

ՀՐԱՎԱՐԳ ԶԱԿՈՐՅԱՆ

ՄԻ ՔԱՆԻ ԸՆԴՀԱՆՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ՎԱՍԴՈՒՐԱԿԱՆԻ  
ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԿԱՊԱԴՈՎԿԻԱՅԻ  
ՈՐՄԱՆԿԱՐՆԵՐԻ ՄԻՋԵՎ

Կապագոովկիայի ժայռափոր եկեղեցիների որմնանկարչության գիտական ուսումնասիրությունները սկսվել են մեր դարի 20-ական թվականներից: Անցել է շուրջ հիսուն տարի, և այսօր մասնագետների տրամադրության տակ դրված են մի շարք հիմնավոր ու բարձրարժեք աշխատություններ՝ գիտական հանգամանալի բացատրություններով, ցանկերով և ցուցադրական հարուստ նյութով: Որմնանկարների ուսումնասիրության այդ մակարդակը, անշուշտ, հնարավորություն է ընձեռում ոչ միայն ծանոթանալ և որոշակի պատկերացում կազմել Կապագոովկիայի գեղանկարչական հուշարձանների մասին, այլև հիմք է տալիս, որոշ զգուշավորությամբ հանդերձ, զուգահեռներ անցկացնել նրանց և հայ մանրանկարչական արվեստի միջև: Մենք նկատի ունենք մասնավորապես Վասպուրականի XIV—XV դարերի մանրանկարչությունը, որը Կապագոովկիայի եկեղեցիների որմնանկարչության հետ պրոևորում է մի շարք սերտ ընդհանրություններ:

Նախապես ասենք, որ այդ խնդիրը նորույթ չէ մասնագիտական շրջանների համար: Կապագոովկիայի և հայ արվեստների աղերսը դեռ 20—30-ական թվականներին ընդհանուր կարգով նկատել և մատնացույց է արել ֆրանսիացի նշանավոր արվեստաբան Գ. դե ժերֆանյոնը Կապագոովկիայի որմնանկարչությունը նվիրած իր քառահատոր աշխատության մեջ<sup>1</sup>: Այնուհետև՝ Մ. և Ն. Թիերի ամուսինները, բելգիացի Փ. Լաֆոնտեն-Գոզոնը և այլք:

Կապագոովկիայի եկեղեցիների որմնանկարներին նվիրված նրանց գրեթե բոլոր աշխատություններում, թեև շատ հպանցիկ, բայց նշվել է հայերի Կապագոովկիայում գտնվելու փաստը և նրանց առնչությունը այդ երկրի հնամենի ու հետաքրքրական արվեստի հետ: Գ. դե ժերֆանյոնը գրում է. «Լիկանդոս և Մամնգավ քաղաքներում վաղուց ի վեր հաստատվել էր Բարձր Հայքից եկած բնակչության մի հատված Մլիհ (Մելիաս) հայի գլխավորությամբ: Նրանք իրենց բանակաթեմերն ունեին և եռանդուն մասնակցություն էին ցուցաբերում տեղական կյանքին: Նրանք որոշակի դեր խաղացին այդ քաղաքների վերակառուցման գործում. իսկ եկեղեցիների ներսում գտնվող որմնանկարների հունական արձանագրությունները այնքան անկանոն ու սխալնե-

<sup>1</sup> G. de Jerphanion, Une nouvelle province de l'art Byzantin, Les églises rupestres de Cappadoce, Paris, tt. I, II, III, IV (1925, 1932, 1936, 1942) (նաև եռահատոր մեծ ալբոմներ):



բով են գրված, որ դրանց հեղինակների ոչ հույն լինելը կասկած չի հարուցում»<sup>2</sup>: «Բելի բիլիսելյի արտաքին գծերը, — շարունակում է այնուհետև Գ. դե ժերֆանյոնը, — ուղղակի վերցված են հայկական ճարտարապետության սովորույթներից: Նրա գմբեթի ու ներսի դեկորատիվ զարդահարդարանքի ոճա-ձևաբանական առանձնահատկություններում գրեթե բացակայում է հայկական ազդեցությունը»<sup>3</sup>:

Գ. դե ժերֆանյոնից հետո, մոտ 2—3 տասնամյակ անց, արդեն 60—70-ական թվականներին, հայկական և կապագովկիական արվեստների առնչակցության խնդիրը բնութայն է ենթարկվում բելգիացի գիտնական ժակլին Լաֆոնտեն-Գոզոնի կողմից: 1963 թ. լույս բնծայած «Նոր տեղեկություններ Վասպուրովկիայի մասին» աշխատության մեջ<sup>4</sup> նա ևս, ինչպես Գ. դե ժերֆանյոնը, անդրադառնում է Վասպուրովկիայում հայկական տարրերի առկայության փաստին, մասնավորապես խոսելով հայ Մլեհ (Մելիսս) զորավարի<sup>5</sup>, եկեղեցիներից մեկում պահպանված նրա դիմանկարի մասին, որը, ինչպես ենթադրվում է, կատարված պետք է լինի հայ վարպետների կողմից, հավանաբար 964—965 թվականներին: Ժ. Լաֆոնտեն-Գոզոնը մասնագիտական հիմնավոր և համոզիչ համեմատություններ է անցկացնում մի կողմից հայկական զեղանկարչության նմուշների (այստեղ նա հիշատակում է նաև Գազիկ թագավորի «Կարսի» կոշվոզ ավետարանի կերպարները), մյուս կողմից Վասպուրովկիայի այսպես ասած՝ հայկական ազդեցությամբ հատկանշվող եկեղեցիների որմնանկարների միջև<sup>6</sup>: Ժ. Լաֆոնտեն-Գոզոնը տեղեկություն է հաղորդում նաև Գեղզիի մոտ քարանձավում գտնվող հայկական Սուրբ Կարապետ եկեղեցու մասին, որի հայտնաբերողն ու առաջին ուսումնասիրողը, ըստ բելգիացի գիտնականի, եղել է Հ. Ռոտտը<sup>7</sup>: Այդ եկեղեցուց այսօր սոսկ ավերակներ են մնացել ու որմնանկարների առանձին բեկորներ:

Ինչ վերաբերում է Փյունենլե Սեկիի, Դանիելի, Վիլանլե և Կոկարե եկեղեցիներին, ապա Ժ. Լաֆոնտեն-Գոզոնը այն կարծիքն է հայտնում, որ դրանք իրենց զեղարվեստական հարդարանքով որոշակիորեն կրում են արևելելյան, ամենայն հավանականությամբ հայկական ճարտարապետության

<sup>2</sup> Գ. դե ժերֆանյոն, նույն տեղում, հատոր IV, 1942, էջ 398—400: Ի դեպ, Վասպուրովկիայի հայերը գրել են հունարեն և, իհարկե, ոչ վարժ, այլ՝ սխալներով, մի բան, որն արտահայտություն է գտել նրանց եկեղեցիների որմնանկարների վրա գտնվող բացատրազրույթներում:

<sup>3</sup> Նույն տեղում, էջ 417: Հուշարձանների նույն խմբին, որոշ վերապահությամբ, Գ. դե ժերֆանյոնը ավելացնում է նաև էլ նազար եկեղեցին, որի որմնանկարները ոչ հույն վարպետի ձևերի գործ է համարում: Ուրիշ այլ աղբյուրներով ևս Գ. դե ժերֆանյոնն անդրադառնում է հայ և Վասպուրովկիայի արվեստների հարցերին:

<sup>4</sup> J. Lafontaine-Dosogne, Nouvelles notes Cappadociennes (Extrait de „Byzantion“, m. XXXIII, Bruxelles, pp. 121—183).

<sup>5</sup> Հայ Մլեհ զորավարի պատկերի մասին առաջին հիշատակությունը կատարված է Գ. դե ժերֆանյոնի կողմից: Նա է նշել, որ Մլեհի պատկերը այդ վանքում ներկայացված է բյուզանդական կայսրերի դիմանկարներից հետո:

<sup>6</sup> Տե՛ս «Kouvelles notes...», էջ, էջ 129, 135, 136, 141 և այլն. տե՛ս նույնի նաև՝ „La Kale kilisesi de Selime et sa Representation de donateurs“ հոդվածը („Zetesis“, Antwerpen, 1973, p. 749):

<sup>7</sup> H. Rott, Kleinasiatische dankmäler aus Pisiden, Pamphylien, Kappadokien und Lydien, Leipzig, 1908, Թ. 200 (այդ մասին տե՛ս Ժ. Լաֆոնտեն-Գոզոնի «Նոր տեղեկություններ...»-ում, էջ 140):



ու գեղանկարչության ավանդների կնիքը: Փորձառու գիտնականը այդ որմնանկարներում որոշակի նմանություններ է տեսնում XI դ. հայկական մի շարք ձեռագրերի մանրանկարների հետ թե՛ կատարման (հատկապես ուրույն գծա-ոճավերման), և թե՛ օգտագործված գույների սահմանափակ քանակի մեջ (աչքի են ընկնում հատկապես կանաչն ու աղյուսագույն կարմիրը)<sup>8</sup>: Մեզ համար այստեղ շափազանց ուշադրավ է և այն, որ Փ. Լաֆոնտեն-Դոզոնը գեղանկարչության այդ սովորույթների արձագանքները պահպանված է տեսնում XV դ. հայկական ձեռագրերում (ամենայն հավանականությամբ նկատի են առնված Վասպուրականի մանրանկարները):

Պրոֆ. Վ. Ն. Լազարևի ծննդյան յոթանասունամյակի առթիվ 1973 թ. Մոսկվայում հրատարակված ժողովածուում<sup>9</sup> Փ. Լաֆոնտեն-Դոզոնը ներկայացավ «Զեմլեկչի քիլիսե կոչվող եկեղեցու որմնանկարները և հայերի ներկայության խնդիրը Կապադովկիայում» խորագիրը կրող հոդվածով: Այդ աշխատանքը արդեն ամբողջովին վերաբերում է Կապադովկիայի հետ հայերի ու հայ արվեստի ունեցած կապին<sup>10</sup>:

Կապադովկիայի ժայռափոր եկեղեցիների արվեստի հետազոտման գործում, հատկապես վերջին շրջանում, լուրջ ներդրում կատարեցին Նիկոլա և Միշել Թիերի ամուսինները: Առանձնացնում ենք 1963-ին Փարիզում նրանց կողմից լույս ընծայած «Կապադովկիայի վիմափոր նոր եկեղեցիները» սովորաձավալ աշխատությունը<sup>11</sup>, ինչպես նաև Ն. Թիերիի մի քանի արժեքավոր հոդվածները<sup>12</sup>: Թիերի ամուսինները ևս, ինչպես վիմափոր այդ եկեղեցիների նախորդ հետազոտողները, ուշադրություն են հրավիրում Կապադովկիայի հետ հայերի ունեցած կապին և այդ երկրների ժողովուրդների արվեստի սերտ փոխհարաբերությանը<sup>13</sup>:

Մեր աշխատանքի ընթացքում օգտվել ենք նաև այլ հեղինակների՝ Կապադովկիայի արվեստին նվիրված հոդվածներից, որոնց մասին խոսք կլինի շարադրանքի ընթացքում: Ի դեպ, ասենք, որ հայ միջնադարյան արվեստի,

<sup>8</sup> J. Lafontaine-Dosogne, „Nouvelles notes...“, pp. 171—172. Ի դեպ, վերոհիշյալ շորս եկեղեցիները գտնվել են միմյանց մոտ, դաշտավայրի նույն մասում, և պատկանելիս են եղել նույն համայնքին:

<sup>9</sup> „Византия, Южные славяне и Древняя Русь, Западная Европа, искусство и культура (сборник статей)“, М., 1973.

<sup>10</sup> Անդրադատնալով Զեմլեկչի եկեղեցու (XI դ.) որմնանկարներին, Փ. Լաֆոնտեն-Դոզոնը գրում է. «Ինձ թվում է, որ այդ եկեղեցու որմնանկարները դրսևորում են որոշակի կապեր ոչ միայն Կապադովկիայի մի շարք վանքերի գեղանկարչության հետ, որոնք վերագրվում են հայերին և կամ առանձնանում հայկական ազդեցությամբ, այլ նաև հայկական այն ձեռագրերի մանրանկարների հետ, որոնց ևս ծանոթացա Երևանի Մատենադարանում» (նույն տեղում, էջ 78): Այդ հոդվածում հեղինակը բերում է մի շարք հետաքրքրական փաստեր, կատարում գիտակ համեմատություններ հավաստելու համար, որ հայերը և, ընդհանրապես, հայկական արվեստը, որոշակի դեր են կատարել Կապադովկիայի մի շարք եկեղեցիների որմնանկարչության ձևավորման գործում:

<sup>11</sup> Nicole et Michel Thierry, Nouvelles églises rupestres de Cappadoce, région du Hasan dagi, Paris, 1963.

<sup>12</sup> N. Thierry, Yusuf kos killisesi église rupestre de Cappadoce, Ankara, 1974; նույնի „Une iconographie inédite de la cene dans un Retectoire rupestre de Cappadoce“ („Revue des Etudes Byzantines“, t. 33, Paris, 1975); նույնի „Eglises rupestres de Cappadoce“ („Corsi di cultura sull'arte Ravennate e Bizantini“, Ravenna, 1965, pp. 579—672).

<sup>13</sup> Ն. և Մ. Թիերի, Nouvelles églises., էջ 5, 25, 83, 140 և այլն:



մանավանդ Վասպուրականի մանրանկարչության մասին 20—50-ական թվականներին դեռևս ամբողջական պատկերացում չի եղել դիտական լայն շրջաններում, որն, անշուշտ, դժվարացրել է վերոհիշյալ հեղինակների կողմից համեմատական նյութի ավելի բազմակողմանի ընդգրկմանը<sup>14</sup>:

Նախապես մի քանի խոսք Կապադովկիայի, այնտեղ դարեր շարունակ բնակություն հաստատած հայերի և Հայաստանի հետ նրանց ունեցած կապերի մասին:

Կապադովկիան մի լեռնազաշտ է, որը կազմում է Փոքր Ասիայի ամենաբարձր մասերից մեկը: Հարավում հարում է Տավրոս լեռանը, արևելքից՝ Եփրատին, հյուսիսից՝ Պոնտոսին, իսկ արևմուտքում՝ Ադի կոշվոզ անապատն է: Պատմական տարբեր ժամանակաշրջաններում, կապված քաղաքական անցուղարձերի հետ, այս սահմանները երբեմն փոփոխվել են: Սակայն մի բան միշտ անփոփոխ է մնացել՝ արևելյան կողմից Կապադովկիայի սահմանների շփումը պատմական Հայաստանի տարածքի հետ:

Կապադովկիան ունի մոտ 250 կմ երկարություն և 150 կմ լայնություն: Նրա մակերեսը, հատկապես Արգեսս լեռան շրջանում, որտեղ փոված են մեզ հետաքրքրող վիճապօր եկեղեցիները, ծածկված է պասալադյան քարածալուների կույտերով ու հալած լավայի նստվածքներով, որոնց վրա բուսական հողի ոչ թանձր մի շերտ է գոյացել:

Դեռևս մեր թվարկության առաջին տարիներին Կապադովկիան նվաճվեց հուսիսային կողմից և վերածվեց կայսրության գավառի: Հետագայում, շնչած այդ շրջանը պարբերաբար ընկնում էր Սասանյան Պարսկաստանի, արաբական խալիֆայի և ապա Պալմիրայի լիջիսանների տիրակալության տակ, բայց ընդհուպ մինչև սելջուկյան արշավանքները և այնուհետև էլ, որոշակիորեն կրում է բյուզանդական մշակույթի ներգործությունը, փաստորեն հանդիսանալով նրա հեռավոր մի գավառը:

Պատմության դաժան ճակատագրի հետևանքով հայ ժողովրդի մի որոշ մասը պարբերաբար թողել է հայրենի իր երկիրը և արտագաղթել արևմուտք՝ ապաստան գտնելով բյուզանդական կայսրության արևելյան տիրույթներում<sup>15</sup>: Այդ տեղաշարժերը ավելի մեծ ծավալ ընդունեցին VII դ. վերջում և VIII դ. սկզբներին, կապված արաբական տիրապետության ծանր շրջանի հետ<sup>16</sup>:

<sup>14</sup> Գ. դե ժերֆանյոնի ժամանակ (մեր դարի 30-ական թվականներ) եվրոպական դիտական հասարակայնությանն առհասարակ քիչ բան էր հայտնի հայ միջնադարյան մշակույթից: Ինչ վերաբերում է Ն. և Մ. Թիերի ամուսիններին և Ժ. Լաֆոնտեն-Գոզոնին, ապա նրանց ծանոթ չեն եղել Վասպուրականի մանրանկարչության զարթոցին նվիրված որևէ ուսումնասիրության: Ուատի դարմանալի չէ, որ Ժ. Լաֆոնտեն-Գոզոնը իր համեմատությունների համար նախընտրել է միայն մի խումբ, այսպես ասած «փոքր ասիական» համարվող XI դ. հայկական ձեռագրերը (դա, հավանաբար, ունեցել է նաև ժամանակագրական համապատասխան նշանակություն):

<sup>15</sup> Դեռևս VI դ. սկզբներին, երբ պարսից Շապուհ 2-րդ արքան մտնում է Հայաստան, հայոց կոսրով 2-րդ թագավորը ստիպված է լինում իր կուսակիցներով տեղափոխվել կայսրության արևմտյան սահմանները:

<sup>16</sup> Խնդրո առարկա հարցը բավարար չափով շոշափված է հայ պատմագրության մեջ: Նկատի ունենք մասնավորապես Ն. Ադոնցի «Армения в эпоху Юстиниана» կապիտալ աշխատությունը (ՍՍ, 1908, т. IV, стр. 66—90), ինչպես նաև Հ. Բարթիկյանի «Կոստանդին Մի-



2. Բարթիկյանի «Կոստանդին Միրանաժին» աշխատության մեջ հետաքրքրական փաստեր կան Բյուզանդական կայսրություն տեղափոխված հայերի մասին: Նրանց շարքերից դուրս եկած առանձին անհատներ աստիճանաբար բարձր դիրք գրավեցին երկրի քաղաքական կյանքում և հատկապես ռազմական ասպարեզում:

Կապագոզվիայում հայկական տարրի սովորաբանալու երևույթը հատկապես շոշափելի դարձավ XI դարում: Հայտնի է, որ Բյուզանդական կայսրությունը արևելքում նոր երկրամասեր գրավելու համար գիվանագիտական ակտիվ գործունեություն էր ծավալում: Հայ և վրացի մի շարք իշխաններ, անկարող լինելով դիմադրել բյուզանդական ճնշմանը, ստիպված էին իրենց երկրները հանձնել կայսրության հովանավորությունը և հաճախ իրենք էլ տեղափոխվեց կայսրության արևելյան նահանգները: Քաղաքական այդ գոհերից եղավ նաև Վասպուրականի հայկական թագավորությունը: 1021 թ. Սենեքերիմ Արծրունին, ավագանու և բնակչության մի մասի զույսն անցած, թողեց իր հայրենի երկիրը և բնակություն հաստատեց կայսրության արևելյան նահանգներից մեկում՝ հին Փոքր Հայքի մայրաքաղաք Սեբաստիայում: Նկարագրելով Սենեքերիմի գաղթը, Միքայել Ասորին գրում է. «Հայերը բազմեցան այս կողմերը և անկից է, որ տարածուեցան բոլոր Կապագոզկիա, Կիլիկիա և Ասորիք»<sup>17</sup>: Այդ գեպրերի մասին մանրամասն տվյալներ կան նաև հայկական աղբյուրներում՝ Թ. Արծրունու, Ա. Լաստիվերացու, Մ. Ուոհայեցու, Ս. Անեցու, Վարդանի, Կիրակոսի մոտ:

Գ. դե ժերֆանյոնը վկայում է խաչակիրների պատմիչներին, որոնք Կապագոզկիայի հայաբնակ վայրերը դեռ այն ժամանակ կոչել են «հայկական երկիր»<sup>18</sup>: Ըստ որում, նշվում է, որ հայերը հիմնականում բնակվում էին Գյորեմիսի ու Սոզանլի Պերեքի շրջանում (իսկ ժ. Լաֆոնտեն-Գոզոնը գտնում է, որ նրանք ցրված էին ողջ լիոնացին Կապագոզկիայում): Հայերը նոր թեմեր են ստեղծել Կապագոզկիայում հատկապես XI դարից. այդ ժամանակ նույնիսկ Բյուզանդիայում տպաստան գտած հայ և վրացի (կամ վրացազավաներկաբնակ հայ) իշխանները տեղափոխվում էին Կապագոզկիա<sup>19</sup>:

«Վեց հարյուր տարիներու բնթացքին, որ Կապագոզկիա կը մնար Բյուզանդական կայսերության տիրապետության: տակ,— գրում է Ա. Ալպոյաճյանը,— շարունակ պետությունը կը լցվեր հայերով, որոնցմե սովոր մաս մըն ալ ապահովարայ բաժին կինար Կապագոզկիո, որուն մեկ կարևոր մասը արդեն Փոքր Հայքի սահմաններուն մեջ մտած էր հոսմեական տիրապետության շրջանին հայ բնակչության թվին անուժին պատճառով»<sup>20</sup>:

րանաժին» ուսումնասիրությունը (Բյուզանդական աղբյուրներ, Բ, Երևան, 1970, տե՛ս «Կոստանդին Միրանաժինը և նրա գրական ժառանգությունը» բաժինը և ապա էջ 171, 172—321, 330 և այլն):

<sup>17</sup> Ա. Ալպոյաճեան, Պատմություն հայ կեսարիոյ, Կոնստ., 1937, էջ 338 (L'histoire de Michel La Syrien, Paris, 1905, p. 133): Միքայել Ասորու այս խոսքերը, ինչպես Ա. Ալպոյաճյանն է նշում, «ժամանակագրության» հայերեն թարգմանությունների մեջ չկան կամ խիստ համառոտված են: Ի դեպ, դեռ Մովսես Խորենացին Կապագոզկիան համարում է հայոց երկրի արևմտյան մասը («Պատմություն հայոց», Ա, գլ. 14):

<sup>18</sup> Գ. դե ժերֆանյոն, նշված աշխ., հատ. II, էջ 398 (ծանոթ. 2):

<sup>19</sup> Տե՛ս ժ. Լաֆոնտեն-Գոզոնի վերոհիշյալ հոդվածը:

<sup>20</sup> Ա. Ալպոյաճեան, նույն տեղում, էջ 334:



Մ. Օրմանյանը հանդամանորեն խոսում է Կապադովկիայի հայկական հոգևոր թեմի գործունեության մասին, որը սերտ կապեր է պահպանել հայկական մայր եկեղեցու հետ<sup>21</sup>:

Կապադովկիայի հայկական բնակչության ու նրանց միջավայրի հարցերը Հ. Բարթիկյանը շոշափել է կապված նաև հունական «Դիգենիս: Ակրիտաս» էպոսի հետ<sup>22</sup>: էպոսի հերոսը՝ Դիգենիս, ինչպես և նրա հարսնացուն՝ Եվդոկիան, կապադովկիացիներ էին, որոնք իրենց կյանքի ու պայքարի ընթացքում առնչվել են հայերի հետ: Բյուզանդական աղբյուրներում երբեմն նույնացվել են ոչ միայն Կապադովկիան ու Հայաստանը, գրում է Հ. Բարթիկյանը, այլև կապադովկիացիներն ու հայերը: Իսկ Ի. Մ. Դյակոնովը կապադովկյան լեզուն համարել է «պրոտոհայկական»<sup>23</sup>: Հ. Բարթիկյանը նշում է նաև, որ հույն գիտնական Պ. Կարոլիդեսը կապադովկյան շատ բառերի և արտահայտությունների ծագումը կապում է հայերենի հետ<sup>24</sup>:

Այդպիսի հիմքի վրա պարզ և միանգամայն համոզիչ է թվում հայ արվեստի, նրա սովորույթների սերտ կապն ու առնչակցությունը Կապադովկիայի վիճափոր եկեղեցիների որմնանկարչության հետ<sup>25</sup>:

Այստեղ մեր խոսքը վերաբերում է մի մասնակի հարցի՝ Կապադովկիայի եկեղեցիների որմնանկարչության հետ Վասպուրականի մանրանկարչության նմուշների բաղդատմանը, որը, մեր համոզմամբ, նոր նպաստ կրերի հայ և կապադովկյան արվեստների միջև եղած ընդհանրությունների բացահայտմանը<sup>26</sup>:

Կապադովկիայի եկեղեցիների նկարչությունը միատարր չէ: Ընդհանուր կողմերով հանդերձ կարելի է սահմանազատել ոճական, մասամբ նաև պատկերազրական երկու խումբ: Ըստ որում, հնամենի խմբի մեջ մտնող հուշարձանները իրենց պարզունակ ձևերով ու անմիջականությամբ (նույնիսկ ղեկորատիվ տարրերի օգտագործման հարստությամբ) ավելի հոգեհարազատ են արվեստի ժողովրդական ուղղության ստեղծագործություններին: Մինչդեռ մյուս խումբը շատ ավելի շփման ելքեր ունի բյուզանդական արվեստի հետ. «Հազիվ թե հնարավոր լինի ընդունել ոճական և պատկերազրական ընդհա-

21 «Ազգապատում», Կ. Պոլիս, 1912, էջ 101:

22 «Византийский эпос о Лигенисе Акрите и его значение для арменоведения (автореферат), Ереван\*, 1970, стр. 27—32.

23 И. М. Дьяконов, Предыстория армянского народа, Ереван, 1968, стр. 222.

24 Հ. Բարթիկյան, նույն տեղում (ավտոտեքստ), էջ 28:

25 Ի դեպ, վերը նշված հեղինակներից բացի հայերի և Կապադովկիայի արվեստի առնչության հարցին անդրադարձել են նաև Մ. Թեյստայը «Die Byzantinische Wandmalerei in Kleinasien» B. d. 1, 5, pp. 67—74: ն. Օյկոնովը՝ «L'organisation de la frontiere orientale de Byzance aux X-e siècle et Taktikon de l'«scorial» („Rapports», 11, pp. 73—90), ինչպես և մեկ երկու այլ հեղինակներ:

26 Գեոևա 1911 թվականին Ա. Բաումշտարկը ծանոթանալով Վասպուրականի (հիմնականում արտասահմանյան հավաքածուներում գտնվող) մանրանկարների հետ, գրել է. «Հին արևելյան միջագետական ղեղանկարչության սովորույթները (նկատի պետք է ունենալ և Կապադովկիայի արվեստի հնագույն հուշարձանները՝ IX—XI դդ.) թերևս ոչ մի տեղ այնքան անարատ ձևով չեն դրսևորվել, ինչպես Վասպուրականի շրջանի ձևագրերում: Այդ ձևագրերի շնորհիվ է, որ XV—XVII դդ. հայկական մանրանկարները կամրջվում են գեղանկարչության հին ավանդների հետ» (A Baumschtark, Eine gruppe illustriertes Armenisches Evengeliensbücher des XVII—XVIII, j. in Jerusalem. Monatsheite für Kunstwissenschaft, 1911, p. 48):



նուր մի շափանիշ բյուզանդական համարվող սճի և ժողովրդական կամ արևելահայկ («օրիննտալիստական») բնույթի այդ ստեղծագործությունների համար, — գրում է ժ. Լաֆոնտեն-Գոզոնը, թեև այդ երկու ուղղությունների արվեստի միջև ընկած սահմանը Կապադովկիայում բավականին հեռու է որոշակիությունից»<sup>27</sup>:

Մեզ համար սկզբունքային նշանակություն է ստանում Կապադովկիայի եկեղեցիների ժողովրդական ուղղության որմնանկարների ու Վասպուրականի ձեռագրերի նկարաշարի պատկերա-թեմատիկ նույն կարգը: Գրանցում, ավետարանական ընդունված թեմաների հետ մեկտեղ, ներառվում են նաև պարականոն գրականության նյութեր՝ վարքեր, առաքյալների գործեր և այլն<sup>28</sup>: Առաջին պլանում Հիսուսի երկրային կյանքի դրվագներն են, որոնք ամփոփվում են «մարմնավորման» և «բավման» շարքում: Վերջիններիս մեջ հիմնական արտահայտություն են ստանում «Ծննդյան» և «Խաչելության» տեսարանները՝ իրենց հանգուցային-խորհրդանշական իմաստով, որտեղ «Ծննդին» միշտ նախորդում է «Ավետումը», իսկ «Խաչելությանը»՝ «Մատնությունը»: Փաստորեն այդ թեմաները հանդիսանում են քրիստոնեարանական պատկերաշարի համառոտագրումը. մյուս պատկերները լրացնում և հարստացնում են այդ:

Վասպուրականի ձեռագրերում նկարազարդումները մեծ մասամբ սկսվում են «Աբրահամի զոհաբերության» տեսարանով: Կապադովկիայում այդ թեման սակավ է հանդիպում: Բայց մեզ հայտնի սակավադեպ այդ օրինակներում էլ «զոհաբերությունը» ներկայացնում է հորինվածքային մի տարրերակ, որն իր ընդհանուր գծերով պահպանվում է առավելապես Վասպուրականի XIV—XV դդ. արվեստում: Կապադովկիայում բնորոշը Այվալիկի եկեղեցու (922—930 թթ.) որմնապատկերն է (նկ. 1), որը մասամբ հիշեցնում է Աղթամարի եկեղեցու (918—921) որմնաքանդակը: Աբրահամը կանգնած է, ձախ ձեռքով Իսահակի գլխի մազերի փունջը բռնած, աչով՝ սուրբ, հայացքը ետ՝ դեպի Աստծո կողմից ուղարկված խոյի կողմը<sup>29</sup>: Այս պատկերաձևի և Վասպուրականի մանրանկարների միջև սկզբունքային տարբերություններ գրեթե չկան<sup>30</sup>:

<sup>27</sup> Տե՛ս «Росписи церкви, называемой Чемликче килисе...». Որպես ժողովրդական կամ «օրիննտալիստական» ուղղության պատկանող գործեր առանձնացվել են մասնավորապես Չեմլիկչիի, Աչիկիլ արայի, Պյուրենլի Սեկի, Գյուրեմեյի, էլ-Նազարի և մեկ-երկու այլ եկեղեցիների որմնանկարները: Հավանաբար շատ ավելի մեծ ընդհանրություններ կան հայկական և Կապադովկիայի եկեղեցիների ճարտարապետական առանձնահատկությունների մեջ, որոնց բացահայտման ուղղությամբ դեռևս շատ քիչ բան է արված: Պետք է հիշատակել միայն ժ. Լաֆոնտեն-Գոզոնի «L'eglise rupestre dite eskiraca kilisese et la place de la viergesans les absides Cappadociennes» հոդվածը:

<sup>28</sup> Կ. Վեյցմանը նկարների սյուժետային այդպիսի ծրագրայնությունը համարում է «կիսացիկալիկն» (Illustration in Roll and codex, «Studies in manuscript illumination», № 2, Princeton University press, 1947, p. 199):

<sup>29</sup> Տե՛ս Reiner Stichel, Auberkanonische Elemente in byzantinischen Illustrationen des Alten Testaments. Romische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte Band 69, Heft 3—4, 1974, Herder Rom Freiburg. Nien. tabel. 5.

<sup>30</sup> Չհաչված երկրորդական կարգի որոշ մանրուքներ, օրինակ՝ որմնանկարում տեսարանը երկու կողմերից շրջափակված է Իսիսոսի և Ֆլավիոսի պատկերներով և այլն:



Պարզ սխեմայով է ներկայացվում Կապաղովկիայում «Մնունդը»: Այդ տեղ մեծ մասամբ չի պատկերվում մանկանը երկրպագելու եկած մոզերի զրվագը (զրան հատկացվում է առանձին տեղ)<sup>31</sup>: Ի դեպ, մոզերի երկրպագության առիթով մի փաստի վրա ուշադրություն է հրավիրել Գ. դե Փերֆանյոնը (հնտագայում զրան անդրադառնում է նաև Փ. Լաֆոնտեն-Գոզոնը): Կապաղովկիայի որմնանկարների «երկրպագության» տեսարաններում սովորա-



Նկ. 1

բար զրվում են երեք սերունդները ներկայացնող մոզաց թագավորների անունները՝ Մելրոն, Գասպար, Բաղդասար: Ըստ վերոհիշյալ ուսումնասիրողների, այդ անուններն ունեն զուտ հայկական հնչույթ և հանդիպում են միայն Քրիստոսի տղայության ավետարանի հայկական խմբագրության մեջ (զլ. XI, 1)<sup>32</sup>: Իսկ հայկական ձեռագրերում դա սովորական երևույթ է:

<sup>31</sup> «Մնունդն» առանց մոզերի երկրպագության հանդիպում է նաև Վասպուրականի XIV դ. մի շարք ձեռագրերում (Մատենադարան, ձև. № 2744, նկ. Սիմեոն Արճիշեցի, ձև. № 7456, նկ. Վարդան), թեև ամբողջությամբ վերցրած այդ տարրերակը այստեղ լայն տարածում չգտավ:

<sup>32</sup> Գ. դե Փերֆանյոն, նույն տեղում, հատ. IV, էջ 417: Ինչ վերաբերում է Հովսեփի՝ թիկունքով դեպի մնունդը նստած պատկերագրական ձևին, որը Փ. Լաֆոնտեն-Գոզոնը համարում է Կապաղովկիային բնորոշ մտախմբ, ապա պետք է ասել, որ Վասպուրականում ևս այդ տարրերակը հանդիպում է, միայն թե Հովսեփը գլուխը փոքր ինչ բարձրացրած է լինում՝ հրեշտակների երգի ձայնը լսելու համար: Փ. Լաֆոնտեն-Գոզոնը ուշադրություն է հրավիրում նաև սրինգ նվագող հովվի և լուր հաղորդող հրեշտակի վրա: Նա նշում է, որ ի տարրերություն բյուզանդական և



Կապաղովկիայի եկեղեցիների որմնանկարչության և Վասպուրականի դարոցի պատկերազրահական ընդհանրության մեկ այլ ուշադրով օրինակ է «Խորհրդավոր ընթրիքը»: Երկուստեք քառանկյուն երկար սեղան է ներկայացվում. առաջյալները տեղադրված են հանդիպակաց կողմում՝ ճակատալին դիրքով, Հիսուսը՝ ձախում, Հուդան կենտրոնում՝ ձեռքը պարզած պատանին: Ն. Քիերին հատուկ ուսումնասիրության նյութ է դարձրել սակավադեզ հանդիպող այդ տարբերակը<sup>33</sup>, և եկել է այն եզրակացության, որ XI դ. կեսերին կառուցված կապաղովկիական Գարիկլի և Գարանլի եկեղեցիների (նկ. 2), ինչպես նաև նույն ժամանակների վրացական Գավիթ Գարեջելիի եկեղեցու «Ընթրիքի» որմնանկարները<sup>34</sup> պատկերազրահական այդ ձևի առաջին նմուշներն են միջնադարյան արվեստում: Ինչ խոսք, եթե Ն. Քիերին քաջատեղյակ լիներ հայկական մանրանկարչության X—XI դդ. բոլոր հուշարձաններին, ապա «Խորհրդավոր ընթրիքի» վերոհիշյալ տարբերակի մասին խոսելիս կհիշատակեր նաև 974 թվականի «Մուրղուի» և 1038 թ. (Մատենադարան ձեռ. № 6201) ձեռագրերի «Ընթրիքի» տեսարանները: Ավելի ուշ այդ տարբերակը արդեն հանդիպում է XIV դ. Վասպուրականի ձեռագրերում (նկ. 3, նկարիչ Հովսիան)<sup>35</sup>, որը և մենք համեմատում ենք կապաղովկյան նմուշների հետ: Ուրեմն ոչ միայն Կապաղովկիայում և վրացական Գավիթ Գարեջելիի եկեղեցում<sup>36</sup>, այլև ավելի վաղ՝ X դարի, ապա և XI ու XIV դդ. հայկական ձեռագրերում պահպանված է «Խորհրդավոր ընթրիքի» խիստ հետաքրքրական այդ տարբերակը իր պատկերազրահական նախնականությամբ<sup>37</sup>:

ընդհանրապես կանոնիկ դարձած պատկերազրահական ձևերի, Կապաղովկիայի XI—XII դդ. նշված որմնանկարներում գրեթե չի հանդիպում լուր հազորող հրեշտակը: Գա ընդունվում է որպես պատկերազրահական բացթողում: Նման հորինվածքները կրում են հատուկ ծիսական բնույթ, որովհետև կոչված են լինում ներկայացնելու ճենդյան տոնը՝ ձեռագրական կամ եկեղեցական որմերի նկարներում: Հավանական է լիվում, — շարունակում է նա, — որ հայերը մի որոշ ժամանակ օգտվել են «ժենդյան» այն տարբերակից, որն իր բոլոր տարածություններով հանդերձ, չի ներառել յրարեր հրեշտակի մոտիվը» (նա նկատի ունի XI դ. հայկական ձեռագրերը): «Լրձրեր հրեշտակի բացակայությունը պատահական երևույթ չէր, — եզրակացնում է Շ. Լաֆոնտեն-Գոզոնը, — այդպես ավելի հաճախ լինում է քրիստոնեական արվեստի ժողովրդական հոսանքի ստեղծագործությունների մեջ (տե՛ս «Росписи церкви называемой Чемлекчи...»): Վատահորեն կարելի է ասել, որ Վասպուրականի XIV—XV դդ. մանրանկարների բնույթները այդ կարծիքն է հավաստում (տե՛ս Մաշտոցի անվան Մատենադարանի №№ 5543, 5355, 4928 և մի շարք այլ ձեռագրեր): Ի դեպ, Շ. Լաֆոնտեն-Գոզոնը կանգ է առել նաև սրնգահար հովի վրա «Զուտ հայկական բնույթի հորինվածքներում երաժիշտը բացակայում է, — գրում է նա, — որը սակայն գործնականորեն հանդիպում է Կապաղովկիայի գրեթե բոլոր որմնապատկերներում» (նույն տեղում, էջ 85): Այստեղ միայն մեկ վերապահություն պետք է անել. Վասպուրականի XIV—XV դդ. մանրանկարներում գրեթե միշտ էլ առկա է երաժիշտ հովիվը:

<sup>33</sup> N. Talyer, Une iconographie inédite de la cene dans un refectoire rupestre de Cappadoce („Revue des Etudes Byzantines“, tome 33, Paris, 1975, pp. 177—185).

<sup>34</sup> Акели Вольская, Росписи средневековых трапезных Грузии, Тбилиси, 1974, стр. 33, 34, 48 и т. д. Ուշադրով են նաև Սեդրակյանի և Բերտուրանիի եկեղեցիների սեղանառների «Ընթրիքի» պատկերները (տե՛ս А. Вольская, նույն տեղում, նկ. 6, 7, 39):

<sup>35</sup> Մատենադարան, ձեռ. № 4806:

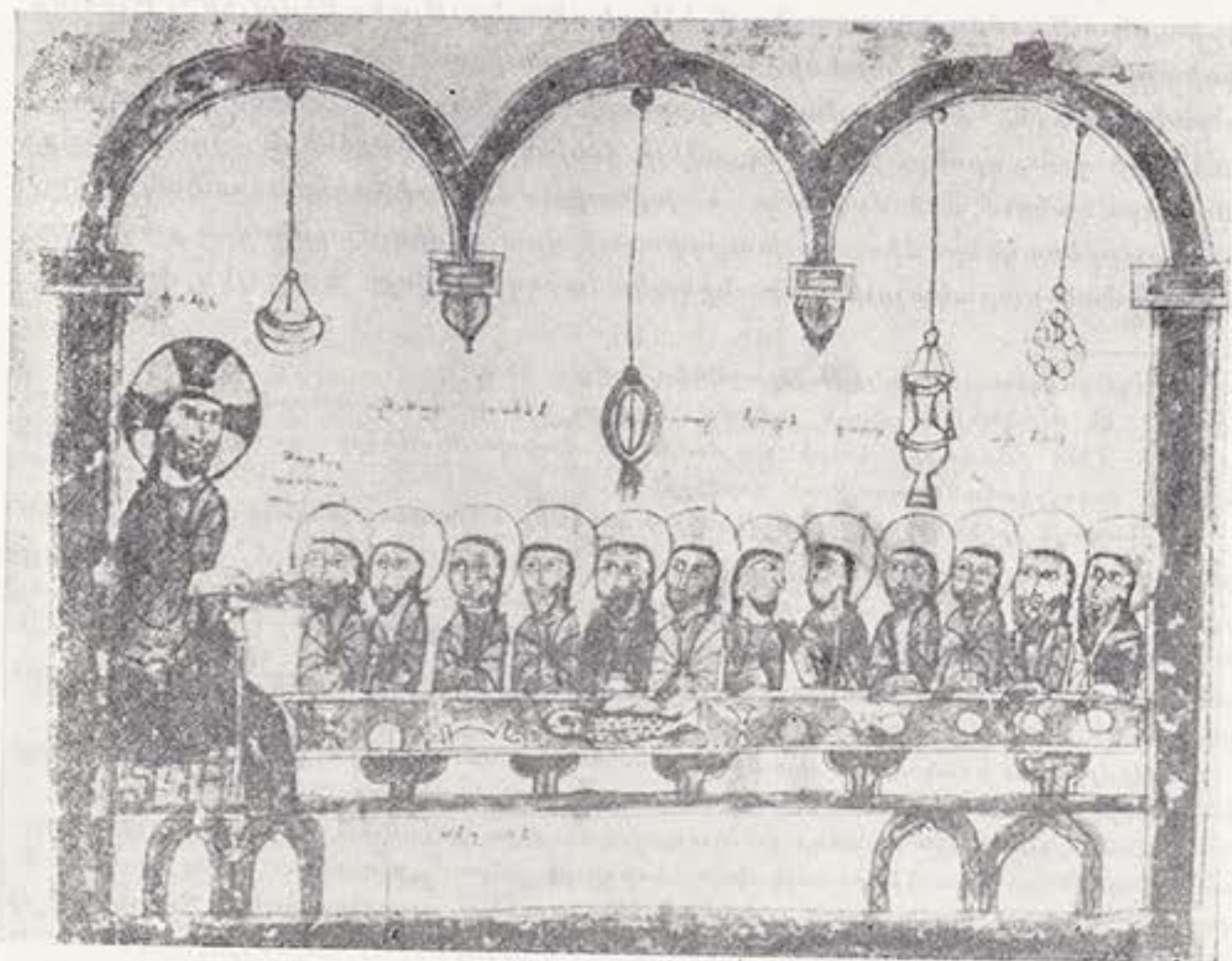
<sup>36</sup> Հատ որում, վրացական եկեղեցիներում հանդիպող օրինակները, հատկապես սեղանի ձևը, առաջյալների դասավորությունը և այլն, այնքան շեն նմանվում կապաղովկյան հուշարձաններին, որքան հայկական մանրանկարչության նմուշները:

<sup>37</sup> Մեկ ընդհանուր սխեմայի առկայությամբ հանդերձ, իհարկե, կան որոշ զանազանություններ մանրուքներում:





Նկ. 2



Նկ. 3



Շիրման ընդհանուր եզրեր կան նաև «Մատնության» տեսարանում. ընդհանուր գասավորությունից բացի, այդտեղ շեշտված է Հիսուսին կալանավորող զինվորների անսովոր մեծ զենքերը. «Զենքերին այդչափ մեծ տեղ հատկացնելը առանձնահատուկ երևույթ է սղջ փոքրասիական և անդրկովկասյան միջնագարյան արվեստում» — գրում է Ժ. Լաֆոնտեն-Գոզոնը<sup>38</sup>: Այստեղ կան բնորոշ այլ դժեր ևս, որոնք կյանքի կոչված լինելով ժողովրդական արվեստի բնույթից, հայտնի են դառնում առավելապես Կապադովկիայի և Վասպուրականի հուշարձաններում (օրինակ՝ Հիսուսը պայմանականորեն մեծացված համաշափություններով՝ Գելվերի եկեղեցու որմնանկարներում, իսկ Վասպուրականում՝ մանրանկարիչ Գրիգորի մոտ<sup>39</sup>):

Ընդհանրությունների բացահայտման տեսակետից ուշագրավ է «Մատնությանը» հաջորդող «Պիղատոսի դատաստան»-ի տեսարանը: Հիսուսի հարցաքննությունից հետո Պիղատոսը ձգվել է աջ և ձեռքերն է լվանում. «Նւ տեսեալ Պիղատոսի թէ ոչ ինչ օգնէ, այլ առաւել խռովութիւն լինի, առեալ ջուր, լուաց զձեռս յառաջի ժողովրդեան և ասէ. քաւեալ եմ ես յարենէ արդարոյդ այդորիկ, դուք գիտասջիք» (Մատթեոս, Իէ, 24): Ժամանակի ընթացքում, սակայն, այս հետաքրքրական թեման կարծես դուրս է մնում ընդհանուր պատկերագրության ցանկից<sup>40</sup>: Մինչդեռ Կապադովկիայի որմնանկարներում և Վասպուրականի XIV—XV դդ. ձեռագրերում պահպանվում է՝ ստանալով ավելի կենցաղագրական երանգ<sup>41</sup>:

Ժ. Լաֆոնտեն-Գոզոնը XI դ. հայկական ձեռագրերի հետ նկատվող կապերի առնչությամբ անդրադառնում է նաև «Խաչելություն» թեմային<sup>42</sup>: Ի լրումն բելգիացի գիտնականի ասածի, մենք ուշագրություն ենք հրավիրելու Վասպուրականի XIV—XV դդ. մանրանկարների հետ նրանց այնպիսի ընդհանրությունների վրա, որոնք, թվում է, ավելի համոզիչ են դարձնելու նշված կապը: Վասպուրականում մեծ մասամբ նախընտրում են պատկերագրական հնամենի տարրերակներ. Հիսուսը խաչափայտի վրա՝ ուղիղ մարմնով և ցավի արտահայտման բացակայությամբ, նիզակահարող զինվորը և սպունգ մատուցո-

<sup>38</sup> «Блуждавшие, сарматские и тюркские...», էջ 81:

<sup>39</sup> Գ. դե Փեֆանյոն, նույն տեղում, հատոր 1 (այրոմ), տախտակ 49: Զեռ. Մատ. №№ 4928, 4848 (Արտաքին ձեռքի պայմանական փոփոխությունները հատուկ է առավելապես արվեստի ժողովրդական ուղղության գործերին):

<sup>40</sup> Հնագույն օրինակներից է Հռավենայի խճանկարը և Ռոսանոյի ձեռագիրը (Д. В. Айналов, Эллинистические основы Византийского искусства, СПб., 1901, стр. 70): Գ. Այնալովը այդ ձեռք կապում է ասորա-պաղեստինյան ավանդների հետ, որոնք իրենց հերթին սնվել են անվավեր գրականության նյութերից: Զեռքերը լվանալու մոտիվի մասին տե՛ս նաև Ն. Կոնդակովի մոտ («История Византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей», Одесса, 1876, стр. 80):

<sup>41</sup> Անմիջական նմանության առումով համեմատելի է Կապադովկիայի Կոկար քիլիսա վանքի որմնանկարը, Վասպուրականում՝ Գանիել Աղթամարցու մանրանկարը (ձեռ. № 5543):

<sup>42</sup> Հետ որում, տեղն ու տեղը կատարելով նաև վերապահություն. «Հիսուսի կողքին խաչված ավազակները չկան XI դ. հայկական ձեռագրերի խմբում, որոնք կատարվել են Փոքր Ասիայում: Կնշանակի այս դեպքում էլ առիթ ունենք տեսնելու պատկերագրական հարավված մի տարրերակ, որը կարող է համեմատվել «Մենդյան» մեջ լրարեր հրեշտակի բացակայության փաստի հետ», — գրում է նա (նշված հոդվածը, էջ 87): Պետք է ասենք, սակայն, որ «փոքրասիական» համարվող XI դ. ձեռագրերի խմբը, պատկերագրական իր մի քանի առանձնահատկություններով փաստորեն հայկական մանրանկարչության «ժողովրդական» համարվող ուղղության համար մասնավոր նշանակություն է ստանում:



ղը, երկու կողմերում խաչված ավազակները և այլն: Բացի այդ բուրբից, առկա է ինքնատիպ մի մոտիվ ևս, որը, խիստ սակավադեպ լինելով, հանդիպում է նաև Կապաղովկիայի որմնանկարներում: Խոսքը Հիսուսի խաչափայտի երկու կողմերում մեծ շրջանակների մեջ տեղավորված արևի ու լուսնի պարզ սխեմայի փոխարեն մարդկանց կես հասակով (կիսանդրի) պատկերի մասին է<sup>43</sup> (նկ. նկ. 4, 5): Արևի և լուսնի մոտիվը դեռևս շորրորդ դարից հանդիպում է «Խաչելություն» տեսարաններում: «Նրանց երկվույթը բրիստոնեական արվեստի մեջ, — գրում է Գ. Հովսեփյանը, — առնված է ոչ միայն ավետարանական պատմության հետևանքով, այսինքն արևի խավարման, այլև՝ հեթանոսական ազդեցությամբ. ուստի և, երբեմն, երևան են դալիս իբրև անձնավորյալ պատկերներ կամ հեթանոսական աստվածություններ»<sup>44</sup>: Ուշագրավ է, որ հեթանոսական սովորույթից եկող այդ մոտիվները, նաև Ղունկիանոսի աչքի ապաքինման դրվագը, հանդիպում է մանրանկարչական արվեստի ոչ այնքան «պրոֆեսիոնալ-կանոնական» բնույթի դործերում, որքան ժողովրդական լայն խավերի ստեղծագործության, այսպես ասած՝ «ժողովրդական» ուղղության մեջ:

Ընդհանուր նմանություն մեկ այլ օրինակ է «Դժոխքի ավերման» կամ «Հոգիների փրկության» յուրատիպ հորինվածքը Կապաղովկիայի եկեղեցիների ու Վասպուրականի ձեռագրերի նկարչության մեջ<sup>45</sup>: Անդրաշխարհային արհավիրքների, խորտակված դոճերի, կրակի ու ծխի բարդ պատկերի փոխարեն դժոխքն այստեղ ներկայացված է շատ սեղմ ձևով՝ հսկա մի վիշապի կերպարանքով: Դժոխային վիհերի մեջ հավիտենական տանջանքների դատապարտված մարդիկ եռաշարք տեղավորվել են այդ զարհուրելի կենդանու մարմնի առաջացրած ոլորապտույտների մեջ: Փաստորին այս դեպքում էլ մենք դործ ունենք ավելի պայմանական-խորհրդանշական մի պատկերի հետ, որը միջնադարյան արվեստում հայտնի է դառնում գլխավորապես Կապաղովկիայի X—XI դդ. և Վասպուրականի XIV դ. հուշարձաններից: Հասկանալի է, որ դա պատահական զուգահեռության օրինակ չէ, այլ՝ հին ավանդներից եկող ներքին սերտ կապերի դրսևորման հետևանք:

Առնվազն նախատիպերի նույնությունն են ցույց տալիս «Կոտորումն մանկանց» տեսարանը լուծման խիստ համառոտված ու պարզեցված ձևերով<sup>46</sup>, «Ունալվան», «Հարությունը»՝ յուզաբեր կանանց Հիսուսի երևալու հնաոճ տարբերակով<sup>47</sup> և այլն:

43 Տե՛ս Գ. դե Փեֆանյոն, նույն տեղում, ազ. ազ. 40, 51: Գրա հնագույն օրինակը Կոստան Զեդեանավորդի ձեռագրում է (տե՛ս Ա. Аймалов, Эллинистические основы..., էջ 17):

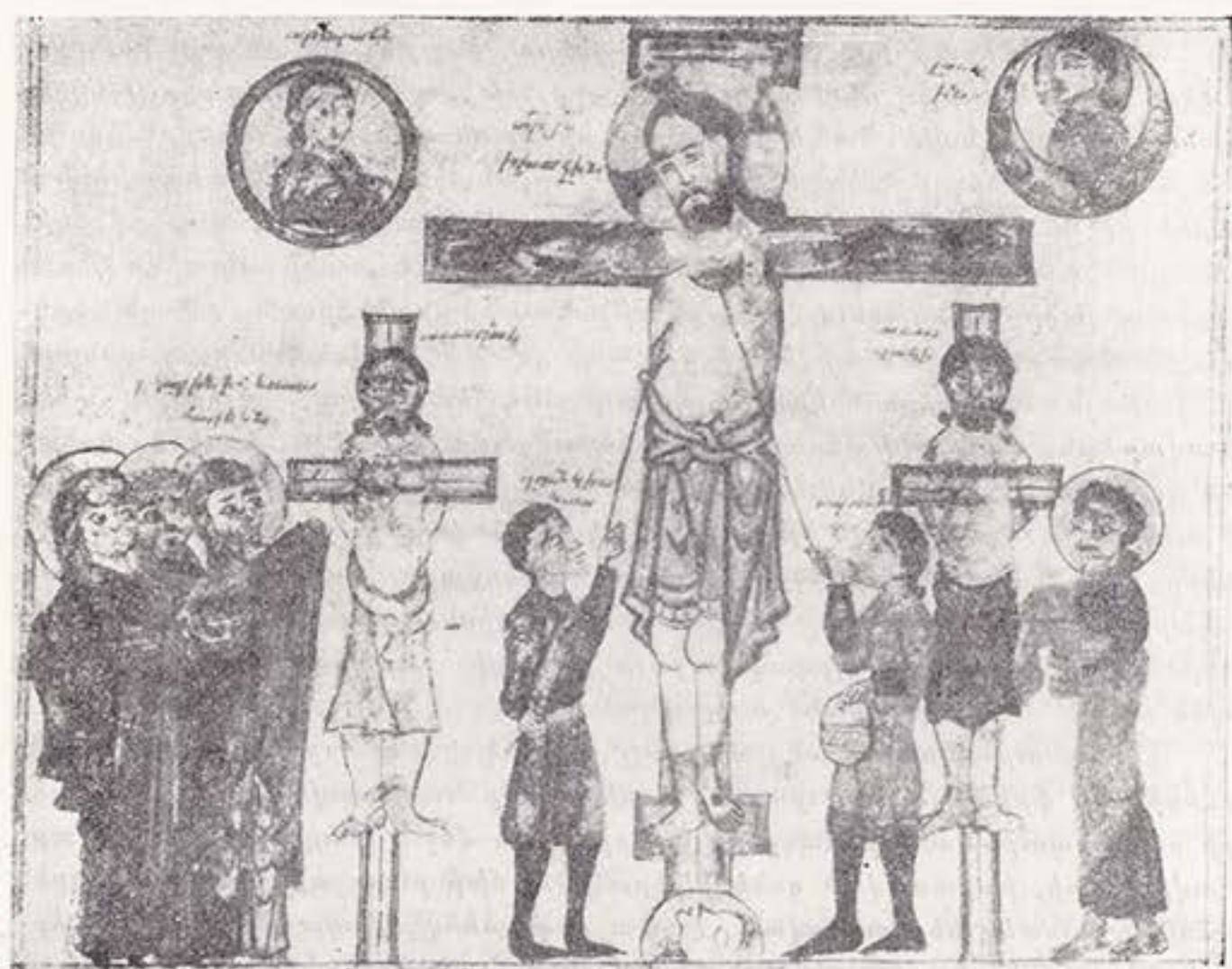
44 Գ. Հովսեփյան, Հավուց թագի Ամենափրկիչը և նույնանուն հուշարձանները հայ արվեստի մեջ, Երուսաղեմ, 1937, էջ 56:

45 Կապաղովկիայում՝ Վիլանե քիլիսեում (տե՛ս Մ. Քիլեի, նշված աշխ., նկ. 13, ազ. 41, էջ 59, 67, նաև Աշիկելե քիլիսեում: Վասպուրականում՝ Մատենադարան, ձեռ. № 5332, էջ 4բ):

46 Ի դեպ, նման սխեմայով է պատկերված այդ թեման նաև Ազիտամարի եկեղեցու որմնանկարում:

47 Կապաղովկիայում հատկապես Աշիկելե եկեղեցում, Վասպուրականի ձեռագրերում դրանք կանոնիկ բնույթ են ստանում (Մատենադարան, ձեռ. №№ 2744, 4806, 4814 և այլն): Զնագույն օրինակը Ռարուլայի 586 թ. ավետարանում է (տե՛ս Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских, СПб., 1892, стр. 3:5):





Նկ. 4



Նկ. 5



Էսկի բակե կոչված եկեղեցու որմնապատկերում, որտեղ Աստվածամայրը ներկայացված է հրեշտակների ու սրբերի շրջապատում, կրկին տեղիք է ավել Փ. Լաֆոնտեն-Պոզոնին անմիջական զուգորդություն կատարել հայ արվեստի հուշարձանների հետ, հիշեցնելով նույնիսկ Տաթևի վանքի Աստվածամոր պատկերը<sup>48</sup>: Նույն միտքը նա արտահայտել է նաև «Աստվածամոր վերափոխման» կապակցությամբ իր «Նոր տեղեկություններ Վասպուրովկիայի մասին» աշխատությունում<sup>49</sup>: Ընդ որում, երկու դեպքերում էլ՝ և Վասպուրովկայում, և հայ արվեստում (նաև Վասպուրականում) շեշտված է տեսարանի մեկնաբանությանը բնորոշ մի մանրամաս. Աստվածամոր հոգեհանգստին ներկա գտնվող հրեաները պատկերված են լինում կտրված ձեռքերով: Ըստ ավանդության, նրանք միտք են ունեցել զոզանալ Տիրամոր մարմինը: Ուստի և աստծու կամքով հրեշտակները այդ պահին կտրում են դեպի սուրբ մարմինը մեկնած նրանց ձեռքերը, և կտրված դաստակները ասես օդի մեջ կախված են մնում: Փ. Լաֆոնտեն-Պոզոնը նկատում է, որ որոշ դեպքերում Էկարիչները Աստվածամորը միայն կես հասակով են պատկերել, ցույց տալով նրա աննյութական, կամ հրեաների համար անմատչելի լինելը: Բելզիացի գիտնականը նշում է նաև, որ հայկական ավանդությունները «Աստվածամոր վերափոխման» կամ նրա «ննջման» մասին բավական ինքնատիպ են և տարբերվելով բյուզանդական ավանդություններից մտանում են Վասպուրովկայում ընդունված սովորույթներին<sup>50</sup>:

Ինչ խոսք, ապագայում այս ուղղությամբ կատարվելիք պրպատումները կարող են նրևան բերել զուգորդությունների այլ հետաքրքրական փաստեր ևս, սակայն, կարծում ենք, սույն հոդվածում բերված մի քանի օրինակներն էլ հիմք են տալիս պնդելու (անկախ միջնադարյան քրիստոնեական արվեստին հատուկ ընդհանրության)<sup>51</sup>, որ այստեղ ակնառու է մերձիմոտ կապերի, առնվազն սկզբնաղբյուրների նույնության պարագան:

Այժմ մի քանի խոսք ոճական առանձնահատկությունների մասին: Վասպուրովկիայի նշված եկեղեցիների որմնանկարչության և Վասպուրականի մանրանկարների հիմքում ընկած է ժողովրդական արվեստին հատուկ կառուցվածքային բնույթը, որը արտահայտչական մի շարք կողմերով հակա-

<sup>48</sup> J. Lafontain-Dosogne, L'église castrale dite Eski Bace kilisesi et la place de la Vierge dans les absides Cappadociennes („Jahrbuch des österreichischen Byzantinistik“, 21 Band, p. 161—178)

<sup>49</sup> „Extrait de Byzantion“, t. XXXIII, p. 164—165

<sup>50</sup> Այս առումով շափազանց հետաքրքրական է Պ. Ֆետտերի ուսումնասիրությունը, որը հատուկ նվիրված է հայկական միջավայրում ընդունված «Աստվածամոր վերափոխման» կամ «ննջման» ավանդություններին (Չ. Vetter, Die armenische Dormitio Mariae, „Theologische quarterlyschrift, 81, 1902, pp. 321—349 (§ 22, p. 344):

<sup>51</sup> Առավել բնութագրականը միջնադարյան արվեստի համար, — գրում է Մորեյը, — գրեթե ամեն տեղ ու ամեն մի ժամանակի ընթացքում քրիստոնեական կրոնն է, նրա մտածողության ձևերն ու արտահայտման եղանակները, որոնք չգիտեն ռասսայական ու լեզվական սահմաններ (անս F. Амбегա излаа, Художественной принцип иллюстрирования грузинской рукописной книги XI—XIII вв., Тбилиси, 1973, стр. 5): Նույնիսկ այս պարագայում Վասպուրովկիայի ու Վասպուրականի մանրանկարչական արվեստում (խոսքն առայժմ պատկերագրության մասին է) առկա են միայն իրենց բնորոշ այնպիսի կոչեր, որոնց հանրազումարը, ըստ էության, դառնում է ազգային յուրաքանչյուր արվեստի որակական հատկանիշը:



մեա է տիրող քրիստոնեական գաղափարախոսության գեղագիտական պատկերացումներին<sup>52</sup>։ Հասարակ ժողովրդի ստեղծագործությունը միշտ էլ աչքի է ընկել պարզունակությամբ ու պահպանողականությամբ, թեև եղել է անմիջական, դիպուկ ու շեշտված ձևերով, երբեմն հեքիաթային, երբեմն դրոսեսկային հումորով լի կերպարներով<sup>53</sup>։

Ժողովրդական արվեստում, մանավանդ երբ այն ներհյուսված է քրիստոնեական ըմբռնումներով, կյանքի ու աշխարհի վերապատկերումը հնուանում է «իլյուզիոնիստական» իրատիպությունից։ Առաջնայինը գաղափարական-իմաստային (սեմանտիկ) միտումներն են դառնում, որոնք արտահայտման համառոտաձևություններով, երբեմն էլ վերացականությամբ, միտեսակ պատկերանիշերի են վերածվում՝ ձևոք բերելով ավելի խորհրդանշական բնույթ<sup>54</sup>։

Հորինվածքները կառուցվում են հարթապատկերին ենթարկված՝ մասերի պարզ հաջորդականության եղանակով, որտեղ անտեսվում են նկարի խորքը և, ընդհանրապես, եռաչափ ձևերը։

Մոտեցման այդ սկզբնատարրերն էլ, բնականաբար, ելակետ են հանդիսանում մեզ հետաքրքրող նկարների մյուս առանձնահատկությունների համար։ Արտահայտման հիմնական միջոցը մնում է դիժը<sup>55</sup>, որն իր շարժունակ (սիթմային) կառուցվածքով ներդաշնակում է շեղոք գույների հակադիր հաջորդական դասավորությանը։

Զծանրանալով մանրամասնությունների վրա, նկարիչները հիմնական թեմայի (ինչպես նաև առանձին պահերի) դրսևորմանը հասնում են ընդհանուր ձևերի միջոցով. այսինքն՝ ամբողջի մեջ և ամբողջի շնորհիվ է դրսևորվում մասնակին։ Գեղանկարչական լեզուն այդ դեպքերում աչքի է ընկնում ոչ այնքան պատկերամիջոցների հարստությամբ, գույների ճոխությամբ, որքան պարզությամբ։

<sup>52</sup> Քրիստոնեական արվեստի ակունքներն էլ, թվում է, նույն հիմքից են գալիս, ինչը ժողովրդական արվեստինն է։ Հոգեհարազատ շատ բան կա պատկերավորման դրանց ըմբռնումներում։

<sup>53</sup> «Եկել է ժամանակը պնդելու, — տեղին նկատել է Ժ. Լաֆոնտեն-Գոգոնը, — որ և՛ Կապադովկիայում, և՛ փոքրասիական հայկական ձեռագրերում (այստեղ կավելացնենք՝ նաև Վասպուրականի XVI—XV դդ. մատյաններում—Չ. Հ.) մենք գործ ունենք ժողովրդական արվեստի ստեղծագործությունների հետ, բայց միաժամանակ ավելի պահպանողական ու ավելի հետաքրքրական, քան նրանք, որոնք դուրս են եկել հարուստ և հզղված միջավայրից» (նույն տեղում, էջ 88)։

Կապադովկյան արվեստի ժողովրդական բնույթի մասին խոսել են նաև Գ. դե ժերֆանյոնը, Վ. Լազարևը, Մ. և Ն. Թիերի ամուսինները, Ս. Տեր-Ներսեսյանը։ Վասպուրականի կապակցությամբ՝ Գ. Հովսեփյանը, Մ. Տեր-Ներսեսյանը, Լ. Գուրնովոն, Տ. Իզմայլովան։

<sup>54</sup> Հայտնի է, որ կերպարվեստի նկատմամբ այդպիսի մոտեցումը իր տեսական հիմնավորումն ստացել է միջնադարյան փիլիսոփայական մտքի, այդ թվում նրա հայ ներկայացուցիչների մոտ՝ սկսած V-դարից մինչև XV դ.՝ Լամբրոնացի, Շնորհալի, Երզնկացի, Որոտնեցի, Տաթևացի և այլն։

<sup>55</sup> Միջնադարյան գեղանկարչության մեջ դժի դերի ու նշանակության մասին վերջին շրջանում մեծ ճանաչում է ստացել Վ. Ն. Լազարևի «Приемы линейной стилизации в византийской живописи X—XII вв. и их истоки» աշխատությունը (տես «Труды XXV-го международного конгресса востоковедов», М., 1963, т. I)։



Արույն բնույթ է ստանում հեռանկարի կազմակերպումը: Այն շունի մեկ որոշակի դիտակետ (բազմահեռանկարայնություն). դա հնարավորություն է տալիս նկարիչներին անկաշկանդ մոտեցում ցուցաբերել հորինվածքների, նրանցում տեղ գտած առանձին կերպարների ու առարկաների նկատմամբ: Գլխավոր կերպարը ներկայացվում է դիտման համար ավելի շահեկան մասում՝ կենտրոնում: Նա որոշակիորեն ընդգծվում է, անշատվում ոչ միայն հորինվածքի ամբողջական դասավորության մեջ, այլև՝ պայմանականորեն մեծացված համաչափություններով: Նրա բացահայտմանն օժանդակում են մյուս երկրորդական կերպարները:

Բազմահեռանկարային եղանակի կիրառումը, գլխավոր ու երկրորդական կերպարների ազատ դասավորությունը, նրանց շարժումների ու յաժ՛նրի միտումնավոր փոփոխությունները մեծապես նպաստում են հորինվածքի գաղափարական կողմի դիպուկ և սուր արտահայտմանը: Բնականաբար, անխուսափելի են դառնում նաև անսովոր թվացող կրճատումները, առանձին տարածությունները, վերացականության տարրերը. իսկ երկրորդական մանրամասները՝ ճարտարապետական կառուցվածք, ծառ, զանազան լրացուցիչ առարկաներ, ինչպես վերևում էլ ասացինք, կամ անտեսվում են և կամ հեշտությամբ վերափոխվում խորհրդանիշ ձևերի: Փաստորեն իրականության նմանակումը որմերի կամ ձեռագրի հարթ մակերեսի վրա իր տեղը զիջում է գաղափար արտահայտող խտացված ձևերին: Այդ դեպքում արդեն, վերջիններս, ասես ի փոխհատուցում իրականության խորթացման, ձեռք են բերում մեծ արտահայտչականության ուժ (էքսպրեսիվ թափ), զարգային հակում: Գիտողի մոտ, նրա երևակայության մեջ դրանք վերականգնում են ավետարանական սլաշմությունները իրենց գաղափարական որոշակի միավորություններ ու գունային հուզականությամբ:

Շփման ընդհանուր եզրեր տեսնում ենք նաև գունային լուծումներում: Հիմնական գույները՝ կարմիր, կանաչ, կապույտ, դեղին, Վասպուրականի որմնանկարներում ծավալվում են փոքր-ինչ երանգային նրբանցումներով, սովերային մասերում՝ շեշտված նույն գույնի մուգ, կամ երբեմն շագանակագույնով: Լուսավոր մասերն ունենում են սպիտակ շերտադեղ: Նույն գույնի մուգ գծահատվածների գործածությունը հատուկ է նաև Վասպուրականի մանրանկարներին: Փաստորեն երկու դեպքում էլ այդ աշխատանքները հատկանշվում են գունային-հարթապատկերային նման համակարգով: Բացի այդ, ժ. Լաֆոնտեն-Գոզոնի խոսքերով ասած՝ առկա է միևնույն շեղոք ֆոնը<sup>56</sup>, որը Վասպուրականում էջի ոսկրա-դեղնավուն մաքրությունն է, իսկ Վասպուրականում՝ խակին տվող բաց կանաչի կամ դեղնադյուսագույնի հավասար հարթությունը: Գծային հստակ պատկերավորում ունեցող կերպարներն, ասես քանդակային զանգված, անշատվում են այդ հավասար խորքի հարթությունների վրա:

Ինչպես ժողովրդական արվեստում, մեզ հետաքրքրող հուշարձաններում ևս գույնը ծառայում է ոչ սոսկ տվյալ կերպարի կամ առարկայի բնու-

<sup>56</sup> «Համարյա միևնույն տոնային շեղոք ֆոնը, ճարտարապետության գրեթե լրիվ բացակայությունը, վերջապես զարդաձևերի ռճավորման էական դերը նույնպես վկայում են կապագովկյան մի քանի եկեղեցիների ու հայկական ձեռագրերի մանրանկարչության զեղանկարչական ընդհանրության մասին» — գրում է ժ. Լաֆոնտեն-Գոզոնը (նշված հոդվածը, էջ 88):



թագրման նպատակին, այլ նաև որոշակիորեն կրում պայմանական-խորհրդանշական իմաստ՝ մասամբ պայմանավորված լինելով էջի կամ որմնի դուրսնահաղմակերպման շահերով: Անխառն, վառ դույներն ստեղծում են պայծառ (բայց երբևէն էլ խորհրդավոր) տրամադրություն, նպաստելով ողջ հորինվածքի շարժունակությանը:

Կապաղովկիայի որմնանկարների ու վասպուրականի մանրանկարչության ոճական ընդհանրությունները կարծես ավելի տեսանելի են դառնում մանրամասների համադրության ժամանակ: Կերպարները մեծ մասամբ ունեն ճակատային, կամ 3/4 թևոված դիրք, որն իր հերթին նպաստում է տպավորության հանդիսավորությանը: Զարդայնությունն ու ոճավորումը տեղ է գտնում ոչ միայն հագուստների մեկնաբանման, այլ նույնիսկ դիմազծերի և վարսերի հարգարանքի մեջ: Վերջիններս թե՛ Կապաղովկիայում և թե՛ Վասպուրականի ձեռագրերում ունեն ինքնատիպ գծադասավորություն՝ հերաբաժուկների հորիզոնական և ուղղահայաց բնորոշ խաչաձևմամբ<sup>57</sup>: Արտանունքներն ու հոնքերը տրվում են երկար, աղեղնաձև վերջավորությամբ: Այտերի վրա դրվում է կարմիր լուսափայլը: Փաստորեն պատկերվում է նույն կամ նման մի կերպարանք՝ կլորիկ դիմազծերով, ընդգծված քթով ու շուրթերով, արտահայտիչ սև, մեծ աչքերով, որոնք երկար վերջավորություններ ունեն: Այդ կրակոտ հայացքների մեջ որքան անանկանություն, այնքան էլ թախծի ու նվիրարերումի արտահայտություն կա: Այդ պատկերները շես կարող համեմատել ոչ բյուզանդական ու պարսկական արվեստի մշակված պերճաշուք ձևերին, որոնց բնորոշ է բնավորությունների հանդարտությունը, և ոչ էլ արարական կերպարների դանդաղկոտ շարժումներին: Գեղեցիկ գաղափարը այստեղ թվում է թե ընդհանուր է, արտահայտված վերացականության և իրականության, ասկետիզմի ու աշխարհիկ զգացողության յուրօրինակ միահյուսման մեջ, մի հատկանիշ, որը բխում է հասարակ ժողովրդի գեղագիտական ըմբռնումներից ու նախասիրություններից:

Ուշադրության են արժանի նաև երկու դեպքերում էլ նույնաձև գեղարվեստական բացատրադրությունները, որոնք հանդես են գալիս պատկերների հետ դեկորատիվ միասնությամբ:

Իննելով տեղական ժողովրդական խավերի ստեղծագործության արդասիքը, Կապաղովկիայի նշված եկեղեցիների որմնանկարները որոշակիորեն արտահայտում են նաև հայկական բնակչության նախասիրությունները, փաստորեն հանդիսանալով հայ արվեստի մի յուրօրինակ «յուզավորումը՝ արևելյան ու արևմտյան արվեստների խաչաձևման այդ բարդ հանգույցում, ուր կային բարենպաստ պայմաններ հարևան ժողովուրդների գեղագիտական ավանդույթների հետ շփվելու, նրանց վրա ազդելու և ազդեցություններ կրելու:

<sup>57</sup> Մազերի այդ ձևը Գ. Հովսեփյանը համարում է հին ասորական սովորույթներից եկող (տե՛ս «ձեռագրականք և Պոռշեանք հայոց պատմութեան մէջ», Վաղարշապատ, 1928, էջ 150):



Г. АКОПЯН

## НЕКОТОРЫЕ ОБЩИЕ ЧЕРТЫ МЕЖДУ МИНИАТЮРАМИ ВАСПУРАКАНА И КАППАДОКИЙСКИМИ РОСПИСЯМИ

(Резюме)

Исследователи росписей каппадокийских пещерных храмов отмечали факт наличия в Каппадокии армянского населения и черты общности их искусства с древним искусством этой страны. В данной статье приведены новые доказательства этих связей и обращено внимание на некоторые интересные и не публиковавшиеся до сих пор памятники васпураканской миниатюры.

В статье даются краткие сведения, касающиеся армяно-каппадокийских исторических и культурных связей. Особое внимание уделено иконографическим элементам в ряде сюжетов миниатюр, имевших сходное решение в каппадокийских и васпураканских памятниках. В частности рассматриваются иконографические схемы „Рождества“, „Тайной вечери“, „Предательства“, „Суда Пилата“, „Распятия“, „Сшествия в ад“ и др. Черты сходства заметны в стиле исполнения этих сцен, что становится особенно явным при сопоставлении отдельных деталей.

В основе интересующих нас произведений лежат сходные принципы, характерные вообще для народного искусства, наиболее полно отвечавшего представлениям и мировоззрениям той эпохи.

Являясь плодом творчества местных народных слоев, росписи некоторых каппадокийских храмов определенно отражают также интересы местного армянского населения.

H. H. HAKOPIAN

## CERTAINS TRAITS COMMUNS ENTRE LES MINIATURES DU VASPOURAKAN ET LES FRESQUES DE CAPPADOCE

(R e s u m é)

Les chercheurs ayant étudié les fresques des temples rupestres cappadociens ont noté l'existence d'une population arménienne en Cappadoce et la communauté de son art avec l'art antique de ce pays. Dans le présent article l'auteur donne de nouvelles preuves de ces relations et attire l'attention sur quelques spécimens intéressants de la miniature du Vaspourakan inédits jusqu'à présent.

L'article donne de brefs renseignements concernant les relations historiques et culturelles arméno-cappadociennes. L'auteur accorde une at-



tention particulière aux éléments iconographiques de certains sujets de miniature traités analogiquement dans les monuments de Cappadoce et du Vaspourakan. Il analyse en particulier les schémas iconographiques de la Nativité, de la Cène, du Jugement de Pilate, de la Descente aux Enfers, du Crucifiement, etc. La ressemblance peut être observée dans le style de l'exécution de ces scènes et cela devient particulièrement évident lors de la comparaison des détails.

Les oeuvres mentionnées sont basées sur des principes semblables, généralement caractéristiques de l'art populaire correspondant pleinement aux notions et à la perception du monde de cette époque.

Etant la création des couches de la population locale les fresques de certains temples cappadociens reflètent également d'une façon déterminée les intérêts de la population arménienne de la région.