры, Ереван, 1973.
83. **Хрушкова Л. Г.**, Скульптура раннесредневековой Абхазии: V—X века, Тбилиси, 1980.
84. **Шахкян Г.**, Классификация рельефов Одзунской церкви // Научные сообщения. Вып. X, М., 1978.
85. **Шелов-Коведяев Ф. В.**, Заметки по греческой эпиграфике Армении // «Историко-филологический журнал», 1986, №1.
86. **Der Nersessian S.**, L'art Arménien. (reprint) Paris, 1989.
87. **Donabédian P.**, Les Thèmes bibliques dans la sculpture Arménienne préarabe // Revue des Études Arméniennes, 1990-1991, T. XXII.
88. **Donabédian P.**, Apports Byzantins dans la sculpture Armenienne prearabe // L'Armenie et Byzance. Histoire et culture. Byzantina Sorbonensia. 12. Paris, 1996.
89. **Donabédian P.**, Les metamorphoses de l'acanthé sur les chapiteaux arméniens du V<sup>e</sup> au VII<sup>e</sup> siècle // L'acanthé dans la sculpture monumentale de l'Antiquité à la Renaissance. Paris, 1993.
90. **Eastmond A.**, Royal Imagery in Medieval Georgia. University Park, PA: The Pennsylvania State UP, 1998.
91. **Karakhanyan G.**, Ancient Armenian cupola memorial // Atti del Quinto Simposio Internazionale di Arte Armena. San-Lazzaro - Venezia, 1991.

92. **Kouymjian D.**, Ethnic Origins and the 'Armenian' Policy of Emperor Heraclius // *Revue des Études Arméniennes*, 1983, T. XVII.
93. **Richardson H.**, Observations on Christian Art in Early Ireland, Georgia and Armenia // *Ireland and Insular Art A. D. 500-1200. Proceedings of a conference at University College Cork, Dublin*, 1987.
94. **Mango C.**, Deux études sur Byzance et la Perse Sassanide *et* Héraclius, Šahravazar et la Vraie Croix // *Travaux et mémoires du Centre de recherche d'histoire et civilisation de Byzance*, Vol. 9. Paris, 1985.
95. **Maranci Ch.**, The Humble Heraclius: Revisiting the North Portal at Mren // *Revue des Études Arméniennes*, 2008 – 2009. T. XXXI.
96. **Maranci Ch.**, *Vigilant Powers: Three Churches of Early Medieval Armenia*, Brepols, 2015.
97. **Stratos A. N.**, *Byzantium in the Seventh Century*, T. 1, Amsterdam, 1968.
98. **Thierry J.-M. et N.**, La cathédrale de Mrèn et sa décoration // *Cahiers archéologiques*, 1971, T. XXI.
99. **Thierry N.**, Héraclius et la vraie croix en Arménie // *From Byzantium to Iran. Armenian Studies in Honour of Nina G. Garsoïan* /eds. Jean-Pierre Mahé and Robert W. Thomson, Atlanta, GA, 1997.
100. **Thierry J. M., Donabédian P.**, *Les Arts Arméniens*. Paris, 1987.

**ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ**  
**ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ՖԱԿՈՒԼՏԵՏ**  
**ՀԱՅ ԱՐՎԵՍՏԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ**  
**ՅՈՒՆԵՍԿՕ-Ի ԱՄԲԻՈՆ**

**ՀԱՅԿԱԿԱՆ**  
**ՎԱՂՄԻՋՆԱԳԱՐՅԱՆ ՔԱՆԳԱԿԸ**  
**(4-7-ՐԳ ԳԱՐԵՐ)**

*Դասախոսություններ*

Համակարգային ձևավորումը՝ Կ. Չալաբյանի  
Կազմի ձևավորումը՝ Ա. Պատվականյանի  
Հրատ. սրբագրումը՝ Մ. Հովհաննիսյանի

Տպագրված է Time to Print օպերատիվ տպագրությունների սրահում:  
ք. Երևան, Խանջյան 15/55

Ստորագրված է տպագրության՝ 03.11.2016  
Չափսը՝ 60x84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>: Տպ. մամուլը՝ 10.625:  
Տպաքանակը՝ 100:

ԵՊՀ հրատարակչություն  
ք. Երևան, 0025, Ալեք Մանուկյան 1  
[www.publishing.yasu.am](http://www.publishing.yasu.am)



ՆՐԱՏՐԱԿՅՈՒԹՅՈՒՆ  
ԵՐԵՎԱՆ 2016