

ԹԱԳՈՒՀԻ ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԵԿԵՂԵՑԻՆԵՐԻ ԹՄԲՈՒԿՆԵՐԻ ՔԱՆԴԱԿԱՅԻՆ ՀԱՐԳԱՐՄԱՆ ԽՈՐՀՐԴԱՆՇԱԿԱՆ և ՊԱՏԿԵՐԱԳՐԱԿԱՆ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՆԵՐԸ*

Քանալի բառեր՝ թմբուկ, քանդակային հարդարանք, Երկնային Երուսաղեմ, Երկնային պատարագ, որմնակամարաշար, քշոց, առաքյալներ, առասպելական էակներ, պատվիրատու:

Արևելաքրիստոնեական արվեստում առանձնակի տեղ են զբաղեցնում Անդրկովկասյան ու հատկապես հայկական ճարտարապետական հուշարձանները, որոնց հատուկ են մի շարք ինքնատիպ և ճանաչելի գծեր, նաև հարուստ արտաքին հարդարանք¹: Ինքնատիպ դրսևորումներից է եկեղեցու հորինվածքում ճարտարապետորեն արտահայտված և գերակշռող դիրք գրավող թմբուկն իր հարդարանքով, որով աչքի են ընկնում հայկական եկեղեցիները վաղ միջնադարից մինչև ուշ շրջան:

Քրիստոնեական ճարտարապետության պատմության մեջ նշանակալից փուլ է հանդիսանում կենտրոնագմբեթ եկեղեցիների հաստատումը ու վերջիններիս խորհրդաբանության ձևավորումը, որտեղ որպես կառուցվածքային կարևորագույն տարր հանդես է գալիս աղոթասրահը գմբեթին կապող հատվածը՝ թմբուկը:

Կենտրոնագմբեթ եկեղեցիների կառուցումն արևելաքրիստոնեական երկրներում մեծ թափ է ստանում VI դարում, իսկ Հայաստանում առավելապես VII դարի ընթացքում: Հենց այս շրջանում է, որ հայկական ճարտարապետությունը աչքի է ընկնում կենտրոնագմբեթ եկեղեցիների պատկառելի քանակով² և հորինվածքային տարատեսակ լուծումներով, ինչին մեծապես նպաստում են

* Սույն թեմայով զեկույցը ներկայացվել է Մատենադարանի Երիտասարդական 3-րդ գիտաժողովին, 2017 թ. նոյեմբերի 28-30-ին:

¹ **Ա. Լ. Կոբսոն**, “Взаимоотношения раннесредневековой архитектуры Армении и Византии”, *ՊՔՀ*, հ. 4, 1973, էջ 36; **Ա. Ե. Կազարյան**, “Архитектура Армении IV-VI веков и особенности раннехристианской традиции в соседних странах”, *Византийский временник*, т. 60 (85), 2001, с. 155.

² **Վ. Հարությունյան**, *Հայկական ճարտարապետության պատմություն*, Երևան, 1992, էջ 75, **Ա. Ե. Կազարյան**, “Античное наследие в армянской архитектуре конца X- начала XI века”, *К проблеме «Ренессансов» в средневековой культуре, Архитектура: сборник научных трудов*, вып. 6, Минск, 2012, с. 21-26.

նաև շինարվեստի տեղական ավանդույթները³: VI դ. բյուզանդական մայրաքաղաքային եկեղեցիներին հատուկ են ցածր գմբեթները, որոնք գրեթե արտահայտված չեն կառույցի հորինվածքում: Բացի այդ, բյուզանդացի վարպետները, շարունակելով հռոմեական ավանդույթները, լայնորեն կիրառում են աղյուսը⁴, որը չի ենթարկվում գեղարվեստական մշակման և խիստ սահմանափակում է արտաքին հարդարման հնարավորությունները: Այլ է հարավկովկասյան տարածաշրջանի և Հայաստանի, ինչպես նաև նրան հարող Կապադովկիայի որոշ հատվածների դեպքում, որտեղ առկա էին քարի մշակման գեղարվեստական ավանդույթները և կիրառվում էր «միդիս»՝ եռաշերտ շարվածքը⁵, ինչը լայն հնարավորություններ էր ընձեռում եկեղեցական կառույցի արտաքին հարդարման համար: Պակաս կարևոր չէին եկեղեցու կոնստրուկտիվ խնդիրները: Հայաստանում և նրան հարող արևելյան շրջաններում եկեղեցու կառուցվածքում կարևոր դերը պատկանում էր տրոմպային անցումներին⁶, որի դեպքում, հատկապես եթե գմբեթը լայն թռիչք ուներ, կիրառվում էին 2 կամ 3 շարք տրոմպներ⁷ և ձևավորվում էր բարձր թմբուկ⁸: Այս երկու կարևոր հանգամանքները՝ շարվածքում քարի, իսկ կոնստրուկցիայում տրոմպի կիրառումը, նպաստավոր պայման են դառնում հայկական կենտրոնագմբեթ եկեղեցիների հորինվածքում թմբուկի ձևավորման և շեշտադրման համար:

Այդուհանդերձ, միջնադարյան մարդու համար առաջնային նշանակություն ունեին եկեղեցական կառույցի աստվածաբանական ընկալումները: Համաձայն եկեղեցական հայրերի մեկնությունների (Եվսեբիոս Կեսարացի (263-

³ Փ. Тер-Мартиросов, Л. Микаелян, «Древние корни строительной техники «мидис»», *ԼՀԳ*, 2009, №2, էջ 143-144; А. Ю. Казарян, «Архитектура Армении IV-VI веков ...», с. 149, 150; А. Л. Якобсон, «Взаимоотношения раннесредневековой ...», с. 37.

⁴ А. Л. Якобсон, «Взаимоотношения раннесредневековой ...», с. 37; *Всеобщая история архитектуры* (под редакцией Ю. С. Ярлова, Н. Н. Воронина и др.), т. 3, Ленинград-Москва, 1966, с. 26.

⁵ Վ. Հարությունյան, *Հայկական ճարտարապետության...*, էջ 104-105, А. Ю. Казарян, «Архитектура Армении IV-VI веков ...», с. 149-150, 155; Օн же, «Архитектура Византии», *Православная энциклопедия*, т. 8, Москва, 2004, с. 253-303.

⁶ Վերջին տարիների ուսումնասիրության համաձայն, հայկական եկեղեցիների գմբեթատակ անցման համար ի սկզբանե կիրառվել է տրոմպ-առագաստային համակցված համակարգը (տե՛ս, А. Ю. Казарян, «Тромпово-парусный подкупольный переход. Происхождение и эволюция в системе купольных глав», *Архитектурное наследство*, вып. 57, Москва, 2012, с. 10):

⁷ Վ. Հարությունյան, *Հայկական ճարտարապետության...*, էջ 107, А. Ю. Казарян, «Тромпово-парусный ...», с. 15:

⁸ Ա. Ղազարյանը նշում է, որ հավանաբար Կովկասում և ողջ Քրիստոնյա Արևելքում առաջինը հայ վարպետներն են գմբեթատակ ֆռակուսուց դասական անցումային համակարգի և լուսավոր թմբուկի կիրառողները եղել (տե՛ս А. Ю. Казарян, «Тромпово-парусный ...», с. 13):

340), եվագր Աքուլաստիկոս (շուրջ 531/535-594), Մաքսիմոս Խոստովանող (582-662), պատրիարք Գերմանոս (640-ական թթ.- 733)) տաճարը Տիեզերքի կերպարն է (սրբապատկերն է) երկրի վրա⁹ և Աստծո խորհրդավոր ներկայության վայրը: Համաձայն քրիստոնեական պատկերացումների՝ եկեղեցին բաղկացած է երեք խորհրդանշական մասերից՝ արտահայտված հորիզոնական՝ 1. նախամուտք/ նարտեքս – 2. աղոթասրահ/նաոս – 3. խորան/բեմ, ինչպես նաև ուղղահայաց՝ 1. աղոթասրահ – 2. կամարներ – 3. թմբուկ և գմբեթ ուղղութիւններով: Այս երեք հատվածները համապատասխանաբար խորհրդանշում են 1. Էրկիրը կամ հինկտակարանային աշխարհը, 2. Էրկիրը կամ նորկտակարանային տեսանելի աշխարհը, 3. Էրկնից Էրկիրը (Գ Թագ. Ը 27) կամ Աստծո գահը, որը, համաձայն Եվսեբիոսի, «երկնակամարից ավելի վեր է գտնվում»¹⁰: Այս երրորդ, ամենաարբազան հատվածը և՛ երկնային թագավորությունն է, և՛ երկնային Երուսաղեմը, և՛ Փրկչի Երկրորդ գալստյան վայրը: Հենց այս պատկերացումներով էլ պայմանավորված էր միջնադարում եկեղեցու թմբուկի, ինչպես և, մյուս հատվածների հարդարման համակարգը (եկեղեցու ներսից՝ որմնանկար կամ խճանկար¹¹, իսկ դրսից՝ քանդակային հարդարանք¹²):

Հաշվի առնելով վերջին տարիների ուսումնասիրությունները, կարելի է փաստել, որ թմբուկի գեղարվեստական հարդարման վաղագույն օրինակն ունենք էջմիածնի Մայր տաճարում: Համաձայն նորագույն տվյալների՝ Մայր տաճարի թմբուկի կառուցումը և հարդարումը իրականացվել է Կոմիտաս կաթողիկոսի պատվերով, մոտավորապես VII դարի 20-ական թվականներին, և այդ աշխատանքներն ընդգրկում են մինչև սլաքածե որմնակամարների հատվածը¹³: Մայր տաճարի թմբուկի 12 նիստերի անկյունային հատվածներում առկա են օրդերային կիսասյուներ, իսկ նրանց միջև ընկած հատվածում մեղալիոնների մեջ, ներկայացված են առաքյալների դիմապատկերները: Ինչպես

Գ. Կ. ⁹ **Вагнер**, “Византийский храм как образ мира”, *Византийский временник*, т. 47, 1986, с. 173, 176, 179.

¹⁰ **Եվսեբիոս Կեսարացի**, *Պատմություն եկեղեցուց, թարգմ. ի ձեռն Հ. Աբրահամ Վ. Ճարեան, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1877, էջ 743, Գ. Կ. Вагнер*, “Византийский храм ...”, с. 173; **А. Ю. Казарян**, “Тромпово-парусный ...”, с. 8; **А. Л. Якобсон**, *Закономерности в развитии средневековой архитектуры IX-XV вв.*, Ленинград, 1987, с. 17.

¹¹ **В. Н. Лазарев**, “Система живописной декорации византийского храма IX-X веков”, *Византийская живопись, Сборник статей*, Москва, 1971, с. 98-99; **И. Алфеев**, “Система живописной декорации византийского храма. Основные иконографические типы”, *Храм и икона*, т. 2, эл. адрес: <http://pravoslavie.by/pagebook/sistema-zhivopisnoj-dekoracii-vizantijskogo-hrama-osnovnye-ikonograficheskie-tipy> (17.02. 2018)

¹² **А. Ю. Казарян**, *Кафедральный собор Сурб Эчмиадзин и восточнохристианское зодчество IV-VII вв.*, Москва, 2007, с. 103; **Л. А. Дурново**, *Очерки изобразительного искусства средневековой Армении*, Москва, 1979, с. 42, 52.

¹³ **А. Ю. Казарян**, *Кафедральный собор...*, с. 110.

և ընդունված է միջնադարյան պատկերագրության մեջ, առաքյալները լուսապատկերով են, բռնել են գիրք կամ գալարակ, իսկ առանձին դեպքերում իրենց անձը խորհրդանշող առարկաներ, օրինակ՝ Պետրոսը՝ բանալի, իսկ Անդրեասը՝ խաչ¹⁴:

Թմբուկի նիստերին առաքյալների պատկերների ընգրկումը լիովին համապատասխանում է քրիստոնեական խորհրդանշական և պատկերագրական կանոնին և իմաստային առումով կապվում է Երկնային պատարագի և Փրկչի երկրորդ գալստյան խորհրդանշական պատկերացումների հետ: Աներկբա է, որ քրիստոնեական պատարագի անմիջական մասնակիցներն ու կատարողները, ինչպես նաև Աստծո խոսքի տարածողները հենց առաքյալներն են: Պատահական չէ, որ հունարեն ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ (լիտուրգիա) բառը նշանակում է «ծառայություն»¹⁵: Հատկանշական է, որ բազիլիկ եկեղեցիների խորանում ավանդաբար պատկերվող Քրիստոսի և առաքյալների պատկերները (մասնավորապես Համբարձման տեսարանում) կենտրոնագմբեթ եկեղեցիների պարագայում տեղափոխվում են վերին տարածք՝ բաշխվելով գմբեթի (Քրիստոս ու հրեշտակներ) և Թմբուկի (Աստվածամայր, առաքյալներ ու մարգարեներ) միջև¹⁶:

Եկեղեցու արտաքին հարդարանքում առաքյալների պատկերման վաղագույն օրինակ կարելի է տեսնել 400-ականներով թվագրվող բյուզանդական փղոսկրե սալիկի վրա՝ Մյունխենի Թանգարանից¹⁷: Այստեղ ներկայացված է Քրիստոսի Հարություն տեսարանը, որտեղ փոքր եկեղեցական կառույցի՝ տվյալ դեպքում Սբ. Գերեզմանի Թմբուկին առաքյալների պատկերներն են՝ առնված մեդալիոնների մեջ ճիշտ այնպես, ինչպես էջմիածնի Թմբուկի նիստերին: Այս վաղբյուզանդական օրինակը լավագույնս հաստատում է, որ վաղքրիստոնեական շրջանում արդեն ձևավորվել էր առաքյալների պատկերագրական կանոնը, ինչպես նաև հաստատվել էր նրանց տեղը պատկերների հիերարխիկ համակարգում: Քանի որ նույն սկզբունքը կիրառվել է որմնանկարների կամ խճանկարների դեպքում, ապա զուգահեռներ տանելիս կարելի է ասել, որ քանդակի դեպքում առաքյալների պատկերները Թմբուկի ներքին տարածքից «դուրս են բերվել» էքստերիեր¹⁸:

Էջմիածնի Թմբուկի հարդարման համակարգը ներշնչման աղբյուր է հանդիսացել այլ հուշարձանների համար: Նույն VII դ. 70-ական թվականներին է կառուցվել Սիսավանի Սբ. Գրիգոր եկեղեցին, որի նիստավոր Թմբուկը հար-

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 78-79, 90.

¹⁵ «Պատարագ», Քրիստոնյա Հայաստան հանրագիտարան, Երևան, 2002, էջ 847-848:

¹⁶ В. Н. Лазарев, “Система живописной декорации...”, с. 98.

¹⁷ А. Grabar, *L'âge d'or de Justinien. De la mort de Théodose à l'Islam*, Paris, 1966, fig. 332 (p. 287), p. 282.

¹⁸ А. Ю. Казарян, *Кафедральный собор...*, с. 94.

դարված է խուլ կամարաշարերով, իսկ թմբուկը պսակող քիվին՝ ուղղված աշխարհի շորս կողմերը, մինչև գոտկատեղը ներկայացված են շորս ավետարանիչները¹⁹՝ անուանների համապատասխան մակագրություններով²⁰: Ըստ այդմ, արևմտյան կողմում պատկերված է Մարկոսը, հյուսիսային կողմում՝ Հովհաննեսը, արևելյան կողմում՝ Դուկասը, հարավային կողմում՝ Մատթեոսը²¹: Նշենք նաև, որ Միսավանի քանդակներում ավետարանիչների դիմապատկերներն օժտված են անհատական գծերով՝ ինչպես էջմիածնի թմբուկին, բացի այդ, նրանք ներկայացված են յուրահատուկ պատկերազրական տարբերակով՝ լուսապսակից²² բացի ունեն կուլակ²³, որը բացառիկ երևույթ է և հաստատում է կապը վաղբրիտոնեական նախատիպերի հետ:



Նկ. 1

էջմիածնի Մայր տաճարի թմբուկը, 620-ական թթ. (ըստ Ա. Ղազարյանի)

¹⁹ Л. А. Дурново, *Очерки изобразительного искусства...*, с. 53.

²⁰ Ս. Մնացականյան, «Միսավանի պատկերաֆանդակները և տաճարի կառուցման ժամանակը», *ՀՍՄԻ ԳԱ Տեղեկագիր հասարակական գիտությունների*, 1961, №10, էջ 65, А. Ю. Казарян, «Сисаван (Сисиан), церковь Сурб Григор (Св. Григория) Сюни-ванка, 70-е гг. VII в.», *Церковная архитектура стран Закавказья VII века. Формирование и развитие традиции*, т. 3, Москва, 2012, с. 128-129:

²¹ Ս. Մնացականյան, «Միսավանի տաճարը», *ՊԲՀ*, 1965, № 4, էջ 228:

²² А. Ю. Казарян, «Сисаван (Сисиан), церковь Сурб Григор ...», с. 129.

²³ Առաֆյաններին կուլակով ներկայացնելու վաղբրիտոնեական պատկերազրական ավանդույթի արձագանքները հայտնի են վաղագույն ձեռագրերից մեկում՝ Մլխե բագունու ավետարանում (տե՛ս, З. Акоюн, «Художественные и иконографические истоки миниатюр Евангелия царицы Млке (862г.)», *Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы, 4 (XXXV), Материалы научной конференции 2011*, Москва, 2012, с. 25-26):

Էջմիածնի Մայր տաճարի թմբուկի ավելի լիարժեք վերարտադրությունն է հանդիսանում ուշմիջնադարյան մեկ այլ եկեղեցի՝ Դարաշամբի (Մաղարդավանքի) Սբ. Ստեփանոսը (XVII դ., Արտազ գավառ, այսօր՝ Իրան)։ Հիմք ընդունելով էջմիածնի թմբուկի հարդարանքը, Սբ. Ստեփանոսում այդ համակարգը համալրվում է մի շարք այլ պատկերներով, որոնք խորհրդանշական առումով լրացնում և բազմապատկում են Մայր տաճարի նախնական մտահղացումը։ Թմբուկի 16 նիստերը եզրագծող գալարահյուս սյուներն ավարտվում են երկգլխանի վիշապ-խոյակներով և պսակվում հյուսածո սլաքաձև կամարաշարերով։ Կամարների ներսի առանցքային հատվածներում, քառանկյուն շրջանակների մեջ, ներկայացված են 12 առաքյալների՝ մինչև գոտկատեղը հասնող դիմաքանդակները, իսկ մյուս 4 նիստերին՝ գահին նստած Հիսուս Գրիստոսի (արևմուտք), Աստվածամոր (հյուսիս), Հովհաննես Մկրտչի (արևելք) և Գրիգոր Լուսավորչի (հարավ) պատկերները։ Կամարների անտրվուտերում քանդակված են վեցաթև սերովբեները, հարդարանքում տեղ ունեն նաև շորս ավետարանիչների խորհրդանիշները՝ արծիվը, առյուծը, ցուլը և մարդը²⁴։ Որպես հավելյալ տարրեր, թմբուկի յուրաքանչյուր նիստին առկա են խաչքարեր, վարդյակներ, ինչպես նաև թռչնաքանդակներ։ Խաչքարեր են կանգնեցված նաև գմբեթը պսակող հովհարաձև վեղարի սրածայր վերջավորությունների վրա, իսկ ջրհորդանները ներկայացված են կենդանիների գլուխների տեսքով²⁵։ Այստեղ առաքյալների, նրանց ուղեկցող սերովբեների, ինչպես նաև ավետարանիչների խորհրդանիշներից բացի Գրիստոսի, Աստվածամոր, Հովհաննես Մկրտչի և Գրիգոր Լուսավորչի պատկերների համատեղումը ավելի ամբողջական և շեշտադրված է դարձնում երկնային պատարագի գաղափարը²⁶։

Բազրատունիների դարաշրջանում թմբուկների հարդարումն ավելի սիմվոլիկ, վերացական բնույթ է կրում, քանզի որպես հարդարման հիմնական տարր հանդես է գալիս որմնակամարաշարը, իսկ պատկերաքանդակները դառնում են սահմանափակ։ Խուլ կամարաշարը, որ լայն կիրառում է ունեցել դեռ անտիկ շրջանում, դառնում է վաղքրիստոնեական ճարտարապետության սիրված դեկորատիվ տարրերից մեկը, որը մեծապես պայմանավորված էր վերջինիս հետ առնչվող խորհրդաբանություններով։ Հայտնի է, որ որպես ուշ անտիկ ավանդույթի շարունակություն, որմնակամարաշարը կիրառվել է Երուսաղեմի Հարություն տաճարի հարդարանքում և դրանով հանդերձ օժտվել

²⁴ Ա. Հախնազարյան, *Արտագի երեք վանքերը* (RAA գիտական ուսումնասիրություններ), գիրք ժե, Երևան, 2012, էջ 268:

²⁵ Նույն տեղում:

²⁶ А. Ю. Казарян, *Кафедральный собор...*, с. 103; В. Н. Лазарев, “Система живописной декорации...”, с. 97.

խորհրդանշական իմաստով կապվել երկնային երուսաղեմի²⁷ (երկնային Արքայություն) գաղափարի հետ: Հարդարման այս տարրը մուտք է գործում հայ արվեստ Զվարթնոց տաճարի կառուցման հետ և հետագայում լայն տարածում գտնում հատկապես Բագրատունիների ու Զաքարյանների շրջանի ճարտարապետական հարդարանքում²⁸: Խուլ կամարաշարերով են հարդարված օրինակ, Անիի Աբուղամրենց (Սբ. Գրիգոր) և Տալքի Օշքվանքի եկեղեցիները: Անիի Աբուղամրենց եկեղեցու (X դ.) թմբուկը գլանաձև է²⁹, որը նորություն էր հայկական ճարտարապետության մեջ և բնորոշ է դառնում Բագրատունիների կառուցած եկեղեցիներին:

Աբուղամրենցի թմբուկը հարդարված է կամարաշարով և վերջինիս ուրվագիծը կրկնող պատուհանների շրջակալներով: Թմբուկի կամարաշարում բացակայում են խոյակները՝ հորինվածքին հաղորդելով ավելի սահուն, դեկորատիվ բնույթ³⁰: Օշքվանքում (963-973 թթ.), որպես հիմնական տարր, կրկին խուլ կամարաշարն է և տարբերությունը միայն կիսասյուների ձևի, բուսականացված հավելյալ տարրերի մեջ է: Օշքվանքի թմբուկին կարելի է նաև տեսնել սահմանափակ քանակով նապաստակներ, առյուծներ ու գրիֆոն³¹:

Թմբուկի հարդարման հետաքրքիր ու ավելի բարդ հորինվածքներ են ի հայտ գալիս Զաքարյանների դարաշրջանում: Այդպիսին են, օրինակ, Հառիճավանքի և Գանձասարի եկեղեցիների (XIII դ. առաջին կես) թմբուկները: Ի տարբերություն Գանձասարի, Հառիճի եկեղեցում հարդարանքը կարծես իր արտահայտչամիջոցներով դեռ ավելի զուսպ է և լակոնիկ: Այստեղ թմբուկն

²⁷ А. Ю. Казарян, “Ротонда Воскресения и иконография раннесредневековых храмов Армении”, *Востоchnoхристианский храм. Литургия и искусство*, Санкт-Петербург, 1994, с. 109, 111.

²⁸ Հայկական միջնադարյան հարաբերակցության մեջ խուլ կամարաշարերի կիրառման ավանդույթի մասին տե՛ս, Ս. Մնացականյան, *Զվարթնոցը և նույնատիպ հուշարձանները*, Երևան, 1971, էջ 127, Ս. Мнацаканян, *Звартноц. Памятник армянского зодчества VI-VII веков*, Москва, 1971, с. 45; Л. А. Дурново, “Стенная живопись в Аруче”, *Известия АН Арм. ССР. Общественные науки*, 1952, №1, с. 53-54; Она же, *Очерки изобразительного искусства ...*, с. 42, 52; А. Ю. Казарян, “Фасадная аркатура армянских и грузинских церквей VII-XI вв.. Структурные отличия и взаимосвязь традиций”, *Հայագիտության արդի վիճակը և զարգացման հեռանկարները*, Երևան, 2004, էջ 455; Ստ. Մալխասեանց, *Հայերէն բացատրական բառարան*, հտ. 2, Երևան, 1944, էջ 290:

²⁹ Անի-ՌԾ Պատկերազարդ գիրք-ալբոմ, կազմեց՝ Ս. Կարապետյանը, Երևան, 2011, էջ 77:

³⁰ Լ. Դուռնովն նշում է, որ X դարի վերջին Անիի Աբուղամրենց եկեղեցու թմբուկի վրա առաջին անգամ առանց խոյակների և խառիսիների կամարաշար է կիրառվում (տե՛ս, Л. А. Дурново, *Очерки изобразительного искусства...*, с. 94): Սակայն հուշարձանի ավելի մանրամասն զննումը ցույց տվեց, որ խառիսիներ այնուամենայնիվ կան: Հմմ., Անի-ՌԾ. Պատկերազարդ գիրք-ալբոմ..., էջ 76:

³¹ М. Bogish, “Textile Designs as Models for the Architectural Sculpture of Tao-Klarjeti (10th c.)”, *Tao-Klarjeti International Conference (Materials)*, Tbilisi, 2018, p. 44.

ավելի է տրոհված, այն բաժանված է 20 նիստերի, որոնց հարդարող կիսասյուները պսակվում են հովհարածե վերջավորությամբ: Չեզոքման այս սկզբունքը նույնպես պատահական բնույթ չի կրում, այն պատկերագրորեն նորից կապվում է Սբ. Գերեզմանի հետ³², որով էլ ավելի է ընդգծվում իմաստաբանական և խորհրդաբանական այն կապը, որ կա թմբուկի և Երկնային աշխարհի միջև: Բացի այդ, այստեղ հայտնվել է խորհրդանշական մի նոր տարր՝ քշոցը³³:

Քշոցն օժտված է կարևոր խորհրդանշական իմաստով, որի հիման վրա էլ լայն կիրառում է ստացել եկեղեցական արարողակարգում: Համաձայն քրիստոնեական, այդ թվում Հայ Առաքելական եկեղեցու ծիսակարգի՝ քշոցն ուղղակիորեն կապվում է Երկնային պատարագի հետ³⁴ հանդիսանալով նրա տեսանելի խորհրդանշաններից մեկը³⁵: Այս իմաստով կարելի է ասել, որ քշոցը հավասարազոր է դառնում և գալիս է լրացնելու առաքյալների³⁶, հրեշտակների³⁷ (վերջիններիս հետ են նույնացվում նաև սարկավագները³⁸) շարքը, մանավանդ, որ հրեշտակապետերը գրեթե միշտ պատկերվում են քշոցներով: Կարևոր ենք համարում նշել, որ եկեղեցում պատարագի ժամանակ օգտագործվող քշոցների վրա պատկերվում են սերովբեներ, որպես հրեշտակներ՝ երկնային ուժերի ներկայության խորհրդանշաններ³⁹, իսկ ահա դրանցից կախված զանգակները,

³² Հովհարածե վեղար հանդիպում է միայն հայկական միջնադարյան հուշարձաններում, որի ամենահին պահպանված օրինակը համարվում է Ջարնջայի եկեղեցին (VI դ. վերջ և VII դ. առաջին կես): Եկեղեցու կառուցումը ենթադրաբար կապվում է Հերակլ կայսրի կողմից պարսկական գերությունից Ս. Խաչը Երուսաղեմ վերադարձնելու իրադարձության հետ, ինչի կապակցությամբ էլ այն հիմնադրվել է (տե՛ս, Ա. Ղազարյան, «Ջարնջայի եկեղեցին և հովհարածե վեղարները», *Անի*, 1992, №3-4, էջ 46, 90, Ա. Казарян, “Ротонда Воскресения ...”, с. 112-115):

³³ Л. А. Дурново, *Очерки изобразительного искусства...*, с. 94.

³⁴ Պատարագամատուց ըստ արարողութեան Հայաստանեայց Առաքելական Սուրբ եկեղեցուց, էջմիածին, 2006, էջ 86:

³⁵ А. Ю. Казарян, *Кафедральный собор...*, с. 103;

³⁶ Մ. Օրմանյան, *Ծիսական բառարան*, Երևան, 1992, էջ 60:

³⁷ «Սպառ եկեղեցական», *Քրիստոնյա Հայաստան հանրագիտարան*, Երևան, 2002, էջ 918, И. Драмбян, *Фрески Кобайра*, Ереван, 1979, с. 10; В. Лазарев, “Система живописной декорации...”, с. 97.

³⁸ Св. Герман Константинопольский, *Сказание о Церкви и рассмотрение таинств*, Москва, 1995, с. 16-17.

³⁹ Պատարագամատուց ըստ արարողութեան Հայաստանեայց ... էջ 86, Г. Казарян, *Храм в Гандзасаре. Архитектура и рельефы*, Автореферат канд. диссертации, Москва, 2010, с. 24, Н. Richardson, “Remarks on the Liturgical Fan, Flabellum or Rhipidion, The Age of Migrating Ideas”, *Early Medieval Art in Northern Britain and Ireland. Proceedings of the Second International Conference on Insular Art*, Gloucestershir, 1933, p. 29.

համաձայն Գրիգոր Տաթևացու, արտահայտում են 12 առաքյալների քարոզչության ձայնը⁴⁰: Հառիճի ազդեցությամբ քրոջներով թմբուկի հարդարման այս սկզբունքն ի հայտ է գալիս նաև Հովհաննավանքում (1216-1221 թթ.):



Նկ. 2

Հառիճավանք, Ս. Աստվածածին եկեղեցու թմբուկը,
XIII դ. սկիզբ (ուս.՝ Ջ. Հակոբյանի)

Քրոջներ, ինչպես նաև այլ պատկերներ կան Գանձասարի եկեղեցու (XIII դ. առաջին կես) թմբուկին: Այստեղ թմբուկին, ի տարբերություն Հառիճի, ավելի հագեցած է պատկերաքանդակներով, որտեղ առկա են ինչպես Հին ու Նոր կտակարանային կերպարներ, այնպես էլ կենդանիների ու խորհրդանշական բնույթի պատկերներ: Դրանցից են Խաչելությունը, Օրհնող Քրիստոսը, Ազամի և Եվայի պատկերները, Աստվածամայրը, որ ներկայացված է երկու պատկերազրական տարբերակներով՝ Գթասիրտ և Ողբացող⁴¹: Թվարկված պատկերները իմաստային առումով նույնպես արտահայտում են Երկնային եկեղեցու գաղափարը: Մյուս պատկերներից են 2 արծիվը, 2 հուշկապարիկը, ցուլն ու խոյը⁴²: Շատ հակիրճ անդրադառնալով այս կենդանական պատկերներին՝ նշենք հետևյալը. համաձայն վաղ քրիստոնեական պատկերացումների՝ արծիվը խորհրդանշում է ինչպես համբարձվող Քրիստոսին⁴³, Հովհաննես ավետա-

⁴⁰ Մ. Օրմանյան, Ծիսական բառարան..., էջ 60:

⁴¹ Г. Казарян, Храм в Гандзасапе..., с. 17-22.

⁴² Նույն տեղում, էջ 17-24.

⁴³ Д. Холл, Словарь сюжетов и символов в искусстве, Москва, 1996, с. 406.

րանչին⁴⁴, այնպես էլ հրեշտակներին⁴⁵, և, այս առումով, դրանց պատկերումը երկնային գոտում թմբուկին, լիովին հասկանալի է: Մյուս էակը հուշկապարիկն է, որը խառնածին կենդանի է ու առասպելական այլ էակների նման օժտված է աստվածային շնորհով (չնայած, որ այն ունեցել է նաև բացասական իմաստ), համարվել է միջնորդ երկնային և երկրային աշխարհների միջև⁴⁶, որը հաստատվում է թեկուզ նրանով, որ հուշկապարիկը պատկերվում է Ավետարանների խորաններում, ինչպես նաև եկեղեցիների բեմառաջներին, այսինքն՝ ներկայացվում է կեղեցու սրբազան հատվածում:

Ի նկատի ունենալով առասպելական էակների ներկայությունը քրիստոնեական պատկերաշարում նշենք, որ, օրինակ, էջմիածնի թմբուկի խոյակներից մեկին, առաքյալներին զուգահեռ, պատկերված է մեկ այլ առասպելական էակ, որին ընդունված է անվանել սենմուրվ⁴⁷: Սա հաստատում է այն միտքը, որ այդ էակները, միջնորդ հանդիսանալով երկու աշխարհների միջև, իրենց հաստատուն տեղն են գտնում նաև թմբուկների հարդարանքում: Ավելի անորոշ են մեկնաբանությունները ցլի ու խոյի դեպքում, քանի որ այս առումով միջնադարյան աղբյուրները բավարար տեղեկություն չեն տալիս: Սակայն նորից ելնելով միջնադարյան հուշարձաններում այդ կենդանիների պատկերման հաճախականությունից և հատկապես պատկերման տեղից՝ գալիս ենք այն եզրակացություն, որ թե՛ ցուլը, թե՛ խոյը միջնադարյան պատկերացումներում ունեցել են որոշակի խորհրդանշական իմաստ ու նաև իրենց որոշակի տեղը եկեղեցիների արտաքին հարդարանքում: Դրա համար հիմք են ծառայում հետևյալ պատկերաքանդակները. ցլի գլուխ կա նույն XIII դ. Գեղարդավանքի գլխավոր եկեղեցու թմբուկին, Վրաստանում գտնվող վաղմիջնադարյան բազիլիկներից մեկի՝ Բոլնիսի Սիոնի (478-493) խորանին կից խոյակին, խոյի պատկերներ ունենք նաև երեքույթի բազիլիկի երկու մուտքերի բարավորներին, որպես խաչի ուղեկիցներ:

⁴⁴ К. Муратова, *Средневековый bestiарий*, Москва, 1984, с. 139; Հայկական մանրանկարչություն, առաջաբանը՝ Ռ. Գրամբյանի, տեխստը՝ Լ. Դուռնովոյի, Երևան, 1969, էջ 16:

⁴⁵ Գրիգոր Տաթևացի, Գիրք Քարոզութեան որ կոչի Չմեռան հատոր, Կոստանդնուպոլիս, 1740, էջ 205-206: Համաձայն Գիոնիսիոս Արեոպագացու՝ Քրիստոսն ու Հովհաննես ավետարանիչը, ֆահանայապետը ևս համեմատելի են հրեշտակի հետ (տե՛ս, Գիոնիսիոս Արեոպագացի, *Աստվածաբանական երկեր. Արեոպագիտիկաներ*, Երևան, 2013, էջ 28, 236, 45):

⁴⁶ Կ. Մաթևոսյանը Գանձասարի եկեղեցու բմբուկին ֆանդակված այս կերպարը դիտում է որպես արծվակերպ հրեշտակի (մարդադեմ) պատկեր, որն իր տեսակով «ճանկող արծվի» պատկերագրության տարբերակ է: Այն խոհրդանշում է փրկագործությունը, ըստ որի արծիվը մարմնավորում է հրեշտակին, իսկ որսը՝ փրկություն ակնկալողին (տե՛ս, Կ. Մաթևոսյան, *Նորավանքի վիմագրերը և հիշատակարանները*, Երևան, 2017, էջ 80-81):

⁴⁷ А. Ю. Казарян, *Кафедральный собор...*, с. 89.



Նկ. 3

Գանձասար, Ս. Հովհաննես Մկրտիչ եկեղեցու թմբուկը,
XIII դ. առաջին կես (լուս.՝ Ա. Ղազարյանի)



Նկ. 4

Դարաշամբ (Մաղարդավանք), Ս. Ստեփանոս եկեղեցու թմբուկը, XVII դ.,
Իրանի Իսլամական Հանրապետություն

Եվ վերջապես, Գանձասարի եկեղեցու թմբուկին առկա են 2 տղամարդու և 2 կնոջ ֆիգուրներ, որոնք ավանդաբար դիտարկվում են որպես պատվիրատուներ՝ Հասան-Ջալալյան ընտանիքի անդամներ (ըստ Ա. Յակոբսոնի, Լ. Դուռնովոյի, Շ. Մկրտչյանի, Ստ. Մնացականյանի և այլոց): Ընդունելով այն, որ այս պատկերները աշխարհիկ կերպարներ են, այդ մեկնաբանությունը ճշմարտանման ենք համարում, քանի որ հայկական միջնադարյան արվեստում պատվիրատուին կամ իրական պատմական անձանց Դրախտային գոտում պատկերելու նախադեպեր եղել են: Մենք ի նկատի ունենք առաջին հերթին Զվարթնոցի տաճարի հարդարանքում տեղ գտած ֆիգուրներին՝ «շինարարներին», ինչպես նաև Կարսի, այսպես կոչված, «Առաքելոց» եկեղեցու պատկերաքանդակները, որտեղ, համաձայն նոր մեկնաբանությունների, ամենայն հավանականությամբ ներկայացված են իրական պատմական անձինք՝ հավատի ջատագովներն ու Հայոց եկեղեցու հիմնադիրները⁴⁸, այլ ոչ թե առաքյալներ: Եթե ընդունենք նաև, որ Աղթամարի Դրախտային այգում «Որթագալարի» գոտում, ներկայացված է եկեղեցու պատվիրատուն՝ Գագիկ Արծրունին իր որդիների հետ⁴⁹, ապա զարմանալի չպիտի թվա նաև Գանձասարի թմբուկում պատվիրատուների առկայությունը: Քանի որ, ըստ միջնադարյան պատկերացումների, եկեղեցու կառուցումը աստվածահաճո գործ էր և փաստացի այն նվիրաբերվում էր Աստծուն, ըստ այդմ պատվիրատուները հանդես էին գալիս որպես արդարներ, որոնք նաև ընծայաբերմամբ պետք է արժանանային հավերժական կյանքի՝ Երկնային թագավորության: Այսու օրինաչափ է տեսնել նաև այս կերպարներին եկեղեցու այդ սրբազան գոտում, որովհետև համաձայն եկեղեցական սուրբ հայրերի՝ պատարագը միավորում է երկու՝ Երկնային և Երկրային եկեղեցիները, իսկ պատարագի ժամանակ համատեղվում է անցյալը, ներկան և ապագան:

Սույն հոդվածում մեր նպատակից դուրս է անդրադառնալ բոլոր հայկական քանդակագործ թմբուկներին, սակայն ներկայացված օրինակները վկայում են, որ հայկական միջնադարյան յուրաքանչյուր եկեղեցական կառույց ի հայտ է բերել բազմաբնույթ ու հետաքրքիր գեղարվեստական և պատկերագրական լուծումներ՝ մեկ ընդհանուր գաղափարական և խորհրդանշական առանցքի շուրջ:

⁴⁸ Զ. Հակոբյան, «Զվարթնոցի խորհրդարանական կերպարը (պատկերաբանական մեկնաբանման հարցի շուրջ)», *էջմիածին*, 2006, 2, էջ 84, Գ. Գրիգորյան, «Կարսի Ս. Առաքելոց տաճարի թմբուկի ֆանդակները», *Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական հինգերորդ նստաշրջան*, Երևան, 2011, էջ 238:

⁴⁹ Զ. Հակոբյան, «Զվարթնոցի խորհրդարանական կերպարը ...», էջ 85:

TAGUHI AVETISYAN
THE SYMBOLIC AND ICONOGRAPHIC TRADITIONS OF THE
SCULPTURAL DECOR OF THE MEDIEVAL ARMENIAN CHURCH
DRUMS

Keywords: Drum, sculptural decor, Heavenly Jerusalem, Heavenly Liturgy, wall arcades, labarum, Apostles, fabulous creature, donator.

From the early 7th century, crossed-dome churches were very popular in Armenian architecture. This provided wide possibility for their external decor, in particular of the drums. It was stimulated by the “midis” kind of masonry and local traditions of stone cutting, as well as by using pendentives in church construction. The church drum and the dome crowning it are among the sacred parts of the church (equivalent to the apse) and, according to the Church Fathers, symbolize the Heavens. They were related to the ideas of Paradise and the New Jerusalem, which preconditioned the existence of various iconographic and symbolic compositions in the drum decoration. Among these images one can see the Apostles as the participants of the Heavenly Liturgy and propagators of the Christian doctrine (Echmiadzin Cathedral, the 620s, St. Stepanos Church of Darashamb, 17th century), birds and animals as symbols of the Garden of Eden (Oshkvank Church of Tayk, 963-973, St. Katoghike Church of Geghard and St. John the Baptist Church of Gandzasar, both of the 13th century, St. Stepanos Church of Darashamb), and fabulous creatures (*senmurvs*, sirens) as intermediaries between the Celestial and Terrestrial worlds (Echmiadzin Cathedral, St. John the Baptist Church of Gandzasar). One can also see large labarums on the church drums, which are the visible symbols of the Heavenly Liturgy (Harjavank, Hovhannavank, Gandzasar, all from the 13th century), as well as wall arcades. This iconography goes back to the St. Sepulchre in Jerusalem, while its symbolism is related to the Heavenly Jerusalem (Sisavan, 7th century, St. Apostles in Kars, St. Grigor Church of Abughamrents, Oshkvank Church of Tayk, all from the 10th century). Finally, especially characteristic are the portraits of commissioners who, acting as righteous ones and donators, are expecting everlasting life.

ТАГУИ АВETИСЯН
СИМВОЛИЧЕСКИЕ И ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ
СКУЛЬПТУРНОГО УБРАНСТВА БАРАБАНОВ СРЕДНЕВЕКОВЫХ
АРМЯНСКИХ ЦЕРКВЕЙ

Ключевые слова: барабан, скульптурное убранство, Небесный Иерусалим, Небесная литургия, аркатура, лабарум, апостолы, мифическое существо, донатор.

Начиная с VII столетия в армянском средневековом искусстве широкое распространение получают купольные постройки, что создает уникальную возможность для внешней декорации церквей, особенно барабана. Этому во многом способствуют строительная техника “мидис” и локальные традиции обработки камня, а также использование тропов в архитектурной конструкции зданий. Барабан и венчающий его купол являются священной частью церковной постройки (равнозначной пространству алтаря) и согласно учению Отцов Церкви, символизируют Небеса Небес, Рай и Новый Иерусалим. Исходя из этих представлений, барабаны армянских церквей, начиная со времени перестройки Эчмиадзинского кафедрального собора (620-е годы) и до позднего средневековья, являют великое разнообразие внешнего убранства. Среди скульптур, украшающих барабан, можно видеть: изображения апостолов как участников Небесной литургии и распространителей учения Христа (Эчмиадзинский собор, церковь Св. Стефана в Дарашамбе, XVII в.), птиц и зверей, как обитателей Райского сада (Ошкванк в Тайке, 963-973, главная церковь монастыря Гегард и церковь Иоанна Предтечи в Гандзасаре, обе XIII в., церковь Св. Стефана в Дарашамбе) и мифологических существ (сэнмурвы, сирены), как посредников между миром Небесным и Земным (Эчмиадзинский собор, церковь Иоанна Предтечи в Гандзасаре). В убранстве барабанов армянских церквей часто встречается лабарум как символ Небесной литургии (церкви монастырей Арич, Ованаванк, Гандзасар – все XIII в.), а также декоративная аркатура, иконографически восходящая к храму Гроба Господня в Иерусалиме, а в символическом – Небесному Иерусалиму (церкви Сисаван, VII в., Апостолов в Карсе и Аbugамренц (Св. Григория) в Ани, а также Ошкванк в Тайке, все – X в.). И наконец, примечательны изображения самих заказчиков церквей, выступающих в роли праведников и донаторов, которые своим богоугодным поступком уповают на будущую Вечную жизнь (церковь Апостолов в Карсе, X в., церковь Иоанна Предтечи в Гандзасаре).