

ԱԽԹԱԼԱՅԻ ՍՈՒՐԲ ԱՍՏՎԱԾՆԵՐԻ ՎԱՆՔԻ ՈՐՄՆԱՆԿԱՐՆԵՐԻ ՎԱՐՊԵՏՆԵՐԸ

Տեր Հեթում քահանա Թարվերդյան

Ախթալայի Սուրբ Մարիամ Աստվածածին վանքի որմնանկարները ուսումնասիրելիս՝ հստակ երեւում է դրանց ոճային տարբերությունը, ինչպես նաեւ՝ կոմպոզիցիաների կառուցվածքային առանձնահատկություններն ու գունային լուծումները:

Առավել մանրակրկիտ ուսումնասիրությունը թույլ է տալիս առանձնացնել որմնանկարների երեք մեծ խումբ, որոնք գտնվում են վանքի տարբեր հատվածներում: Հնարավոր է՝ առաջին եւ երկրորդ խմբերը երկու տարբեր նկարիչների ձեռքի աշխատանք են, որոնցից յուրաքանչյուրն առանձնանում է իր ոճով եւ հմտությամբ: Արեւմտյան պատի վրա աշխատել են մի քանի վարպետներ, որոնք շատ չեն տարբերվել վերոնշյալ երկու նկարիչներից: Ամենայն հավանականությամբ, Իվանե Զաքարյանի նախաձեռնությամբ եւ նյութական միջոցներով Ախթալայում աշխատել են մի քանի վարպետներ, որպեսզի իրականացնեն վերջինիս անսովոր պատվերը, որը պետք է զարդարեր արդեն հայ քաղկեդոնական դարձած Պղնձահանքը:

Բոլոր վարպետները, անկասկած, հմուտ նկարիչներ են եղել, եւ մեծ փորձ են ունեցել նմանատիպ վանքեր նկարազարդելու համար: Դրա վառ ապացույցն են մինչ օրս պահպանված որմնանկարները, գույների ճիշտ ընտրությունը, տեսարանների ճիշտ դասակարգումը եւ այլն: Բացի այդ՝ պետք է նշել, որ որմնանկարները հանդիսանում են միջնադարյան Հայաստանի եւ Վրաստանի միացյալ արվեստի լավագույն նմուշները: Սակայն բարձր վարպետությունը միայն ընդգծում է ոճական տարբերությունը: Այսպիսի բարձր վարպետությամբ ԺԱ.-ԺԳ. դարերում կերտված արվեստի նմուշ չի պահպանվել Կովկասում: Եթե մյուս որմնանկար-

¹ Ю. И. Гренберг, С. А. Писарева, *Настенная живопись церкви Рождества Богородицы в Ахтале в свете технологического исследования*, "Художественное наследие", т. 14, Москва, 1991, сс. 63-81.

ներում հստակ ընդգծված է ոճը, ապա Ախթալայի վանքի վարպետները պատկանում են տարբեր ուղղությունների:

Այս իմաստով, Ախթալայի որմնանկարները ԺԳ դարի արեւելաքրիստոնեական սրբանկարչության բացառիկ նմուշներից են: Ի մի բերելով բոլոր այս նրբությունները՝ հարց է առաջանում, թե ինչ ազգության էին պատկանում դրանց վարպետները: Այս առնչությամբ գիտական գրականության մեջ գոյություն ունեն երկու հակառակ կարծիքներ: Մի խումբ գիտնականներ կարծում են, որ վանքում աշխատող բոլոր վարպետներն ազգությամբ եղել են վրացի, իսկ մյուս խմբի տեսակետի համաձայն՝ բոլորը եղել են հայեր¹: Պետք է նշել, որ խնդիրը վերաբերում է ո՛չ միայն Ախթալայի որմնանկարներին, այլեւ հայ քաղկեդոնիկ պատմական բոլոր հուշարձաններին, որոնք պահպանվել են Հայաստանում:

Ա. ԳՎԽԱՎՈՐ ՎԱՐՊԵՏԸ

Խորանի հատվածի որմնանկարները գտնվում են վանքի ամենախորհրդավոր մասում, հավանական է՝ պատկանում են գլխավոր վարպետի ձեռքի աշխատանքին: Այս նկարները բացահայտում են գլխավոր վարպետի ծագումը: Երկու նկարներում պահպանվել են գրություններ՝ կարմրաշագանակագույնով: Մի գրությունը հունարեն է՝ «ΔΗΘΝΣ», որը պահպանվել է Ս. Դիոնիսիոս Արեոպագացու պատկերի վրա, իսկ մյուս գրությունը հայերեն է՝ «ԵՓՍԷ»՝ պահպանված Եսեբիոս Կեսարացու որմնանկարի վրա, որի վերին հատվածում առկա է հունարեն պաշտոնական գրություն:

Որմնանկարները պատկերելու համար գոյություն են ունեցել սեւագիրներ, որոնց միջոցով վարպետն իր համար նշում էր, թե որ սուրբը որտեղ պետք է պատկերված լինի: Միանշանակ նա գրառումները կատարել է իրեն հարազատ լեզուներով, որոնցից մեկը՝ մայրենին է եղել: Բնականաբար, վարպետի համար ամենահարազատ լեզուները եղել են հայերենը եւ հունարենը: Սույն փաստերի հիման վրա կարելի է հանգել այն հետետության, ըստ որի՝ գլխավոր վարպետը եղել է հայ քաղկեդոնական. հնարավոր է, որ նա երկար ժամանակ ապրել է հունական միջավայրում: Ամենայն հավանականությամբ, որմնանկարների բարերար Իվանե Զա-

¹ Ж. Лафонтен-Дозонь, *Исследования по декоративным программам средневековых церквей Грузии в связи с византийской монументальной живописью*, "II Международный симпозиум по грузинскому искусству", Тбилиси, 1977, сс. 1-28.

քարյանը հրավիրել է գլխավոր վարպետին՝ որպես իր դավանակցի եւ հայրենակցի:

Հայ քաղկեդոնական պատկանելության խնդիրը թերեւս չի լուծում մի կարեւոր հարց, թե որտե՛ղ է ձեւավորվել գլխավոր վարպետի ոճը: Տրամաբանական կլիներ ենթադրել, որ նա, որպես նկարիչ, կայացել է հարեւան Վրաստանում, որտեղ ԺԳ. դարասկզբին բարձր ծաղկում էր ապրում որմնանկարչությունը: Սակայն այս տեսակետը չի ապացուցվում, երբ ուսումնասիրում ենք խորանի հատվածի որմնանկարների ոճը, որը միանշանակ տարբերվում է վրացական ոճից: Պատկերներում վարպետն օգտագործում է մուգ կանաչ երանգը, որը փոխում է դրանց ընդհանուր տեսքը: Այս մեթոդը լայն կիրառություն է գտել բյուզանդական արվեստում, սակայն ԺԴ. դարասկզբին այն գոյություն չունեւր վրացական որմնանկարչության մեջ: Տարբերությունն առավել հստակ նկատելի է որմնանկարներում: Ուշադրությունն իր վրա են սեւեռում խորանի հատվածի ընդհանուր գունային լուծումները: Վառ կապույտ գույների մեջ պատկերված են կերպարները: ԺԳ. դարասկզբին վրացական որմնանկարներն ավելի համեստ գույների մեջ էին պատկերվում:

Հարկավոր է արձանագրել եւս մեկ փաստ՝ բյուզանդական ոճի եւ նրան համարժեք գունային լուծումների հետ կապված: **«Առաքյալների Հաղորդությունը»** տեսարանում նկատելի է, որ նկարիչն օգտագործել է վառ կանաչ գույնը: Վրացի նկարիչները կանաչ գույնը համարել են բնականին ավելի մոտ, այդ իսկ պատճառով ԺԱ.-ԺԳ. դարերի որմնանկարներում գրեթե միշտ օգտագործվել են դեկորատիվ կապույտ կամ էլ սպիտակ գույները:

Վերոնշյալ փաստերը վկայում են այն մասին, որ խորանի հատվածի որմնանկարները չեն կարող լինել վրացական, եւ վրացական արվեստի տարրեր չենք կարող հայտնաբերել այնտեղ: Ուսումնասիրությունները ցույց են տվել, որ նմանատիպ տարրեր գոյություն ունեն պատմական այնպիսի հուշարձաններում, որոնք պատկանում են ԺԲ.-ԺԳ. դարերի բյուզանդական սրբանկարչության «դինամիկ» ուղղությանը¹, որն ավելի վառ կերպով արտահայտված է Մակեդոնիայի Կուրբինով վանքի որմ-

¹ D. Mouriki, *Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece during the Eleventh and Twelfth Centuries*, "Dumbarton Oakes Papers", 34-35, 1980-1981, pp. 108-111.

նանկարներում¹: Ախթալայի խորանի հատվածի որմնանկարներն ավելի մոտ են Կուրբինովի որմնանկարներին: Նմանատիպ կառուցվածքով պատկերներ բավականին ուշ են հայտնվել արեւելաքրիստոնեական արվեստում: Առաջին օրինակներից մեկը տեսնում ենք 1189 թ. Արկաժախի վանքում²:

Պահպանված հուշարձանների հիման վրա կարելի է ասել, որ այս ոճը տարածում է գտել 1200-ական թվականներից եւ կիրառվել մինչեւ ԺԳ. դարավերջը: Դրա լավագույն նմուշները Մակեդոնիայի Մանաստիրա (1271 թ.)³ եւ Կիպրոսի Մուտուլաս (1280 թ.)⁴ վանքերի որմնանկարներն են:

Վ. Դժուրիչի կարծիքով, նմանատիպ ոճի հուշարձանները ձեւավորել են արվեստի մի ընդհանուր ուղղություն, որի սկիզբը պետք է նշել 1200 թ.: Նա ընդգծում է, որ վերոնշյալ ժամանակաշրջանում սրբերը պատկերվել են ավելի խոշոր եւ մեծ գլուխներով: Նաեւ նշում է, որ կերպարները լի են էներգիայով եւ արտահայտել են այն կատարյալ գեղեցկությունը, որը պետք է թագավորեր ԺԳ. դարի սրբանկարչության մեջ⁵:

Վերոնշյալ բոլոր հուշարձաններից Ախթալայի խորանի հատվածի որմնանկարներին ավելի մոտ են Կիպրոսի Քրիստոս Անտիֆոնիտայի եկեղեցում պահպանված պատկերները⁶: Ճակատային հատվածում պատկերված սուրբ եպիսկոպոսների կերպարների հետ համեմատությունները ցույց են տալիս, որ ընդհանուր է ո՛չ միայն ոճը, այլ նաեւ՝ ձեռագիրը: Կիպրոսի եւ Ախթալայի որմնանկարների նմանությունն այնքան մեծ է, որ, մեր կարծիքով, դրանց պատկերողների ոգեշնչման աղբյուրը միեւնույն կերպարն է եղել:

Ախթալայի խորանի որմնանկարներում կիրառված ոճը հանդիպում է նաեւ 1200 թ. ստեղծված մի շարք այլ հուշարձաններում: Այն լայնորեն

¹ L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XII siècle*, vol. 1-2, Bruxelles, 1975.

² Г. Батхель, *Новые данные о фресках церкви Благовещения на Мячине близ Новгорода*, Москва, 1972, с. 245-254.

³ Д. Коцо, П. Милковик-Пепек, *Монастир*, Скопје, 1958. В. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд, 1975, с. 16, 184 (այսուհետ՝ «Византијске фреске у Југославији»):

⁴ D. Mouriki, *The Wall Paintings of the Church of the Panagia at Moutoulas, Cyprus*, «Byzanz und der Westen». Wien, 1984, pp. 171-213.

⁵ V. Djurić, *La peinture murale byzantine: XII et XIII siècles*, «XV Congrès international d'études byzantines», Rapports et co-rapports, vol. III, Athens, 1976, pp. 25-26.

⁶ A. Papageorgiou, *Masterpieces of the Byzantine Art of Cyprus*, Nicosia, 1965, p. 28.

տարածված էր հատկապես Աթոսում, որտեղ կարող ենք տեսնել մի շարք ընդհանրություններ Ախթալայի որմնանկարների հետ: Այդ շարքին են պատկանում Պետրոս եւ Պողոս առաքյալների պատկերները, որոնք պահպանվել են Ռաբդուխի խցում եւ Վատոպեդա վանքի գրադարանում (1197-1198 թթ.)¹, ինչպես նաեւ՝ Քիլանդարայի (1198 թ.) «Աստվածամայրը Մանկան Հետ» խճանկարի հիման վրա նկարված սրբապատկերում²: Աստվածամոր՝ խճանկարից կերտված կատարյալ սրբապատկերը, ենթադրաբար, Կոստանդնուպոլսի վարպետների ձեռքի աշխատանքն է, որում առկա է մեզ հետաքրքրող ոճը: Մեծ աչքերը եւ հայացքը, անբնական ընդգծված չափը վկայում են ո՛չ միայն վարպետի ուրույն ոճի, այլ նաեւ՝ ընդհանուր նկարչական մթնոլորտի մասին, որ գոյություն ուներ Բյուզանդիայում: Հնարավոր է՝ այս գաղափարը շատ ավելի վաղ է գոյություն ունեցել բյուզանդական ավանդության մեջ. բավական է հիշել ԺԱ. դարում Խոսիոս Լուկասի խճանկարը: Կարելի է կարծել, որ սույն արվեստը համառորեն հրաժարվել է դասական մոտեցումներից եւ մեծ ընդունելություն գտել վանական միջավայրում, որտեղ այն պետք է ընկալվեր որպես գեղարվեստական գաղափարների համարժեք մարմնացում:

Ընդհանուր հիմք ունեցող Ռաբդուխի եւ Վատոպեդայի որմնանկարները դիտելիս՝ դրանց ոճի ընդհանուր դինամիկայի առնչությամբ ծագում են որոշ հարցեր: Վատոպեդայի որմնանկարն ավելի շատ հիշեցնում է Արկաժեի սրբապատկերը, որը կապված է առավել վաղ շրջանի հետ: Աթոսյան որմնանկարների միջեւ անցնում է անտեսանելի սահման, որը հիմնական շրջանները բաժանում է երկու խմբի՝ նախքան 1200 թվականը, եւ դրանից հետո: Ախթալայի որմնանկարները դիտարկելով այս տեսանկյունից՝ կարող ենք ասել, որ դրանք ո՛չ միայն պատմական, այլեւ ոճական առումով պատկանում են ԺԳ. դարի նոր արվեստին: Նմանատիպ հուշարձաններ կան նաեւ Կովկասի, Կիպրոսի եւ Աթոսի, Մակեդոնիայի Պրիլեպայի³ ու Սինայի վանքերում, որտեղ պահպանված են ԺԲ.-ԺԳ. դարերի որմնանկարներ:

Այդ ոճը շատ տարածված է եղել նաեւ Ռուսաստանում: Վերոնշյալ

¹ В. Н. Лазарев, *История византийской живописи*, Москва, 1986, с. 102. S. Kadas, *Mount Athos*, Athens, 1980, pp. 85-86 (այսուհետ՝ S. Kadas, նշվ. աշխ.).

² В. Тურიћ, *Мозаична икона Богородице Одигитрије из манастира Хиландара*, “Зораф”, 1, 1966, с. 16-20.

³ Տե՛ս “*Византијске фреске у Југославији*”, с. 184.

բոլոր հուշարձաններն արվեստի հազվագյուտ նմուշներ են: Ախթալայի խորանի որմնանկարները մի փոքր զիջում են լավագույններին, բայց գերազանցում են շատերին: Դրանց մեջ արտացոլված են 1205-1216 թթ. բնորոշ ոճային առանձնահատկությունները:

Ուսումնասիրությունների հիման վրա կարելի է ասել, որ Ախթալայի գլխավոր վարպետն ազգությամբ եղել է հայ, բայց՝ քաղկեդոնական: Աշխատել է բյուզանդական միջավայրում՝ օգտագործելով հայերեն եւ հունարեն լեզուները: Հարց է առաջանում, թե որտեղ է իրականում աշխատել հայ վարպետը: Աշխատանքի որակը թույլ չի տալիս պնդել, որ վարպետն աշխատել է Կոստանդնուպոլսում: Ա. Լիդոլփի կարծիքով՝ հայ վարպետն աշխատել է Միջերկրական ծովի արեւելյան մասում, որտեղ առկա են եղել հայկական համայնքներ: Ինչպես փաստում են պատմական սկզբնաղբյուրները, հայ քաղկեդոնականները շատ ժամանակ ապրել են վրացական եւ հունական վանքերում: Բացի այդ, գոյություն են ունեցել հայ քաղկեդոնական յուրահատուկ վանքեր: Նմանատիպ մի վանք գտնվում է Բուլղարիայի Պլովդիվ քաղաքում, որտեղ ժամանակին գոյություն է ունեցել բավականին մեծ հայկական համայնք: 1170-1172 թթ. հայ-բյուզանդական եկեղեցական միության շուրջ ընթացող բանակցությունների ժամանակ այս վանքի վանահայր Հովհաննես Ատմանը Հայոց կաթողիկոսի առջեւ ներկայացնում էր Բյուզանդիայի Մանուել Ա. Կոմնենոս կայսեր շահերը¹: Բացառված չէ, որ Ախթալայի գլխավոր վարպետը գործել է Պլովդիվում: Ամեն դեպքում, հնարավոր են եւ այլ տարբերակներ, օրինակ՝ կարելի է կարծել, որ գլխավոր վարպետը եղել է Տրապիզոնից, որը 1204 թ. անցել է վրացական թագավորության քաղաքական ազդեցության տակ: Մենք գիտենք նաեւ, որ այս քաղաքում գոյություն է ունեցել հայ քաղկեդոնականների համայնք, որտեղ ապրել է Մինաս վանականը, որը ծիսական գրքեր թարգմանելու գործում համագործակցել է Սիմեոն Պղնձահանեցու հետ:

Բ. ԵՐԿՐՈՐԴ ՎԱՐՊԵՏԸ

Այս վարպետին են պատկանում հարավային կողմի վերին հատվածի, ինչպես նաեւ՝ հյուսիսային մասի ամբողջ որմնանկարները: Դրանք

¹ Բ. Բարտիկյան, *Роль игумена Филиппопольского армянского монастыря Иоанна Атмана в армяно византийских церковных переговорах при католикосе Нерсесе IV Благодатном (1166–1173)*, "Вестник общественных наук АН Арм. ССР", № 6, 1984, с. 78–88.

ավելի լավ են պահպանված, սակայն տեղ-տեղ նկատելի են որոշ գունաթափված եւ վնասված հատվածներ: Որմնանկարների պաշտոնական գրությունները թույլ են տալիս հետաքրքիր հետեւություն անել: Ուշագրավ է, որ բոլոր երկար գրությունները վրացերեն են, իսկ կարճերը՝ հունարեն: Առաջինը հանդիպում է **«Պիղատոսի Դատը»** եւ **«Նվերների Ընծայումը»** տեսարաններում. այն նույնությամբ կրկնվում է նաեւ արեւմտյան պատի որմնանկարներում: Վրացերեն գրություններում առանձնացված է երկու տառ:

Հունարեն գրությունները, վրացերեն գրությունների համեմատ, շատ ավելի գեղեցիկ են ընդգծված՝ կարծես յուրահատուկ կերպով նախշագարդված լինեն: Շատ դեպքերում տառերը ձեւավոր են՝ որպես դեկորատիվ նախշեր, ինչպես օրինակ՝ Հովսեփի եւ Հովհաննես Մկրտչի անունների դեպքում: Հունարեն գրությունները համընկնում են պատկերների հետ, իսկ վրացերեն գրությունները երբեմն չեն համապատասխանում ընդհանուր տեսարաններին:

Այսպես՝ շրջանակում, որտեղ պատկերված է Հովհաննես Մկրտիչը, լավ են պահպանվել հունարեն գրությունները, իսկ վրացերեն տառերը գրեթե ամբողջությամբ ջնջվել են. դրանք հետագայում փոխարինվել են վրացերեն համառոտ գրություններով:

Մանրակրկիտ ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ երկրորդ վարպետը միայն հունարեն գրություններն է կատարել: Վրացերեն գրություններն առավել ուշ շրջանում են արվել. դրանց հեղինակները, ամենայն հավանականությամբ, այն նկարիչներն են, որոնք սկսել են արեւմտյան պատի աշխատանքները: Այս գրությունների համար կոմպոզիցիայում հատկացվել են մասնավոր տեղեր, որպեսզի գործը կարողանան ամբողջությամբ վերջացնել: Կատարված աշխատանքների եւ բացառիկ գրությունների հիման վրա կարելի է ենթադրել, որ, ամենայն հավանականությամբ, երկրորդ վարպետը հույն է եղել: Չի բացառվում, որ նա կարող էր հայ քաղկեդոնական լինել: Ինչպես գլխավոր վարպետը, այնպես էլ նա, հնարավոր է, որ հրավիրված է եղել Բյուզանդիայից: Վերոնշյալ ենթադրությունները հաստատվում են, երբ վերլուծում ենք հարավային եւ հյուսիսային պատերի որմնանկարների ոճը:

Մեծամասամբ, հարավային եւ հյուսիսային պատի որմնանկարները ոճով նման են խորանի հատվածի որմնանկարներին: Ուշադրություն է գրավում տիպիկ բյուզանդական մոտեցումը՝ հատկապես պատկերների

գունային լուծումների հարցում: Երկու նկարիչներին բնորոշ է ընդգծված բյուզանդական ոճը, որն արտահայտվում է նաեւ կանաչավուն նախշերով:

Հարավային եւ հյուսիսային պատերի կոմպոզիցիաներում վարպետն ընդգծել է կերպարների դինամիկ վիճակը: Դրանց համար հատկացված տարածությունը խիստ սահմանափակ է: Փորձելով առավելագույնս ամրապնդել կերպարների արտահայտչությունը՝ վարպետը երբեմն դիմել է պատկերագրական անհրաժեշտ լուծումների՝ ընդգծելով կերպարների չափսերի տարբերությունը: Այն առավելագույնս արտահայտված է չարչարանաց տեսարաններում, որտեղ Քրիստոսի կերպարն անհամեմատ մեծ է մյուսներից:

Բյուզանդական տիպաբանական յուրահատկությունների շարքին են դասվում որմնանկարների չափսերը, գույները, բարձրությունը, զգեստների ընտրությունը, ինչպես նաեւ՝ կերպարների հայացքները: Ոճական համեմատությունները ո՛չ միայն թույլ են տալիս ենթադրել, որ երկրորդ վարպետը բյուզանդական աշխարհի ծնունդ է, այլ նաեւ հաստատում են այն կարծիքը, որ նրա ոճն ամուր կերպով կապված է ԺԲ.-ԺԳ. դարերի սրբանկարչության՝ Բյուզանդիայում սկիզբ առած նոր ուղղության հետ: Սակայն, եթե խոսում ենք վարպետների ոճային նմանությունների մասին, ապա հարկ է նշել նաեւ տարբերությունները: Նախ՝ երկրորդ վարպետը տարբեր գույներ է օգտագործել հարավային եւ հյուսիսային պատերին, որը բացակայում է գլխավոր վարպետի աշխատանքից: Հիմնական կերպարների վրա աշխատելիս՝ նա օգտագործել է գույների ողջ հավաքածուն: Որոշ պատկերների երանգային ընտրությունը պայմանավորված է տվյալ կերպարի առանձնահատկությամբ: Այսպես, սյունակյացների դեմքը պատկերելիս՝ հեղինակն օգտագործել է միայն մեկ տեսակ՝ սեւ գույն, որը բնորոշ է նրանց յուրահատուկ ճգնությանը:

Հարավային եւ հյուսիսային պատերի որմնանկարների միջեւ առկա տարբերությունը խորքային առումով արտահայտում է երկու վարպետների մտածողությունը. երկրորդ վարպետը փորձում է կենդանություն հաղորդել պատկերներին: Այս տարբերությունն ակնհայտ է նաեւ ոճային լուծումներում: Հարավային եւ հյուսիսային պատերի որմնանկարներում նրանք հրաժարվել են ստիլիզացիայի ձեւերից: Այստեղ այլեւս առկա չեն ներքին հակասական տարրեր, որոնք գոյություն ունեն խորանի հատվածի որմնանկարներում: Նույնիսկ այն դեպքերում, երբ համընկնում են երկու վարպետների կիրառած ոճական հնարները, երկրորդ վարպետն

առավելապես ձգտում է ներդաշնակության, ավելի քիչ՝ կոպիտ ու սխեմատիկ նկարչական լուծումների: Հարկ է ընդգծել նաև կերպարների հստակությունն ու նրանցից փոխանցվող տրամադրությունը: Սրբանկարիչը մի կողմ դնելով ներքին գրավչությունը եւ դիմելով նկարչական հնարների՝ փոխանցում է զոհաբերությանը մասնակցող Աննայի տխուր ու հուսահատ դեմքի արտահայտությունը, իսկ հաջորդ տեսարանում տեսնում ենք, թե ինչպես է Աննան խոստացված դստերը բերում քահանայի մոտ: Կերպարների հոգեբանության հանդեպ հետաքրքրությունը, որն առաջացել է բյուզանդական արվեստում ԺԲ դարի երկրորդ կեսին, այստեղ զարգանում եւ հասնում է իր գագաթնակետին: Շեշտն այստեղ արդեն դրվում է ո՛չ միայն խորհրդաբանության եւ դավանաբանության, այլ առավելապես՝ պատկերների պատմականության վրա:

ԺԲ դարի այլ հուշարձանների համեմատ, երկու վարպետներն այստեղ ձգտում են մոնումենտալիզացիայի սինթեզման՝ զուգահեռաբար պահպանելով միջնադարյան արվեստի նրբությունները: Հարավային եւ հյուսիսային պատերի որմնանկարների հեղինակը հրաժարվում է զուտ պայմանական, դեկորատիվ հնարներից: Վերջինս վերականգնում է յուրաքանչյուր պատկերի պատմական դրվագը: Երկու վարպետների ոճը զգալիորեն տարբերվում է միջնադարյան ոճից եւ կապված է նոր շրջանի հետ: Եթե խորանի հատվածի որմնանկարների ոճն ամբողջությամբ ավանդական է, ապա երկրորդ վարպետի նախընտրած ձեւը կարելի է դիտարկել որպես իկոնոգրաֆիկ նոր մտածողության դրսեւորում, որն արտահայտում է պատկերների կենդանի ու բնական վիճակը: Մեր կարծիքով, երկրորդ վարպետի ոճին առավել մոտ են Պատմոսի Ս. Հովհաննես Աստվածաբանի վանքում պահպանված եւ Աստվածամորը նվիրված որմնանկարները¹, որոնք թվագրվում են ԺԲ դարի երկրորդ կեսով: Վերջին շրջանի ուսումնասիրողները կարծում են, որ Պատմոսի որմնանկարները համարվում են ԺԳ դարի արվեստի լավագույն նմուշներ²:

¹ **A. C. Orlandos**, *L'architecture et les fresques byzantines du monastere de St Jean a Patmos*, Athenes, 1970, pp. 327-346. **E. Kollias**, *Patmos: Byzantine Art in Greece. Mosaics-Wall Painting*, Athens, 1986, pp. 12-23. Հմմտ. տե՛ս նաև *“Patmos: Treasures of the Monastery”*, ed. by **A. D. Kominis**, Athens, 1988, pp. 11-26, 59-63.

² **L. Hadermann-Misguich**, *La peinture monumentale tardocomnene et ses prolongements au XIII siecle*, “XV e Congres international d’etudes byzantines”, Rapports et co-rapports III, Athenes, 1976, pp. 108-109.

Երկու վանքերում առկա որմնանկարների նմանություններն առավել հստակ արտահայտված են Ախթալայի «Սուրբ Ծնունդ» եւ Պատմոսի «Երրորդություն» կոմպոզիցիաների, ինչպես նաեւ՝ հարավային եւ հյուսիսային պատերին պատկերված սյունակյացների ու երանինների, Աստվածամորը նվիրված որմնանկարների դեմքերի պատկերագրական համադրության մեջ:

Ընդհանուր առմամբ, երկու վանքերի որմնանկարները մանրակրկիտ քննության առնելով, հարկ է նշել նաեւ դրանց տարբերությունները, որոնք, ըստ երեւոյթին, պայմանավորված են երկու հանգամանքով: Առաջինը կապված է այն փաստի հետ, որ Ախթալայի որմնանկարները որակով զիջում են Պատմոսի որմնանկարներին, ուր զգացվում է յուրահատուկ էսթետիզմ: Այստեղ առկա է բարդ դասակարգում. վարպետը փորձել է կատարյալ եւ մանրակրկիտ կերպով պատկերել յուրաքանչյուր տարր: Օրինակ, Ախթալայի որմնանկարներում ստվերաներկերի չարաշահման դեպքում կերպարները մի փոքր անբնական են ստացվել, իսկ Պատմոսի որմնանկարների պարագայում դրանք ավելի վարպետորեն են գործածվել, որի արդյունքում պատկերն առավել բնական կերպով է ուրվագծվել: Սույնից կարելի է եզրակացնել, որ Ախթալայի երկրորդ վարպետը ոչ թե հետամուտ է եղել գեղագիտական մատուցմանը, այլ իր արվեստում նախապատվությունը տվել է պարզությանն ու հստակությանը: Կարելի է կարծել, որ երկրորդ վարպետը, որպես սրբանկարիչ, կայացել է ոչ թե Կոստանդնուպոլսում, այլ՝ Բյուզանդական կայսրության նահանգներից մեկում:

Երկրորդ հանգամանքը, մեր կարծիքով, այն է, որ Ախթալայի հյուսիսային եւ հարավային պատկերները ստեղծվել են ավելի ուշ շրջանում, իսկ Պատմոսի որմնանկարների ոճը թվագրվում է տարբեր ժամանակաշրջաններով: Հետազոտողների ուսումնասիրության առարկան պատկերված դեմքերն են, հայացքները, ժպիտները, մարմինների կառուցվածքը, հագուստները, որոնց հիման վրա ենթադրվում է, որ Պատմոսի որմնանկարները պատկանում են ԺԲ. դարին:

Քրիստոսի եւ Աստվածամոր՝ երկու վանքերում առկա դիմապատկերների տարբերությունը խորհրդածության առանձին թեմա է: Պատմոսի որմնանկարներում դեմքերը համակված են լարվածությամբ, կերպարները բարդ են եւ տարաբնույթ, սակայն նկատվում է հոգեբանական վիճակների աստիճանական զարգացում:

Սակայն, Ախթալայի որմնանկարներում առկա հուզական վիճակը փոխանցվում է պարզորոշ կերպով: Չնայած՝ որոշ դեպքերում մեկ կերպարը արտահայտում է տարաբնույթ հույզեր: Օրինակ՝ «Ծննդան» տեսարանում մանուկ Հիսուսի կողքին պատկերված է Աստվածամայրը, ում դեմքին նկատելի է կնոջ երկրային բերկրանքը: Միաժամանակ՝ Աստվածամոր դեմքին արտահայտված է նաեւ թախիծ, քանզի նա իրազեկ էր Որդուն սպասվելիք տանջանքներին: Կերպարում այս գաղափարներն արտահայտված են վաղ շրջանին բնորոշ իկոնոգրաֆիկ լուծումներով:

Ընդգծենք արտահայտիչ եւս մեկ տարր. Աստվածամոր շրթունքի մի անկյունում առկա է ժպիտ, իսկ մյուսում՝ թախիծ: Այստեղ ակնհայտ երեւում է, որ երկրորդ նկարիչը ձգտում է ցույց տալ Աստվածամոր դերն Ավետարանում, ինչպես նաեւ մարդկության փրկության պատմության մեջ: Այսպիսի մեկնաբանությունն արտահայտել է քրիստոնյայի հոգեւոր փնտրտուքը ԺԳ. դարում:

Համեմատելով երկու վանքերի որմնանկարները՝ գալիս ենք այն եզրակացության, որ Ախթալայի երկրորդ վարպետի աշխատանքները նույն ոճի հետագա զարգացման փուլում են ստեղծվել, որը վերածնունդ է ապրել Պատմոսի վանքի որմնանկարների ստեղծվելուց հետո: Այս ոճը լայնորեն տարածում է գտել բյուզանդական սրբանկարչության մեջ ԺԳ. դարի երկրորդ կեսից: Այն լայնորեն տարածված է եղել Հունաստանում, եւ նրա հետքերը տեսնում ենք Հռոդոսի Ս. Նիկողայոսի, Վերիայի Ս. Հովհաննես Աստվածաբանի եկեղեցիներում, ինչպես նաեւ Պսախնայում (1245 թ.) եւ Կրանիդիայում (1244 թ.): Պետք է հաշվի առնել նաեւ այն փաստը, որ այս ոճի զարգացումը սերտորեն կապված է եղել սերբական որոշ որմնանկարների հետ, որոնք ստեղծվել են ԺԳ. դարի կեսին: Ըստ որոշ ուսումնասիրողների՝ նկարչության առաջին շերտը՝ Լեվիշկի Ս. Աստվածամորը նվիրված եկեղեցու, Ստուդենիցի Ս. Նիկողայոս եկեղեցու, ինչպես նաեւ Մորաչի խորանի հատվածի որմնանկարները ստեղծվել են նույն վարպետի ձեռամբ, որը ստեղծագործել է ԺԳ. դարի 30-50-ական թթ.²: Վերոնշյալ շարքին կարելի է դասել նաեւ Պեչի Սրբոց Առաքելոց վանքի, ինչպես նաեւ Միլեշեվոյի վանքի որմ-

¹ M. Chatzidakis, *Aspects de la peinture murale du XIIIe s. en Greece*, "L'art byzantin du XIIIe siècle", Beograd, 1967, pp. 61-69.

² B. Ђурић, *Једна сликарска радионица у Србији XIII века*, "Старинар, нова серпја", XIX, 1961, с. 63-75.

նանկարները¹:

Թվարկված բոլոր վանքերի որմնապատկերների ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ այս ուղղությունն իր արտացոլանքն է գտել նաեւ Պատմոսի եւ Ախթալայի պատկերներում, որոնք կարելի էր են խաղացել ԺԳ. դարի գեղարվեստական մշակույթում: Վերոնշյալը հաստատվում է այն իրողությամբ, որ Պատմոսի վանքի վարպետների մեծ մասը Կ. Պոլսից էին: Դրա վառ ապացույցը նաեւ Ալեքսանդր Գ. (1195-1203 թթ.) կայսեր պատկերն է, որը պահպանվել է Պատմոսի վանքից մեկում²:

Ինչպես վերը նշեցինք, հարավային եւ հյուսիսային պատերի պատկերագրության որակը թույլ չի տալիս ենթադրել, որ Ախթալայի երկրորդ վարպետը Կ. Պոլսից է եղել: Սակայն այս նկարչի ոճը սերտորեն կապված է բյուզանդական արվեստի ԺԳ. դարի կարելի ուղղություններից մեկի հետ: Հարավային եւ հյուսիսային պատերի որմնանկարներն օգնում են գիտակցել այս ուղղության կարելիությունը, լուսաբանում են զարգացման տրամաբանությունը, թույլ են տալիս ավելի խորն ըմբռնել ԺԳ. դարի արվեստում առկա սրբանկարչական նոր լուծումները:

Գ. ԱՐԵՒՄՏՅԱՆ ՊԱՏԻ ՎԱՐՊԵՏՆԵՐԸ

Արեւմտյան պատի որմնանկարների հեղինակները վրացի նկարիչներ են: Այս տեսակետի օգտին է վկայում ձախ պատուհանի ներքեւի մասում պահպանված վրացերեն գրությունը. այն բաղկացած է երեք բառից, որը վրացերենից թարգմանաբար նշանակում է՝ «Ողորմիր Տեր Գեորգին»: Բնականաբար, նկարիչն իր հարազատ լեզվով խնդրում է, որպեսզի Քրիստոս Երկրորդ Գալուստի Ժամանակ բարեգութ գտնվի իր նկատմամբ: Այս փաստը մատնացույց է անում նաեւ վարպետի ազգային պատկանելությանը:

Մյուս վարպետների՝ վրացի լինելու մասին փաստում են արեւմտյան պատի որմնանկարներին պահպանված հունարեն հազվագյուտ գրությունները, որոնք լի են տառասխալներով, եւ դա վկայությունն է այն բանի, որ դրանց հեղինակը անփորձ մեկն է եղել: Այսպես օրինակ՝

¹ Տե՛ս **Б. Тодић**, նշվ. աշխ., էջ 19-36: Հմմտ. տե՛ս նաեւ **С. Радојичић**, *Милешева*, Београд, 1963, с. 63.

² Տե՛ս **S. Kadas**, նշվ. աշխ., էջ 124:

Քրիստոսի գլխավերելու և պատկերված հրեշտակների մոտ առկա հունարեն երկու գրությունները խիստ անհամաչափ են եւ տառասխալներով լեցուն: Սա խոսում է հունարեն լեզվի չիմացության մասին: Պարզ երեւում է, որ արեւմտյան պատի վրա աշխատել են երեք վարպետներ: Առաջին վարպետն աշխատել է «**Դեխուսի**» վրա, որը շրջապատված է հրեշտակներով: Երկրորդ վարպետը, որի անունը մեզ հայտնի է արձանագրությունից, աշխատել է պատուհանների որմնանկարների վրա, իսկ ներքեւի հատվածի որմնապատկերների հեղինակը երրորդ վարպետն է: Այս վարպետին են պատկանում նաեւ հարավային պատի արեւմտյան կամարի «**Փող Հնչեցնող Հրեշտակի**» եւ «**Հոգեգալստյան**» տեսարանները: Ամենայն հավանականությամբ, նկարիչները միաժամանակ աշխատել են արեւմտյան պատի որմնանկարների վրա՝ դրանք բաժանելով երեք հավասարաչափ մասի¹: Պատկերների հերթակայության հիման վրա կարելի է ենթադրել, որ նկարիչները ստեղծել են բարդ կոմպոզիցիա: Վրացական սրբանկարչության մեջ այսպիսի ոճով ստեղծագործող վարպետներ շատ են եղել ԺԲ.-ԺԳ. դարերում²: Ախթալայի վանքի որմնանկարների սույն հատվածը, ոճական առումով, բնականաբար շատ է տարբերվում: Բայց յուրաքանչյուր վարպետ առանձնանում է իր ուրույն ոճով: Մյուս երկու վարպետների համեմատ, «**Դեխուսի**» հեղինակն իր ոճով ավելի մոտ է ԺԳ. դարի բյուզանդական արվեստին:

Արեւմտյան պատը ձեւավորող վարպետների ոճը նմանություններ ունի ԺԲ.-ԺԳ. դարերի վրացական որմնանկարների հետ: Ախթալայի որմնանկարներն ընկալվում են որպես Թամար թագուհու ժամանակաշրջանի սրբանկարչական արվեստի նմուշներ: Հնարավոր է՝ որոշ նմանություններ գտնենք Բետանիի (1207 թ.) արեւմտյան պատի որմնանկարների հետ, սակայն այդ ընդհանրություններն այնքան էլ ակնհայտ չեն, որպեսզի վկայեն դրանց՝ միեւնույն վարպետի կողմից ստեղծված լինելու մասին:

Արեւմտյան պատին առկա է մի հետաքրքիր տարր, որն արժանի է մասնավոր ուշադրության: ԺԲ.-ԺԳ. դարերում վրացական սրբանկարչության մեջ կերպարներն առավել բաց եւ լուսավոր պատկերելը ճիշտ

¹ **Е. Л. Привалова**, *О грузинской монументальной живописи рубежа XII-XIII веков*, "II Международный симпозиум по грузинскому искусству", Тбилиси, 1977, с. 18-19.

² Տե՛ս **Е. Л. Привалова**, *Роспись Тимотесубани*, Тбилиси, 1980, с. 128-146.

չէր ընկալվում, իսկ մշակված «լույս» գրեթե չէր հանդիպում: Սակայն մշակված «լույսը» Ախթալայի խորանի հատվածի որմնանկարների յուրահատկությունն է: Շատ հավանական է, որ արեւմտյան պատի վրացի վարպետների մոտ մշակված «լույսի» գաղափարը ծագել է այն ժամանակ, երբ ուսումնասիրել են գլխավոր վարպետի աշխատանքը: Հնարավոր է՝ արեւմտյան պատի վարպետների մեջ եղել են նկարիչներ, որոնց աշխատանքներում բյուզանդական ազդեցությունն է գերիշխել, գուցե թե միաժամանակ աշխատել են վանքի տարբեր հատվածներում: Սակայն վրացական եւ բյուզանդական վարպետների աշխատանքների նմանություններն այդքան էլ մեծ չեն: Միեւնույն ժամանակ, արեւմտյան պատի որմնանկարների տարբերությունը խորանի հատվածի, ինչպես նաեւ հյուսիսային եւ հարավային պատի որմնանկարներից, թույլ է տալիս հասկանալ ոճական յուրահատկությունները, նկարչական տարբեր ավանդությունները, հնարավորություն է տալիս առավել խորը պատկերացնել վրացական սրբանկարչությունը ԺԳ. դարում: Եթե ուշադիր զննելու լինենք, ապա կտեսնենք, որ դեմքերը նկարված են ավելի բաց եւ լուսավոր, ավելի մոտ՝ մարմնի գույնին, ինչպես նաեւ օգտագործվել են ավելի լուսավոր՝ դեղին եւ վարդագույն գույները:

Արեւմտյան պատի պատկերները, թվում է, ավելի կանոնակարգված են: Բացակայում է դրամատիզացիան, որը նախորդ երկու վարպետների ոճական առանձնահատկություններից է: Արեւմտյան պատի վարպետները ցանկանում են ստեղծել այն տպավորությունը, որ տեսարանում ներդաշնակություն է տիրում: Այս տպավորությունը ստեղծելու համար մեծ դեր են խաղում ուրախ տեսարանները («**Աբրահամի Գոգը**», «**Աստվածամայրը Դրախտում**»):

Կոմպոզիցիաներում ընդգրկված լուսավորությունը հազվագյուտ է հանդիպում բյուզանդական արվեստում. այն բնորոշ է ԺԱ.-ԺԳ. դարերի վրացական արվեստին¹: Բյուզանդական որմնանկարներում անբնական է համարվում բազմագույն լուսապսակների առկայությունը: Միայն «**Աստվածամայրը Դրախտում**» տեսարանի մեջ կարելի է տեսնել շագանակագույն, կանաչ եւ կապույտ լուսապսակներ: Գունային նման բազ-

¹ Տե՛ս **Mouriki D.**, The Formative Role of Byzantine Art on the Artistic Style of the Cultural Neighbours of Byzantium, "Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik", 31/2, 1981, pp. 738-744.

մազանությունը, ինչպես կարելի է համոզվել պահպանված որմնանկարներից, կիրառվել է վրաց նկարիչների կողմից ԺԳ. դարում:

Հիրավի, ուշադրության է արժանի արեւմտյան պատի որմնանկարների գունային լուծումը: Վարպետները ձգտել են ստեղծել գունային հարմոնիզացիա: Գունային լուծումներն ու ոճը, մեր կարծիքով, կապված են վրացական մշակույթի գեղագիտական ընկալման հետ, որը բնորոշ է հատկապես Թամար թագուհու ժամանակաշրջանին: Այս ընկալում բյուզանդական արվեստի ձեռքբերումների հիման վրա ձեւավորվել է վրաց արքունիքում: Սակայն բյուզանդական պատկերագրության համակարգը որոշ հարցերում վերանայման կարիք ունի:

Շատերը կարող են կարծել, թե Թամար թագուհու ժամանակաշրջանի վրացի նկարիչները տեղյակ չեն եղել բյուզանդական պատկերագրական մշակույթի ձեռքբերումներին: Հակառակը, պատմական փաստերը վկայում են այն սերտ կապերի մասին, որոնք գոյություն են ունեցել վրացական եւ բյուզանդական արվեստների միջեւ ԺԲ.-ԺԳ. դարերում: Վրացական որմնանկարներից պահպանված մի քանի հատվածների հիման վրա կարելի է լիարժեք պատկերացում կազմել բյուզանդական իկոնոգրաֆիկ դպրոցի ահռելի ազդեցության մասին: Վերոնշյալ հատվածներն առկա են նաեւ Ախթալայի արեւմտյան կողմի որմնապատկերներում:

Մեր կարծիքով, ԺԳ. դարի արեւելաքրիստոնեական սրբանկարչական մշակույթում իրենց ուրույն տեղն են գրավում Ախթալայի արեւմտյան կողմի որմնանկարները:

Դ. ՔԱՌԱՄՆԻՅ ՄԱՆԿԱՆՅ ՎԱՐՊԵՏԸ

Այս պատկերի հեղինակի ոճը համեմատաբար մոտ է արեւմտյան պատի որմնանկարների ոճին: Սակայն, համեմատելով ԺԳ. դարի վրացական մյուս եկեղեցիներում եւ վանքերում առկա որմնանկարների հետ, այն թվում է ավելի հին: Բացի այդ՝ գրեթե բացակայում են ԺԳ. դարի սրբանկարչական նոր արվեստին բնորոշ առանձնահատկությունների հետքերը: Հնարավոր է՝ որմնանկարի հնաոճ լինելը խոսում է վարպետի ոչ բարձրակարգ նկարիչ լինելու մասին: Դա առավել հստակ է երեւում, երբ Ախթալայի որմնանկարը համեմատում ենք Վարձիի (1184-1186 թթ.) վանքի եւ Մեստիայի թանգարանում պահվող «Քառասուն Մանկանց»

որմնապատկերների հետ¹: Ախթալայի որմնանկարում մարտիրոսները ներկայացված են ոչ թե հավաքական կերպով, այլ դասակարգված են չորս խմբերով: Պարզ երեւում է, որ վարպետը չի տիրապետել Ժ.-ԺԱ. դարերի բյուզանդական արվեստում գործածված ժեստերի համակարգին, որն ավելի է ընդգծել մանկանց չարչարանաց խորհուրդը: Վարձիի եւ Մեստիայի որմնանկարների հեղինակների համեմատ, Ախթալայի վարպետին չի հաջողվել հարմոնիա ստեղծել պատկերում: Գլուխները, ընդհանուր կերպարի համեմատ, ավելի փոքր են թվում: Ախթալայի կոմպոզիցիային ավելի մոտ են վրացական Մացխվարիշի եւ Վերին Սվանետիի (1140 թ.) որմնանկարները²: Վարպետն օգտագործել է մուգ շագանակագույն եւ կարմրաշագանակագույն երանգները: Օգտագործելով վերոնշյալ գույները՝ փորձել է տպավորություն ստեղծել, որ մարմինները գտնվում են սառցե լճի մեջ:

Մեր կարծիքով, Ախթալայի եւ Մացխվարիշի որմնանկարները պատկանում են գեղարվեստական այլ ուղղության, որը գոյություն ուներ Վրաստանի գավառներում ԺԱ.-ԺԲ. դարերում: Ախթալայի որմնանկարը ստեղծվել է 1205-1216 թթ. եւ միակ հուշարձանն է այն ուղղության, որը ձեւավորվել է ԺԳ. դարի սկզբին: Սա ցույց է տալիս, որ Թամար թագուհու ժամանակ, բարձրակարգ արվեստի կողքին, գոյություն ուներ նաեւ այլ արվեստ, որն ավելի հնաոճ էր, բայց եւ միաժամանակ՝ խիստ տպավորիչ: Դժվար է բացատրել, թե ինչու Ախթալայի որմնանկարի հովանավորը, որը հնարավորություն ուներ ընտրելու լավագույն նկարչին, հրավիրեց «**Քառասուն Մանկանց**» կոմպոզիցիայի վարպետին: Անհնար է պատասխանել այս հարցին, քանզի պատճառները կարող են լինել անկանխատեսելի:

Եւ այսպես, Ախթալայի որմնանկարների վրա աշխատել են ութ վարպետներ, որոնք ո՛չ միայն ներկայացնում էին սրբանկարչական առանձին ուղղություններ, այլ նաեւ ունեին տարբեր ազգային պատկանելություն: Սակայն առաջնահերթ պետք է նշել, որ հայ քաղկեդոնականների մայր տաճարի առաջին վարպետն ազգությամբ հայ է եղել, երկրորդը՝ հույն

¹ Տե՛ս **T. Velmans**, Une icone au Musee de Mestia et le theme des Quarante martyres en Georgie, "Зораф", 14, 1983, pp. 40-51.

² **Т. Б. Вирсаладзе**, Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши, "Ars Georgica" 4, 1955, с. 169-231.

կամ հայ քաղկեդոնական: Վերոնշյալ երկու վարպետները կրթություն են ստացել Բյուզանդիայում եւ, որպես նկարիչ, կայացել են հենց հունական միջավայրում: Այս մասին վկայում են ո՛չ միայն կիրառված գույները, պաշտոնական գրությունները, այլ նաեւ վարպետների՝ ԺԳ. դարի բյուզանդական սրբանկարչության կարեւոր ուղղություններին պատկանող ոճը: Նրանք Բյուզանդիայից հրավիրվել են Հյուսիսային Հայաստան եւ նկարագարդել են վանքի ամենակարեւոր հատվածները՝ խորանը, հյուսիսային եւ հարավային պատերը: Ախթալայի վանքում, հայերի հետ միասին, աշխատել են նաեւ վրացի վարպետներ, որոնք նկարագարդել են հիմնականում արեւմտյան պատը: «Քառասուն Մանկանց» կոմպոզիցիայի վրա եւս ազդությամբ վրացի վարպետ է աշխատել:

Ախթալայի վանքի որմնանկարները կարելի է դիտարկել որպես հայ քաղկեդոնականների արվեստի յուրահատուկ հուշարձան, որն իր մեջ կրում է միաժամանակ հայկական, վրացական եւ բյուզանդական նկարչական արվեստի հետքերը: Սրբանկարչության այս երեք դպրոցների ներկայացուցիչների կիրառած լուծումներն ի հայտ են գալիս իկոնոգրաֆիկ եւ ոճական վերլուծությունների ընթացքում եւ համարվում են Ախթալայի վանքի որմնանկարների յուրահատկությունները: Սա մեծամասամբ պայմանավորված է պատմական իրողություններով: Ինչպես հայ քաղկեդոնականների, այնպես էլ հակաքաղկեդոնականների մոտ ԺԳ. դարում գոյություն չի ունեցել որմնանկարչության հստակ ձեւավորված ավանդույթ. համենայն դեպս, սկսյալ սելջուկների տիրապետությունից (ԺԱ.-ԺԲ. դդ.) մինչ օրս չի պահպանվել ոչ մի որմնանկար:

ԺԳ. դարասկզբին Զաքարյան Հայաստանում որմնանկարչությունը վերածնունդ է ապրում: Հակաքաղկեդոնականները եւ քաղկեդոնականները, ստեղծելով իրենց արվեստը, օգտվում են ոճի երկու հնարավոր սկզբնաղբյուրներից: Պատահական չէ, որ Ախթալայի վանքի պարագային, մասնագետներն առաջ են քաշում Անիի Տիգրան Հոնենց եկեղեցու որմնանկարների ուսումնասիրությունը: Հետազոտողները, տարբեր աշխատություններում, մի կողմից նշում են եկեղեցու կապը վրացական արվեստի հետ, իսկ մյուս կողմից ցույց են տալիս որմնանկարների՝ բյուզանդական ոճի պատկանելության փաստը¹: Չի բացառվում, որ այս եկե-

¹ Տե՛ս **А. Я Каковкин**, О датировке росписей храма св. Григория (1215 г.) в Ани, его часовни и притвора, "Византийский Временник", 48, 1987, с. 68. տե՛ս նաեւ **П.**

ղեցում էլ համագործակցել են Բյուզանդիայից հրավիրված վրացի, հույն եւ հայ քաղկեդոնական նկարիչները:

Սակայն այսօրինակ բազմաբնույթ ոճական ուղղություններ առկա են միայն Ախթալայի որմնանկարներում: Դրանք ստեղծվելով ԺԳ. դարի սկզբին՝ սերտորեն առնչվում են հայ քաղկեդոնականների արվեստի ձեւավորման գործընթացի հետ: Հետագայում Տիգրան Հոնենցի, Կիրանցի եւ Քոբայրի եկեղեցիներում մշակվում են ինքնատիպ ոճական համակարգեր: Որմնանկարներն ընդհանուր առնչություններ ունեն ԺԲ.-ԺԳ. դարերի վրացական հուշարձանների հետ, սակայն դրանց միջեւ առկա նմանություններն ավելի մեծ են: Այս իրողությունն առավել ակնհայտ է դառնում, երբ համեմատում ենք Կիրանցի եւ Քոբայրի որմնանկարները, որոնք ուղղակիորեն կապ չունեն վրացական որմնանկարչության հետ:

Հայ քաղկեդոնականների՝ որմնանկարներում կիրառած ոճը հանդիպում է նաեւ ԺԳ. դարի ձեռագրերում (խոսքը՝ Հաղբատի եւ Խաչենի Ավետարանների մասին է): Նմանություններն առկա են ո՛չ միայն դիմապատկերներում, այլ նաեւ՝ որոշ բարդ լուծումներում: Հնարավոր է՝ հայ քաղկեդոնականների աստվածաբանական բովանդակությամբ ձեռագրերը նկարազարդել են մանրանկարիչները: Այս համատեքստում ուշագրավ է այն փաստը, որ Ն. Սիչովը, ուսումնասիրելով Տիգրան Հոնենցի եկեղեցու որմնանկարները, Ս. Գրիգոր Լուսավորչի պատկերների ստեղծման շրջանը կապել է ձեռագրերի մանրանկարչության ժամանակահատվածի հետ²:

Ընդհանուր առմամբ, մեր կարծիքով, ԺԳ. դարի առաջին կեսին սկսել է ձեւավորվել հայ քաղկեդոնականների պատկերագրական արվեստի դպրոցը³, որի մանրակրկիտ ուսումնասիրությունը կատարելու ենք հետագայում:

Մուրադյան, *Строительство и конфессия церкви Тиграна Оненца по памятникам эпиграфики*, "Историко-филологический журнал АН Арм. ССР", № 4, 1985, с. 174-189. Հմմտ. տե՛ս **А. Я Каковкин**, О датировке росписей храма св. Григория (1215 г.) в Ани, его часовни и притвора, "Византийский Временник", 48, 1987, с. 108-115.

¹ **S. Der-Nersessian**, *Etudes byzantines et armeniennes*, vol. 1, Louvain, 1973, p. 518.

² Տե՛ս **А. М Лидов**, Росписи монастыря Ахтала, Москва, 2014, с. 234.

³ Տե՛ս **А. М. Лидов**, Росписи Ахталы и искусство армян-халкедонитов, Москва, 1987, с. 121-136. Հմմտ. տե՛ս նաեւ **А. М. Лидов**, Искусство армян-халкедонитов, "Историко-филологический журнал АН Арм. ССР", №1 (128), 1990, с. 75-88.









МАСТЕРА ФРЕСОК МОНАСТЫРЯ СВЯТОЙ БОГОРОДИЦЫ В АХТАЛЕ

Отец Хетум Тарвердян

Ключевые слова: *Ахтала, Армянская Апостольская Церковь, армяне-халкидониты, монастырь, фрески, эпиграфика.*

По сведениям средневековых первоисточников, нам предоставляется возможность понять, когда были созданы фрески монастыря Святой Аствацацин (Богородицы) в Ахтале. Судя по эпиграфике, которую княгиня Мариам оставила на хачкаре, можно утверждать, что в 1188 году монастырь принадлежал Армянской Апостольской Церкви. Также, по словам Степаноса Орбеляна, в 1216 году в "Медном храме" (т.е. в Ахтале) хранилась реликвия Святого Креста, поэтому ясно, что монастырь уже в тот период находился в распоряжении армян-халкидонитов. Из сохранившихся сведений можно предположить, что в 1216 году монастырь Пресвятой Богородицы в Ахтале уже был украшен фресками, так как в XIII веке фрески с греческими и грузинскими письменами воспринимались в Армении как неотъемлемая часть церковной культуры армян-халкидонитов. Следовательно, становится очевидным, что именно Иване, принявший халкидонизм, стал заказчиком росписей монастыря Ахтала, но не менее важен и тот факт, что мастера, расписывавшие монастырь, тоже были армянами. Ярким доказательством сказанного является рукописная подпись, сохранившаяся в северной части алтаря монастыря Святой Богородицы, где мы читаем: "ԷԻՍԷՓ, ՀՈՉՍԷՓ" (Иосиф).

MASTERS OF FRESCOES OF HOLY VIRGIN MONASTERY IN AKHTALA

Fr. Hetum Tarverdyan

Key words: *Akhtala, Armenian Apostolic Church, Chalcedonian Armenians, monastery, frescoes, epigraphy.*

According to the medieval primary sources, we are given the opportunity to realize when the frescoes of the monastery of St. Astvatsatsin/Virgin Mary in Akhtala were created. Due to the epigraphy left on the khachkar by Princess Mariam, it can be reasoned that in 1188 the monastery belonged to the Armenian Apostolic Church. According to Stepanos Orbelyan, a relic of the Holy Cross was kept in the "Copper Monastery" (Akhtala) in 1216, so it becomes clear that the monastery was already at

the disposal of the Chalcedonian Armenians at that time. From the existing information, it can be assumed that in 1216 the monastery of the Holy Virgin in Akhtala had already been decorated with frescoes. In the 13th century the frescoes with Greek and Georgian inscriptions were perceived as an integral part of the church culture of the Chalcedonian Armenians in Armenia. Consequently, it becomes obvious that it was Ivaneh, who adopted Chalcedonism became the customer for the murals of the Akhtala monastery. It is also important the fact that the masters who painted the monastery were also Armenians. A vivid proof of the above mentioned is the handwritten signature preserved in the northern part of the altar of the monastery of the Holy Virgin, where we read: "ԷԻՍԷՓ, ՀՈՎՍԷՓ" (Joseph).

Տեր Հեթում քահանա Թարվերդյան Գուգարաց թեմ, Ախթալայի Սուրբ Մարիամ Աստվածածին վանքի վանահայր

Иерей Хетум Тарвердян - настоятель храма Ахталы Пресвятой Богородицы, Гугаркская епархия

Fr. Hethoum Tarverdyan - Superior of Monastery Akhtala, Diocese of Gougark