

ՀՈՎԻՏԱՆՆԱԿԱՆԻ ՊԱՏԿԵՐԱՔԱՆՂԱԿՆԵՐԻ ՄԻ ԶԱՆԻ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

Ն. Լ. ՊԵՏՐՈՍՅԱՆ

Շուրջ երկուհարյուրամյա երկարատև ընդմիջումից հետո XIII դարում հայկական եկեղեցիների պատերին նորից սկսեցին ի հայտ գալ զարդաքանդակներ: Ինչպես նախորդ դարերում, այս շրջանում նույնպես քանդակը շարունակեց մարմնավորել ժամանակի մտածողությունը: Առհասարակ, շեշտելով կառույցի առանձին կարևոր մանրամասները, քանդակը նպաստում է ճարտարապետական հիմնական գաղափարի արտահայտմանը՝ քարի սեղմ գանգվածը տարրալուծելով ազատ պատկերային ձևերի մեջ:

Այսպես էր գրեթե ողջ XIII դարի ընթացքում, քանի որ ոճական առումով ընդհուպ մինչև 70-ական թվականները հայկական քանդակագործության մեջ որևէ էական փոփոխություն նկատելի չէ:

Դեկորատիվ համակարգը կազմված էր բուսական ու երկրաչափական նախշերից և հազվադեպ՝ մարդակերպ քանդակներից, որոնց տարածման շրջանակները բավականին սահմանափակ էին: Հազվադեպ էին աստվածաշնչյան թեմաներով հարթաքանդակները:

XIII դարում միայն երկու վանական համալիրներում՝ Աղջոց ս. Ստեփանոսում և Հովհաննավանքում՝ երկուսն էլ կառուցված դարի առաջին քառորդին, գլխավոր եկեղեցիների մուտքերի ճակատակալ քարերին կերտվում են թեմատիկ պատկերաքանդակներ: Հետաքրքիր է, որ երկու դեպքում էլ դրանք աղերսվում են «Վերջին դատաստանի» հետ:

Հովհաննավանքը հայոց միջնադարյան նշանավոր վանքերից է: Այն գտնվում է պատմական Արագածոտն գավառում, հիշատակվում է VII դարից սկսած¹: Հովհաննավանքը հիշատակում է նաև X դարի պատմիչ Ուխտանեսը՝ նշելով նրա առկայությունը 603-606 թվականներին Արագածոտնի շրջանում²:

Հովհաննավանքի հուշարձանները հայ ժողովրդի պատմության, արվեստի և ճարտարապետության կարևոր վկայություններ են:

Հովհաննավանքի գլխավոր շինությունը՝ մայր եկեղեցին, հիասքանչ ստեղծագործություն է՝ կառուցված Վաչուտյան տոհմի օրոք, իսկ նրա հյուսիսային կողմում կա միանավ եկեղեցի, որի մի քանի առանձնահատկություններից կարելի է ենթադրել, որ V դարից առաջ հիմնված մի կառույց է՝ մեծ նորոգության ենթարկված, բայց և հնագույն մնացորդով, ինչպիսին մուտքի կողասյուններն են և պայտածև կամարի մի մնացորդ, որ մեր հին ու բազիլիկ եկեղեցիներին է հատուկ³:

¹ Տե՛ս «Գիրք Թորոց», Թիֆլիս, 1901, էջ 111, 151, 172:

² Տե՛ս Ուխտանես եպիսկոպոս, Պատմութիւն հայոց, մաս 2, Վաղարշապատ, 1871, էջ

³ Տե՛ս Գարեգին Յովսեփեան, Նիւթեր եւ ուսումնասիրութիւններ հայ արուեստի եւ մշակոյթի պատմութեան, պրակ Գ, Նիւ Եօրք, 1944, էջ 20:

Համալիրի ամենավաղ կառույցը համարվող բազիլիկ միանավ եկեղեցին քա-
ղածածկ շինություն է, որը հյուսիսային կողմից հարում է վանքի մեծ եկեղեցուն:
Ճարտարապետական գծերի վերլուծությունից կարելի է եզրակացնել, որ եկեղեցին
վաղ քրիստոնեական շրջանի (IV-V դարերի) կառույց է: Ըստ ավանդության՝ եկե-
ղեցին կառուցել է Գրիգոր Լուսավորիչը IV դարի սկզբին: Նա այդտեղ է բերել Հով-
հաննես Սկրտչի մի քանի մասունքներ և դրել վանքի հիմքում⁴:

XIII-XIV դարերից Հովհաննավանքի մասին պահպանվել են շատ քիչ տեղե-
կություններ, որոնք մեզ են հասել տարբեր ձեռագրերի հիշատակարաններից:

Մեջուկներին վտարելուց հետո Հայաստանի մշակութային կյանքը աշխու-
ժացավ: Երկիրը կրկին հարստացավ բազմաթիվ հուշարձաններով, բայց առանձ-
նահատուկ զարգացում ապրեց վանական համալիրների շինարարությունը: Ճար-
տարապետության մեջ նշանավորվեց յուրահատուկ գավիթների ստեղծումը: XIII
դարից հայտնի են նաև մի քանի բարձրաքանդակային և որմնանկարային հուշար-
ձաններ՝ Անի, Քոբայր, Կիրանց, Ախթալա և այլն⁵:

XIII-XIV դարերում եկեղեցիների ճակատակալ քարերին պատկերված քան-
դակները արտասովոր էին հայկական արվեստի համար, թեև ճակատամասերի
զարդարումը ընդհանրապես լայնորեն տարածված էր, բայց աստվածաշնչյան ի-
մաստուն և հիմար կույսերի առակը՝ ըստ Մատթոսի Ավետարանի 25-րդ գլխի⁶, որ-
պես պատկերաքանդակ հայկական հուշարձանների շարքում տեղ գտավ միայն
Հովհաննավանքի մայր եկեղեցու մուտքի ճակատակալ քարի վրա:

Հայտնի է, որ եկեղեցիների ճակատամասերին առակ, այլաբանություն քան-
դակելը ի սկզբանե բնորոշ է եղել արևելյան վարպետներին: Բայց, այնուամենայ-
նիվ, ակնհայտ են որոշ նմանություններ Հովհաննավանքի՝ Քրիստոսի պատկե-
րագրության և արևելյան մի շարք արձանների միջև⁷:

Հովհաննավանքի թեմատիկ բարձրաքանդակի ընդհանուր պատկերն այսպի-
սին է. քանդակադաշտի կենտրոնում նստած է Քրիստոսը՝ գլխին լուսապսակ, նրա
աջ կողմում թիկունք թիկունքի շարված են հինգ բարձրագույն իմաստուն կույսերը՝
ձեռքերին վառվող ջահեր և դեմքով դեպի Քրիստոսը: Քրիստոսի ձախ կողմում
մերժված հիմար կույսերը գլխահակ հեռանում են նրանից, բայց առաջին կույսը,
որն ըստ երևույթին բախում է դուռը, դեմքով դեպի Քրիստոսն է: Վերևից ներքև իջ-
նող ուռուցիկ գիծը ցույց է տալիս, որ հիմար կույսերը գտնվում են դրան և Քրիս-
տոսի հետ միևնույն միջավայրում չեն: Այդ գծի մի կողմում Քրիստոսն է և իմաս-
տուն կույսերը, իսկ մյուս կողմում՝ հիմար կույսերը. գիծն էլ, ըստ նրանց դիրքի, թեք-
ված է այս ու այն կողմ՝ նրանց միմյանցից բաժանելու համար: Քանդակագործը
բոլոր հիմար կույսերին չի կարողացել տեղավորել մի շարքի մեջ, այդ պատճառով
նրանցից մեկը պատկերված է առաջին կույսի գլխավերևում, որը երևում է միայն
կիսով չափ: Պատկերադաշտի ամբողջ ֆոնը լցված է բուսական մանրաքանդակ-
ներով⁸:

Այս բարձրաքանդակը մարմնավորում է Մատթոսի Ավետարանից մի դրը-
վագ: Այն է՝ Չիթենյաց լեռան վրա աշակերտները մոտենում են Քրիստոսին և

⁴ Տե՛ս «Ձաքարեայ Սարկաազի պատմագրութիւն», Վաղարշապատ, 1870, հ. Դ, էջ 4-5:

⁵ Տե՛ս Լ. Закарян, Об одном рельефе Ованнаванка, «Լրաբեր հասարակական գի-
տությունների», 1981, № 1, էջ 293:

⁶ Տե՛ս Կ. Ղաֆադարյան, Հովհաննավանքն ու նրա արձանագրությունները, Եր., 1948,
էջ 11:

⁷ Տե՛ս Մ. Дворжак, Очерки по искусству средневековья, М., 1934, էջ 27:

⁸ Տե՛ս Կ. Ղաֆադարյան, նշվ. աշխ., էջ 21:

հարցնում, թե երբ է նրա երկրորդ գալուստը. Քրիստոսը պատասխանում է, որ ոչ ոք չգիտի, նույնիսկ՝ ինքը. դա միայն Հորն է հայտնի: Ինքը կգա այնպիսի մի ժամանակ, երբ իրեն չեն սպասի, ուստի և պետք է միշտ պատրաստ լինել: Այդտեղ նա պատմում է երկու առակ, որոնցից առաջինի բովանդակությունն էլ քանդակված է Հովհաննավանքի մուտքի ճակատակալ քարին:

Ըստ այդ առակի՝ լինում են տասը կույսեր՝ հինգը իմաստուն, հինգը հիմար, որոնք բոլորն էլ, լապտերները ձեռքերին, ընդառաջ են գնում Փեսային, բայց հիմար կույսերը մոռանում են ձեթ վերցնել լապտերի համար: Փեսան անակնկալ կերպով գիշերն է գալիս, և հարկ է լինում լապտերով ընդառաջել նրան: Հիմարները ձեթ են խնդրում իմաստուններից, որոնք մերժում են՝ պատճառաբանելով, որ ավելորդ ձեթ չունեն, ուստի հիմարները ստիպված են լինում գնալ ձեթ գնելու: Մինչ այդ իմաստունները լապտերներով ընդունում են Փեսային և մտնում հարսանքատուն, որից հետո դուռը փակվում է, և հիմար կույսերն այլևս ներս չեն ընդունվում՝ իրենց անհետատեսության և անպատրաստ լինելու պատճառով⁹:

Միջնադարյան եկեղեցական մեկնաբանները տասը կույսերի առակում տեսել են «Ահեղ դատաստանի» լիակատար արտացոլումը: Հիմար կույսերը խորհրդանշում են մեղավորներին, իսկ իմաստունները՝ արդարներին¹⁰: Հիմարների երազը հավետ անջած սերնդի սպասումն է, իսկ նրանց արթնացնող ճիչը ոչ այլ ինչ է լինելու, քան հրեշտակապետի փողը:

Այս թեման, հայտնվելով ինչպես Արևելքում, այնպես էլ Հայաստանում, կարող էր մեկնաբանման առարկա դառնալ, քանի որ տասը կույսերի առակը գոյություն ունի ինչպես հայկական, այնպես էլ արևելյան միջնադարյան դավանաբանական գրականության մեջ:

Հովհաննավանքի բարձրաքանդակը լիովին չի արտացոլում «Ահեղ դատաստանի» բովանդակությունը, ինչպես այն Արևելքում է, այլ մի դրվագը: Դա զարմանալի չէ, քանի որ Հայաստանում ընդհանրապես հազվադեպ են տաճարների վրա կիրառվել թեմատիկ պատկերաքանդակներ:

Հովհաննավանքի մուտքի ճակատակալ քարի ռելիեֆային պատկերագրությունը, ուր արտացոլված է հիմար և իմաստուն կույսերի առակը, ունի մի կարևոր առանձնահատկություն. ինչպես իմաստուն, այնպես էլ հիմար «կույսերը» պատկերված են մորուքներով: Խորաքնին ուսումնասիրելով ռելիեֆը՝ պարզ է դառնում, որ քանդակված են ոչ թե մորուքով կույսեր, այլ տղամարդիկ: Այդ փաստը մեկ անգամ ևս հաստատում է, որ հայ վարպետներին չէր վախեցնում կանոնից շեղվելը¹¹:

Նրանց չէր կաշկանդում պատկերագրական մորամոծությունը, եթե այն ժամանակի կրոնական և դավանաբանական գաղափարներին հակառակ չէր:

Հովհաննավանքի ռելիեֆի քանդակում տղամարդկանց սեռը մատնում է ոչ միայն մորուքը, այլև նրանց դեմքի խիստ արտահայտությունը ու մազերի նմանօրինակությունը:

Մեմիտական ազգերը մորուքը համարել են արժանապատվության խորհրդրանշան և հաճախ են պատկերվել մորուքով¹²: Հրեաները և նրանց ազգակից ժողովուրդները չափազանց մեծ կարևորություն են տվել մորուքին. միայն բորտոներն էին պարտավոր սափրվել (Ղևտ. 14:9):

⁹ Տե՛ս Մատթեոս, 25:1-13:

¹⁰ Տե՛ս Լ. Չաքարյան, նշվ. աշխ., էջ 295:

¹¹ Տե՛ս Ս. Բարխուդարյան, Միջնադարյան հայ ճարտարապետներ և քարգործ վարպետներ, Եր., 1963, էջ 71:

¹² Տե՛ս J. Hastings, Dictionary of the Bible, (A), M.A. vol. 1, 1979, էջ 251:

Ընդհանրապես Հին Կտակարանում մորալը բնորոշ էր ծերերին՝ թե՛ կանանց, թե՛ տղամարդկանց (Չաք. 8:4):

Հայոց լեզվում «կույս» բառը չունի սեռերի տարբերակում: Բացի այդ, դավանաբանական գրականությունից հայտնի է, որ այն հավասարապես վերաբերում է ինչպես կանանց, այնպես էլ տղամարդկանց. այն խորհրդանիշ էր մաքրության: Այդ է վկայում նաև Հովհաննու Հայտնության մեջ հարյուր քառասունչորս հազար ծեր կույսերի մասին պատմությունը. «Մյանք այն մարդիկ են, որոնք չխառնակվեցին կանանց հետ և կույսեր են. սրանք ընտրվեցին մարդկանց միջից Աստծու և Գառան առաջ» (Հովհ. Հ. 14:4-6):

Այդ նույնը հստակորեն ասվում է Պողոս առաքյալի՝ կորնթացիներին ուղղված առաջին Թղթում. «Իսկ կույսերի մասին Տիրոջից հրաման չունենմ, բայց խրատ են տալիս, որպես Տիրոջից ողորմություն գտած մեկի, որ վատահեղի է» (Կորնթ. 1-ին 7:25): Նույնական բացատրություն «կույս» բառի մասին տալիս է Հովհան Ոսկեբերանը իր մեկնության մեջ. «Եվ պարզ է, որ ինչպես կույսերին, այնպես էլ պատանիներին համարում են կույսեր»¹³: «Կույս» բառի այսպիսի մեկնաբանությունը հետագայում ընդունվեց քրիստոնեական եկեղեցական հեղինակների կողմից:

Այսպիսով, հիշյալ առակը հավասարապես կարող է վերաբերել ինչպես կանանց, այնպես էլ տղամարդկանց: Ներկա դեպքում առանձնապես կարևորվում է բարձրաբանդակի այլաբանական իմաստը, որ տրվում է առակին. քանի որ միջնադարում հատկապես ցայտուն արտահայտություն է գտել նրա բարոյախրատական կողմը: Հենց այս գիծն է, որ արտացոլված է հայկական հոգևոր գրականության մեջ:

XIV դարակզրի հեղինակ Հովհաննես Ծործորեցին Մատթեոսի Ավետարանի իր մեկնության մեջ տասը հիմար և իմաստուն կույսերի առակը քննարկում է միջնադարյան մարդու աշխարհայացքի տեսանկյունից.

«Կույս զի ոչ զամենայն հոգւոց ասէ, այլ զհաւատացեալ ուղղափառաց, և կոյս՝ զի պարկեշտութեամբ վարեցան ի կենցաղս, որպէս օրէն է քրիստոնէից, զի որպէս կոյս ասի՝ որ անփորձ է ամուսնութիւնէ:

Յորս հայեցեալ ոմանք զառակ կուսանացս վասն հրէից և հեթանոսաց ասեն ասացեալ. յիմար՝ զհրէայսն, որպէս Մօսէս ասաց թէ ազգ մի խորհրդակորոյս են նոքա, և ժողովուրդ յիմար և ոչ իմաստուն. և իմաստուն զհեթանոսս, որ հոգւովն իմաստնացան...»¹⁴:

Մատթեոսի Ավետարանի մեկ այլ, ավելի ուշ շրջանի մեկնության մեջ երկնային թագավորությունը համեմատվում է երկրային եկեղեցու հետ, իսկ տասը կույսերը՝ սպասավորների¹⁵:

Ժամագրքում՝ հայ եկեղեցուն վերաբերող տոների շարքում, իմաստուն կույսերը խորհրդանշում են արդարներին. «Իմաստուն կուսանքը արդար հաւատացելոց օրինակ են, որ ոչ միայն հաւատոյ լապտերն ունին, այլ եւ բարի գործերու եղը. իսկ յիմարներն օրինակ են անոնց, որ թէպէտ հաւատով քրիստոնէայ են, բայց իրենց հաւատքին լոյս տուող եղը, այսինքն ողորմութիւն, բարեգործութիւն չունին, ու չեն զիտեր, որ հաւատք առանց գործոց մեռեալ են»¹⁶:

¹³ Տե՛ս **Յովհան Ոսկեբերան**, Աւետարան ըստ Մատթեոսի, գիրք 1, Վենետիկ, 1826, էջ 71:

¹⁴ Տե՛ս **Յովհաննէս Ծործորեցի**, Մեկնութիւն Մատթեոսի աւետարանի, Կ. Պոլիս, 1825, էջ 525:

¹⁵ Տե՛ս «Մեկնութիւն չորից աւետարանաց հանդերձ տախտակաւ համաձայնութեան», Կ. Պոլիս, 1888, էջ 272:

¹⁶ Տե՛ս «Առագ երեքշաբթի», Թեոդոսիա, 1868, էջ 13:

Այս բոլոր բնագրերը, ինչպես նաև դավանաբանական գրականությունն ընդհանրապես, արտացոլում են դարաշրջանին հատուկ ողջ հոգևոր գաղափարական կյանքը: Եվ հավանական է, որ այդ շրջանի ծնունդ է Հովհաննավանքի բարձրաքանդակը, որտեղ մեկնաբանվել են աստվածաշնչական ու ավետարանական բնագրերը, և նրանցում արտահայտված հայացքները համապատասխանում են ժամանակի պատկերացումներին: Ինչ վերաբերում է արվեստի և հոգևոր բնույթի այդ բնագրերի փոխկապակցությանը, ապա դժվար է նրանցից որևէ մեկին տալ առաջնություն, քանի որ շատ հաճախ, ինչպես երևում է, ստեղծագործական գործընթացը զարգացել է գուգահեռաբար:

Ուշագրավ է մեկ հանգամանք ևս. հայկական արվեստում ընդհանրապես բավական հաճախ նկատվում է կապ եկեղեցու ծեսերի և պատկերաքանդակների միջև: Տեղին կլինի հիշատակել մի քանի տեսարաններ, երբ պատկերաքանդակները իրենց արտահայտությունն են գտել եկեղեցական ծիսակարգում: Հայ եկեղեցու ծիսամատյանում՝ տասը կույսերի տոնին նվիրված գլխում, որը մինչև Ջատիկը գուգադիպում է մարտ ամսի երրորդ երեքշաբթիին, ասվում է, թե երեկոյան՝ ժամերգության ժամանակ, տասը երիտասարդներ զգեստներ են հագնում տասը կույսերի նման և մոմերը ձեռքերին կանգնում ավետարանի առաջ¹⁷: Այդ ավանդույթը հայ եկեղեցում պահպանվել է առ այսօր:

Առակի այսպիսի իմաստավորումը, երբ արարողության ժամանակ կույսերին ներկայացնում են պատանիները, մեկ անգամ ևս ընդգծում և հաստատում է այն խորհրդավորությունը, որ տրվել է այդ առակին բոլոր ժամանակներում:

Н. Л. ПЕТРОСЯН — О некоторых особенностях рельефов Ованнаванка. — На портале одного из средневековых кафедральных соборов Армении Ованнаванка сохранился так называемый тематический рельеф с изображением притчи о десяти разумных и неразумных девах. Появление изображения этой притчи на тимпане церкви необычно для армянского искусства, хотя традиция украшения тимпанов церквей в XIII-XIV вв. вообще широко была распространена в Армении. В рельефном изображении притчи как разумные, так и неразумные «девы» как будто изображены с бородами. Но ясно, что изображены вовсе не бородатые «девы», а просто мужчины. Этот факт еще раз подтверждает, что армянских мастеров не пугали отклонения от канона.

В данной статье представлены основные особенности рельефа Ованнаванка.

¹⁷ Տե՛ս «Ճաշոց գիրք Հայաստանեայց եկեղեցոյ», Վաղարշապատ, 1872, էջ 184: