

ԱՆԹ-ԱԼԱՅԻ Ս. ԱՍՏՎԱԾԱԾԻՆ ՎԱՆՔԻ ԱՎԱԳ ԽՈՐԱՆԻ ՈՐՄՆԱՆԿԱՐՆԵՐԻ ՇԱՐՔԸ

Տեր Հեթում քահանա Թարվերդյան

Պատմական սկզբնաղբյուրները հնարավորություն են տալիս հասկանալու, թե երբ են ստեղծվել Ախթալայի Ս. Աստվածածին վանքի որմնանկարները: Մարիամ իշխանուհու՝ խաչքարի վրա թողած արձանագրությունից կարելի է հստակ ասել, որ 1188 թ. վանքը պատկանում էր Հայ Առաքելական Սուրբ Եկեղեցուն, իսկ, ըստ Ստեփանոս Օրբելյանի¹, 1216 թ. Պղնձահանքում էր պահվում Ս. Խաչի մասունքը, ուստի ակնհայտ է, որ այդ ժամանակահատվածում վանքն արդեն հայ քաղկեդոնականների տրամադրության տակ էր: Պահպանված սույն տեղեկությունների հիման վրա ենթադրելի է, որ 1216 թ. որմնանկարներն արդեն զետեղված էին Ախթալայի Ս. Աստվածածին վանքում, որովհետև ԺԳ. դարում հունարեն եւ վրացերեն գրություններով որմնապատկերները Հայաստանում ընկալվում էին որպես հայ քաղկեդոնիկների եկեղեցական մշակույթի անբաժան մասնիկ:

Դրանց ստեղծման ժամանակը պարզելու համար՝ մեզ համար առաջնային է իմանալ, թե երբ է Իվանեն հարել քաղկեդոնականության: Ազնվության համար հարկ ենք համարում նշել, որ սույն հարցին չենք կարող տալ ճշգրիտ պատասխան: Կիրակոս Գանձակեցու տեղեկության համաձայն՝ Իվանեն քաղկեդոնական է դարձել 1205 թ.²: Պ. Մուրադյանի կարծիքով³, Թեժառոյքում պահպանված վրացերեն արձանագրությունից, որը թվագրվում է 1196-1199 թթ., կարելի է ենթադրել, որ Իվանեն քաղկեդոնական է դարձել ԺԲ. դարի վերջում⁴, իսկ Շ. Մեսխիայի վարկածի համաձայն՝ հայոց իշխանը քաղկեդոնականություն ընդունել է մոտավորապես 1200 թ.⁵:

¹ Պատմութիւն Նահանգին Սիսական, արարեալ **Ստեփաննոսի Օրբելեանի** արքեպիսկոպոսի Սիւնեաց, Թիֆլիս, 1910, էջ 355:

² Տե՛ս **Կիրակոս Գանձակեցի**, Պատմություն Հայոց, Երեւան, 1961, էջ 119:

³ **Պ. Մուրադյան**, Հայաստանի վրացերեն արձանագրությունները, «Պղնձահանք», Երեւան, 1977, էջ 21:

⁴ **Կիրակոս Գանձակեցի**, Պատմություն Հայոց, էջ 222:

⁵ **Պ. Ա. Մեսիյա**, Внутривполитическая обстановка и государственное устройство в Грузии XII века, Тбилиси, 1979, էջ 257-258:

Վերոնշյալ փաստերը հիման վրա կարելի է եզրակացնել, որ Իվանեն քաղկեդոնականների կողմն է անցել 1196-1205 թթ.:

Ի տարբերություն խնդրո առարկա հարցի՝ պատմական սկզբնաղբյուրները թույլ են տալիս որմնանկարների ստեղծման առավել ստույգ տարեթիվ նշել: Մենք քանիցս հանդիպում ենք Կիրակոս Գանձակեցու մոտ՝ Պղնձահանքը վերցնելու եւ քաղկեդոնականներին հանձնելու առնչությամբ գրած տողերը: Սակայն Ջաքարեի կենդանության օրոք չէր կարող այսպիսի բան տեղի ունենալ. դա հնարավոր է դառնում այն դեպքում, երբ Ջաքարեն 1205 թ. Անի քաղաքից աքսորում է հոգետրականներին, որոնք չէին ցանկանում ընդունել հայ-վրացական պաշտամունքային միությունը: Հայտնի է, որ ընդդիմադիր ավանդապահ եկեղեցականների ետեւում կանգնած էր Հաղբատի եպիսկոպոսը, որի իրավասության ներքո էլ գտնվում էր Պղնձահանքի վանքը: Այդ իսկ պատճառով կարծում ենք, որ միայն դա էր Ջաքարեի՝ Հայ եկեղեցու վրա ճնշումներ գործադրելու եւ նշյալ վանքը քաղկեդոնականներին հանձնելու հիմնական պատճառը: Հետեւաբար կարող ենք հաստատապես ասել, որ վանքի՝ քաղկեդոնականներին անցնելը, որմնանկարների ի հայտ գալը, ինչպես նաեւ գլխավոր եկեղեցու շինարարությունը տեղի են ունեցել 1205 թվականից հետո, իսկ որմնապատկերների առնչությամբ կարող ենք հավաստել, որ դրանք ստեղծվել են 1205-1216 թթ. միջակայքում:

Պարզ է, որ Ախթալայի վանքի որմնանկարների պատվիրատուն եղել է քաղկեդոնականությունն ընդունած Իվանեն, սակայն ոչ պակաս կարեւոր է նաեւ այն իրողությունը, որ վանքը որմնանկարներով զարդարող վարպետները ազգությամբ նույնպես եղել են հայեր: Ասվածի վառ ապացույցը Ս. Աստվածածին վանքի խորանի հյուսիսային բնում պահպանված ներկագիր մակագրությունն է, որտեղ ընթերցում ենք. «**ԷԻՍԷՓ, ՀՈՎՍԷՓ**»: Նշյալ մակագրությունը բացահայտվել է որմնապատկերի մաքրման-վերականգնման ընթացքում. ծեփի տակ նկատվել են նաեւ հայագիր այլ անուններ՝ ներկաթափ եւ անընթեռնելի: Չափազանց կարեւոր է, որ տաճարի հսկայածավալ որմնանկարների հեղինակները, այդ թվում՝ Հովսեփը, եղել են հայ արվեստագետներ, որոնք իրենց անունները մայրենիով «ծածկագրել» են սվաղի տակ:

Վանքը ներքուստ եղել է սվաղով եւ որմնանկարներով պատված: Արեւմտյան պատին կցված է եղել երկլանջ կտորով սրահ, որը չի պահպանվել: Եկեղեցին գտնվում է պարսպի կիսագլանաձեւ աշտարակներից

մեկի մոտ, որի ներքին թաղաձածկ ծավալը շարունակվում է դեպի եկեղեցին (ըստ երեւոյթին, այդտեղից է սկսվել դեպի Լալվար գետակի ձոր տանող ստորգետնյա գաղտնուղու մուտքը)¹:

Տարբեր հետազոտողների՝ Ախթալայի Ս. Աստվածածին վանքի որմնապատկերների առնչությամբ կատարած ուսումնասիրությունների ու նկարագրությունների մեջ նկատելի է ընդհանուր երկու հատկանիշ.

ա. ազգային, դավանական պատկանելության հարց, եւ

բ. որմնանկարների գեղագիտական արժեքի բարձր գնահատանք ու ավստսանք՝ դրանց ոչ լիարժեք պահպանման համար:

Ո՛չ միայն ասպատակողների հասցրած հարվածների, այլեւ գմբեթի փլուզման եւ, ըստ այդմ, անձրեւաջրերի անարգել հոսելու պատճառով սույն որմնապատկերները մեծապես վնասված են եղել արդեն Ն. Մուրավյովի ժամանակ: Վերջինս այս առնչությամբ գրում է, թե ողջ եկեղեցու պատերը ծածկված են որմնանկարներով՝ թեւեւ ոչ այնքան լավ պահպանված, ինչը պայմանավորված է եկեղեցու գմբեթ չունենալով: Ցավով նշում է, որ շատ սրբերի դեմքեր արդեն ջնջվել են ջրային հոսքերի պատճառով²: Համանման ձեւով եւ Լալայանն է գրում. «Պատերը ծածկված են գեղեցիկ, յուղանկար պատկերներով, որոնք մեծ մասամբ այժմ փչացած են կաթիլքից: Այս պատկերներից ամենանշանավորն է խորանի վերելում նկարված Ս. Աստվածածինը՝ մանուկ Հիսուսը գրկում: Ներկերի գույները դեռեւս հիացուցիչ են, միայն Ս. Կույսի դեմքն ու կուրծքը բծերով ծածկված են»³: Բծերով ծածկված լինելու տակ հեղինակը նկատի ունի Օմար խանի արշավանքի ժամանակ այս պատկերի գնդակոծումը, որի մասին, տեղացիներից լսած պատմության հիման վրա, վկայում է նաեւ Մուրավյովը՝ նշելով, թե եկեղեցու ներսում առաջինը, որ ցնցում է դիտորդի հայացքը, Վլախերյան Տիրամայրն է՝ պատկերված վառ լազուր կապույտի ֆոնին⁴:

Կիրիոն եպիսկոպոսը եւս նշում է, որ առաջինը դիտորդի ուշադրությունը գրավում է Վլախերյան Տիրամայրը՝ Մանուկը գրկին, իսկ տաճա-

¹ Տե՛ս **Գ. Շախլյան**, «Լոռի. պատմության քարակերտ էջեր», Երեւան, 1986, էջ 130:

² Տե՛ս **Н. Муравьев**, Грузия и Армения, ч. II, Санкт Петербург, 1848, էջ 329:

³ Տե՛ս **Ե. Լալայան**, Բորչալուի գավառը, «Ազգագրական հանդես», հտ. է.-Ը., Տփլիս, 1901: էջ 430:

⁴ Տե՛ս **Н. Муравьев**, Грузия и Армения, ч. II, էջ 329:

րի ներսում եղած մյուս որմնանկարների առնչությամբ՝ հավելում, որ վերջիններս ծածկում են, ավելի ճիշտ՝ ծածկում էին ողջ տաճարը՝ ներքեից վերել: Ո՛չ միայն ազդվելով Մուրավյովից, այլև իր իսկ տպավորությունների ներքո՝ նշում է, թե տաճարի ներսում հայացքդ չգիտես՝ ուր նետես եւ կամ ինչի վրա կենտրոնացնես: Որմնանկարները թեւ ժամանակի ընթացքում անճրեւաջրերից խիստ տուժել են, տեղ-տեղ անգամ՝ իսպառ անհետացել, սակայն անկասկած է, որ այն ժամանակ հոյազեղ տեսարան են ներկայացրել եւ մարդկանց հայացքները ձգել դեպի իրենց²:

Համաձայն ավանդության՝ որմնանկարների այս գեղեցկությունը հավատացյալների ուշադրությունը շեղել է եկեղեցում կատարվող արարողություններից: Ըստ բանավոր ավանդության՝ ժամանակին տաճարն այնքան գեղեցիկ է եղել, որ եկեղեցի հաճախողները, արարողությանը հետեւելու փոխարեն, նայել են որմնանկարներին: Ահա այս պատճառով զայրացած վանահայրը պատվիրել է, որպեսզի որմնապատկերները ծածկեն սպիտակ ծեփով, որի հետքերը, ինչպես նշում է Կիրիոն եպիսկոպոսը, նկատելի են եղել նաեւ իր ժամանակ³:

Ըստ վրաց պատրիարքարանի՝ Կիրիոնի աշխատության առաջաբանում Ախթալայի որմնանկարների առնչությամբ զետեղած տեսակետի՝ դրանք անվերապահորեն համարվում են վրացական. նաեւ նշված է, որ Ախթալայի որմնապատկերներն իրենց գեղարվեստական արժանիքներով հավասարվում են ԺԲ.-ԺԳ. դարերի վրաց մոնումենտալ գեղանկարչական լավագույն հուշարձաններին⁴:

Ն. Տոլմաչեւսկայան Վրաստանի որմնանկարչության պատմությանը նվիրած ուսումնասիրությունում սույն որմնանկարները քննում է վրացական արվեստի շրջանակում⁵:

Իսկ Լ. Դուռնովոն արդեն ցույց է տալիս դավանաէթնիկական այն բազմաշերտությունը, որը վերաբերում է թե՛ այս որմնանկարների պատկերագրությանը, եւ թե՛ դրանք կերտող վարպետներին: Ըստ նրա համոզման՝ սույն որմնանկարների սկզբնական շերտը ներկայացնում է

¹ Տե՛ս **Епископ Кирион**, Ахтальский Монастырь, Тбилиси, 2005., էջ 51:

² Անդ:

³ Անդ:

⁴ Անդ, էջ 26:

⁵ **Н. И. Толмачевская**, Фрески Древней Грузии, Тифлис, 1930, էջ 15:

բարձրարվեստ գեղանկարչություն, որը, դատելով մակագրություններից եւ ոճից, ստեղծել են հույն վարպետները կամ նրանց աշակերտները, եւ մասամբ՝ հայ վարպետները. վերջիններս ստեղծել են սյուժետային որմնանկարները, որոնց պատկերագրությունը նա համեմատում է Մուղնու Ավետարանի եւ Երեւանի Մատենադարանում պահվող, 1053 թ. ընթրինակված Ավետարանի համապատասխան պատկերների հետ: Հետագոտողը նշում է, որ այս որմնանկարների եւ հիշյալ երկու Ավետարանների մանրանկարների միջեւ առկա է ո՛չ միայն պատկերագրական մեծ ընդհանրություն, այլեւ՝ պատկերների կատարման տեխնիկական ձեւերի նմանություն, ինչը նկատելի է հատկապես դեմքերի ու հագուստների պատկերման արտահայտչամիջոցներում: Նրա կարծիքով՝ այս որմնանկարներն որոշակի ընդհանրություններ ունեն նաեւ ԺԲ.-ԺԳ. դարերի հունական «Ճաշոցների» հետ¹:

Մեկ այլ կարծիքի համաձայն՝ որմնապատկերների առանձնահատկությունները ենթադրել են տալիս, որ դրանց վրա աշխատել են ութ վարպետներ, այդ թվում եւ՝ հայ քաղկեդոնականներ, որոնք ծանոթ են եղել ուշ դարաշրջանի բյուզանդական արվեստին: Հայ քաղկեդոնիկ նկարիչները ստեղծել են խորանի որմնանկարները, Վրաստանից ժամանած վարպետները՝ արեւմտյան պատինը, իսկ մնացյալ բոլոր որմնապատկերները կերտել են Բյուզանդիայից եկած նկարիչները, որոնք կարող էին լինել եւ՛ հույներ, եւ՛ հայեր²:

Ախթալայի որմնանկարները, սակայն, իրենց ազգային-դավանաբանական ու հոգեւոր-գաղափարական ուղղվածությամբ համակողմանիորեն քննել է Ա. Լիդովը՝ օգտվելով նաեւ դրանց վերականգնման ընթացքում սվադի արտաքին եւ ներքին շերտերի տակ հայտնաբերված տվյալներից³: Նախքան բուն քննության անցնելը՝ նա շեշտում է այն հանգամանքը, որ, որմնանկարների արվեստագիտական քննությունից առավել, անդրադարձ է կատարվել դրանց ազգային պատկանելության հարցին, ինչը հանգեցրել է դրանց հայկական կամ վրացական լինելու մասին տե-

¹ Տե՛ս **Л. А Дурново**, Очерки изобразительного искусства средневековой Армении, Москва, 1979, էջ 153:

² Տե՛ս «Православная энциклопедия», т. IV, Москва, 2002, էջ 216:

³ **А. М. Лидов**, Росписи Ахталы и искусство армян-халкедонитов, Москва, 1987, էջ 121-136:

սակետների բախման: Անվանի բյուզանդագետը, սակայն, նշում է՝ այս հուշարձանի ողջ յուրահատկությունն այն է, որ դա ո՛չ վրացական է, ո՛չ էլ հայկական, այլ պատկանում է հայ քաղկեդոնականների մշակույթին¹: Ըստ նրա տեսակետի՝ Ախթալայի որմնանկարները ստեղծվել են վանքի քաղկեդոնականացումից հետո. այդ մասին վկայում են վրացական եւ հունական մակագրությունները, որոնք այստեղ ձեռք են բերում դավանական նշանակություն՝ ցույց տալով որմնանկարների պատկանելիությունը հունավրացական քաղկեդոնիկ եկեղեցուն²:

Լիդովը կարծում է նաեւ, որ այս որմնանկարներն ստեղծվել են 1205-1216 թթ. միջակայքում, եւ դրանց հովանավորը, անկասկած, եղել է Իվանե Զաքարյանը:

Այս ամենը հաշվի առնելով՝ նա Ախթալայի որմնանկարները, ըստ դրանք կերտած վարպետների կիրառած ոճի ու տեխնիկայի, բաժանում է երեք խմբի.

ա. բեմի,

բ. հարավային եւ հյուսիսային պատերի,

գ. արեւմտյան պատի³:

Լիդովը նշում է, որ այս երեք խմբի որմնանկարները միմյանցից տարբերվում են իրենց ոճով, ուստի եւ տարբեր նկարիչների գործեր են: Նա կարելի է գեղարվեստական այն միջավայրի պարզաբանումը, որում, որպես նկարիչ, ձեւավորվել է գլխավոր վարպետը, որը կերտել է ավագ խորանի որմնանկարները: Նրան համարելով հայ՝ միաժամանակ քիչ հավանական է համարում, որ վերջինս, որպես նկարիչ, կարող էր ձեւավորված լինել Մեծ Հայքի քաղկեդոնական միջավայրում, քանի որ մինչեւ ԺԳ. դարը Մեծ Հայքի քաղկեդոնական միջավայրում գոյություն չունեին մոնումենտալ գեղանկարչության մասնագետներ: Ի պաշտպանություն այս տեսակետի՝ նա, որպես հիմնավորում, բերում էր Անիի քաղկեդոնիկ եկեղեցու օրինակը, որտեղ չկային որմնանկարներ⁴:

Մեծ բյուզանդագետը նշում է, որ թեեւ նույն ժամանակաշրջանում Վրաստանում կար որմնանկարիչների դպրոց, սակայն խորանի որմնա-

¹ **А. М. Лидов**, Росписи Ахталы и искусство армян-халкедонитов, Москва, 1987, էջ 123:

² Անդ, էջ 124:

³ Անդ, էջ 124-125:

⁴ Անդ, էջ 124-126:

պատկերների ստեղծման ձեւերն էականորեն տարբերվում են վրացական՝ այդ նույն շրջանին վերաբերող որմնանկարների ոճից: Ուստի չի կարելի ենթադրել, թե Ախթալայի ավագ խորանի որմնանկարների վարպետը, որպես նկարիչ, կայացել է Վրաստանում: Փոխարենը, սակայն, արեւմտյան պատի որմնանկարներում արդեն կիրառված են գեղանկարչական այնպիսի հնարներ, որոնք բնորոշ են ԺԳ. դարասկզբի վրացական որմնանկարչությանը¹:

Որմնանկարների համակողմանի քննությամբ՝ նա հանգում է եզրակացության, ըստ որի՝ գլխավոր նկարիչը, որպես վարպետ, ձեւավորվել է Բյուզանդիայում, ինչը հավաստում են նաեւ հունարեն մակագրությունները: Հետազոտողը միաժամանակ արձանագրում է այն փաստը, որ այս վարպետը, որպես նկարիչ, թեւեւ կայացել է Բյուզանդիայում, սակայն նա հույն չէ, որն արդեն հաստատվում է ո՛չ միայն գեղարվեստական, ոճաբանական ու դավանաբանական յուրահատկություններով, այլ նաեւ՝ որմնանկարների վերականգնման ժամանակ դրանց ներքին շերտի տակ հայտնաբերված տեղեկություններով²: Թափված վերին շերտի տակ պահպանվել են պատկերների նախնական գծագրումները, որոնցով որմնանկարիչը կազմել է նկարազարդվող մեծ տարածության ընդհանուր կոմպոզիցիոն կառուցվածքը՝ նշելով, թե որ մասում ինչ սրբապատկեր պետք է լինի եւ, ըստ այդմ, առկա տարածությունն ինչ համամասնությամբ պետք է բաժանվի: Ի հայտ եկած աշխատանքային մակագրություններում Ս. Դիոնիսիոս Արեոպագացու անվան դիմաց հունարենով գրված է նրա անվանման համառոտ տարբերակը, իսկ Եւսեբիոս Կեսարացու անվան դիմաց գետեղված մակագրությունը հայերեն է: Նշյալ գրությունները կատարվել են այն լեզվով, որով խոսել եւ գրել է տվյալ վարպետը, հետեւաբար՝ հայերենն ու հունարենն այս վարպետի համար եղել են աշխատանքային եւ մայրենի լեզուներ: Հայերենի եւ հունարենի նման զուգորդումը կարող էր դրսեւորվել միայն հունալեզու միջավայրում ապրած հայ քաղկեդոնական վարպետի մոտ³:

Հայտնաբերված աշխատանքային մակագրություններ, որոնց շնորհիվ որոշվում է նաեւ վարպետի ազգային-դավանական պատկանելու-

¹ А. М. Лидов, Росписи Ахталы и искусство армян-халкедонитов, էջ 126:

² Անդ:

³ Անդ:

թյունը, Պ. Մուրադյանը համարում է համանման վիճելի նյութերի պարզաբանման մի լրացուցիչ, բայց եւ անչափ կարեւոր միջոց. “Գեղարվեստական հուշարձանը թվագրելիս, թեմատիկ որակավորում առաջադրելիս ու էթնոմշակութային պատկանելության խնդիր արձաձեւելիս ուղեկցող մակագրությունները պետք է ենթարկվեն հանգամանալի եւ առդիր արվեստագիտական, բնագրագիտական, բանասիրական ու հնագրագիտական ուսումնասիրության: Միջնադարյան արվեստավորի ստեղծագործական աշխատանոցում պատկերն ու նրան ուղեկցող տեքստը հանդես էին գալիս միասնաբար՝ իբրեւ ամբողջություն, իբրեւ գեղարվեստական հղացման դրսեւորում»¹:

Վանքի ավագ խորանի որմնանկարների թեմատիկ պատկերագրական քննությունը գալիս է լիովին հավաստելու այն դրույթի ճշմարտացիությունը, որ խորանի նկարները ստեղծվել են հայ քաղկեդոնական վարպետի կողմից: Ինչպես նշեցինք, հետազոտողները ենթադրում են, որ խորանի որմնանկարները եկեղեցու մյուս որմնապատկերներից առանձնանում են իրենց գեղարվեստական բարձր արտահայտչականությամբ: Ն. Տովմաշենկայան գրում է, որ մնացյալ որմնանկարները զիջում են խորանի որմնանկարներին, որոնք, ըստ երեւոյթին, ստեղծվել են մեկ այլ վարպետի ձեռքով²: Իսկ Լ. Դուռնովոն գրում է, որ կապույտ ֆոնի վրա գույների ընտրությունը վերին աստիճանի ուժեղացնում է շքերթայնության ու շքեղության տպավորությունը³:

Սույն հանգամանքը, ըստ Լիդովի կարծիքի, եւս մի կռվան է հոգուտ այն փաստարկի, որ բեմի որմնանկարների վարպետը չի պատկանել տվյալ ժամանակի վրացական գեղանկարչության դպրոցին: Այս առնչությամբ նա գրում է, որ բեմի վառ կապույտ ֆոնին գունային հակադրություն (կոնտրաստ) են ստեղծում վառ կարմիր կերպարները, այնինչ այս շրջանի վրացական որմնանկարների գունաշարը բավականին զուսպ է: Վրաց նկարիչները, ձգտելով գունային հարմոնիզացիայի, խուսափում են ֆոնի եւ կերպարների նման հակադրությունից: Որպես ընդհանրա-

¹ Պ. Մուրադյան, Կերպարվեստի միջնադարյան հուշարձանների պատկերի եւ մակագրության առնչակցությունը, “Հուշարձան», գիրք Բ., Երեւան, 1998, էջ 148:

² Տե՛ս **Н. И Толмачевская**, Фрески Древней Грузии, էջ 15:

³ Տե՛ս **Л. А Дурново**, Очерки изобразительного искусства средневековой Армении, էջ 153:

ցում գունաշարի այս քննության՝ նշանավոր գիտնականը հավելում է, որ, ի տարբերություն վրաց վարպետների, որոնք հետեւում էին գունային ներդաշնակությանը, Ախթալայի վարպետը ձգտել է առավելագույնս դրամատիկացնել գունային պատկերումը¹:

Այսօր, ցավոք, Ախթալայի վանքի որմնանկարները ամբողջական չեն հասել մեզ: Դրանց զգալի մասը պահպանվել է վանքի խորանի, հյուսիսային, հարավային եւ արեւմտյան պատերին: Վատթար վիճակում են գտնվում նախագմբեթային մասի որմնանկարները, որոնցից պահպանվել են մի քանի հատվածներ: Անկասկած, քայքայվել են հյուսիսարեւելյան հատվածի որմնանկարները: Չնայած վանքը մեծ կորուստներ է ունեցել, բայց եւ այնպես Ախթալայի որմնապատկերները հստակ պատկերացում են տալիս դրանց իկոնոգրաֆիկ կառուցվածքի մասին:

Ախթալայի վանքի ավագ խորանի որմնանկարները կոմպոզիցիոն առումով եռամաս են, իսկ յուրաքանչյուր շարքը մյուսից բաժանվում է գունային եզրագծի գոտիով: Վերին շարքում **«Վլախերյան Տիրամայր»** է²: Թեեւ **«Վլախերյան Տիրամոր»** դեմքն ու կուրծքն վնասվել են ասպատակողների հարվածներից, սակայն չեն խամրել որմնանկարի գույները: **«Աստվածամայրը եկեղեցում»** թեման շատ կարեւոր դեր է խաղում բյուզանդական սրբանկարչության մեջ: Տավոք, այս նյութը դեռեւս չի ենթարկվել լուրջ ուսումնասիրության: Բայց եւ այնպես, պարզ է սույն թեմայի զարգացման ճանապարհը: Եթե սկզբնական շրջանում Աստվածամոր կերպարն ավելի համեստ ոճով էր պատկերվում, ապա ԺԱ.-ԺԳ. դարերում Աստվածամայրն առավել շքեղ տեսքով էր ներկայանում հավատացյալներին: **«Վլախերյան Տիրամոր»** սրբապատկերում առանձնահատուկ կերպով ընդգծված է Սուրբ Կույսի գահը: Ուսումնասիրությունները ցույց են տվել³, որ այն խորհրդանշում է եկեղեցին: Նմանատիպ մի սրբապատկեր առկա է նաեւ Վաշինգտոնի թանգարանում. այն սքանչելի կերպով արտահայտում է Աստվածամոր գահի նշանակությունն ու խորհուրդը⁴: Պահպանված օրինակների հիման վրա կարելի է ենթադրել, որ «գահ-եկեղեցի» նույնականացումը տարածված է եղել հատկապես ԺԳ.

¹ Տե՛ս **А. М. Лидов**, Росписи Ахталы и искусство армян-халкедонитов, էջ 125:

² Տե՛ս **Н. Муравьев**, Грузия и Армения, էջ 326:

³ Անդ, էջ 329:

⁴ Տե՛ս **В. Н. Лазарев**, История византийской живописи, т. I, Москва, 1947, էջ 458:

դարի եկեղեցական արվեստում, որի նպատակը սրբանկարչության մեջ առավել բարդ լուծումների առաջադրումն ու հոգեւոր թեմաների հանդեպ հետաքրքրության ուժեղացումն էր, ինչն արտահայտվել է նաեւ Ս. Պատարագի կոնտեքստում:

Բացի «գահ-եկեղեցի» նույնականացումից՝ Տիրամոր զգեստին պահպանվել են նաեւ Բյուզանդական եկեղեցու Ս. Պատարագին վերաբերող մի շարք խորհրդանշաններ: Ըստ Ա. Լիդովի կարծիքի՝ Աստվածամոր հանդերձանքը խորհրդանշում է նաեւ քահանայական զգեստը, որի միջոցով օծյալ հոգեւորականը զոհ է մատուցում Տիրոջը¹:

Քրիստոնեական աստվածաբանության մեջ Ս. Մարիամ Աստվածածնի կերպարը խորհրդանշում է Նոր Կտակարանի պատմության մեկնարկը, ինչպես նաեւ՝ վաղ եւ նոր շրջանի եկեղեցիների միասնությունը: Պատահական չէ, որ Աստվածամորը երբեմն կոչել են Կտակարանի առաջին տաճար²: Եւ այս խորհրդաբանական համատեքստում, հավանաբար, Տիրամոր հագուստին պետք է տեսնել Ս. Պատարագի որոշ տարրեր: Ականավոր բյուզանդագետ Լիդովը նշում է նաեւ, որ այս տարրերը, հավանաբար, բյուզանդական են, որովհետեւ դրանք հանդիպում են նաեւ Կովկասի եկեղեցիներում³:

Մատենագրական աղբյուրներում⁴ հիշատակվում է, որ Վլախերյան Տիրամոր տաճարը Կ. Պոլսում կառուցել է Պովլխերիա կայսրուհին՝ 451 թ., ապա, այն ընդարձակելով, վերանորոգել է Հուստինիանոս կայսրը: Այստեղ պահվել է Տիրամոր գլխաշորը: Ս. Եպիփանը վկայում է⁵ Տիրամոր՝ այս տաճարում հրաշակերպ երեւման մասին. Աստվածամայրը եկեղեցու բեմում հայտնվում է աղոթող ժողովրդին, աղոթքի վերջում հանում գլխաշորը եւ, պահելով երկու ձեռքով, այն տարածում ներկաների վրա:

Սույն տաճարի խորանում՝ բարձրադիր եւ աչքի ընկնող հատվածում, զետեղված է եղել Տիրամոր խճապատկերը՝ երկինք պարզած ձեռքերով: Ըստ միջնադարյան Արեւմուտքի մատենագրական երկերից մեկում

¹ Տե՛ս **А. М. Лидов**, Росписи Ахталы и искусство армян-халкедонитов, էջ 66:

² **S. Dufrenne**, L'enrichissement du programme iconographique dans les eglises byzantines du XIII siecle, "L'art byzantin du XIII siecle", Beograd, 1967, էջ 40-41:

³ **А. М. Лидов**, Росписи Ахталы и искусство армян-халкедонитов, էջ 68:

⁴ **В. Н Лазарев**, История византийской живописи, т. I, Москва, 1947, էջ 28-42:

⁵ **Н. П. Кондаков**, Иконография Богоматери, т. I-XI, Санкт-Петербург, 1914-1915, էջ 55:

պահպանված վկայության՝ այս տաճարում է պահվել **“Տիրամայրը Մանկան Հեղ”** սրբապատկերը: Տիրամայրը՝ Մանուկը ձեռքին, մի անգամ ծիրանագույն ծածկոցով երեւում է հավատացյալներին շաբաթօրյա պաշտամունքի ընթացքում եւ կանգնում իր պատկերի առջեւ: Երեկոյան, երբ ավարտվում է Տիրամորը նվիրված պաշտամունքը, վերջինս հանում է գլխաշորը, եւ բոլորը տեսնում են Ամենասրբուհի Կոյսի դեմքը: Այդ նույն ժամանակ խճանկարում եւս բացվում է Ս. Աստվածածնի դեմքը եւ այսպես մնում մինչեւ մայրամուտ:

Ն. Կոնդակովն այս սրբապատկերի առնչությամբ բերում է նաեւ հետեւյալ պատմությունը. Միքայել Ատալիոտը, որն ապրել է ԺԲ. դարի վերջում, 1034-1079 թթ. պատմական իրադարձությունների մասին վկայում է, որ Ռոման Դիեգոնը, Հայաստան կատարած արշավանքի ժամանակ, իր հետ վերցրել է նաեւ այս սրբապատկերը՝ որպես անխոցելի մի վահան ընդդեմ հակառակորդների: Սա երկրորդ հիշատակությունն է, որով **«Վլախերյան Տիրամոր»** պատկերը կապվում է բյուզանդական կայսրերի՝ Հայաստան կատարած արշավանքների հետ¹:

Երկրորդ շարքում պատկերված է Ս. Հաղորդության խորհուրդը. այստեղ Քրիստոս միաժամանակ հաց է բաշխում Պետրոսին եւ նրա մոտ ներկա մյուս առաքյալներին, իսկ Պողոսին ու նրա կողքին գտնվող առաքյալների խմբին մեկնում է գինով լի սկիհը: Հաղորդության տեսարանը եւս հիացնում է իր մոնումենտալությամբ եւ գեղեցկությամբ: Այս որմնանկարում Քրիստոսին սպասավորում են նաեւ սարկավազական զգեստներ կրող երկու հրեշտակ, որոնք կանգնած են Տիրոջ ետեւում՝ քոցները ձեռքերին: Տեսարանը հիշեցում է այն մասին, որ հրեշտակ-սարկավազները, որոնք կանգնել են Մեծ Քահանայապետի ետեւում, միաժամանակ հանդիսանում են Արքայության դարպասների պահապանները: Հետաքրքիր է, որ սկիհը եւ մաղզման պատկերված են երկու անգամ. մեկը՝ խորանին, իսկ մյուսը՝ հաղորդություն բաշխող Քրիստոսի ձեռքին:

«Ս. Հաղորդության» թեման ԺԱ. դարում համարվում էր բյուզանդական եկեղեցիների ավագ խորաններին պատկերվող կենտրոնական սրբապատկեր. հայտնի է, որ այս ընկալումը Վրաստանում տարածվել է

¹ Н. П. Кондаков, Иконография Богоматери, т. I–XI, էջ 55–61:

ԺԱ.-ԺԳ. դարերում¹: ԺԳ. դարի սկզբին «Ս. Հաղորդության» խորհրդի պատկերը հանդիպում է միայն Կինցվիսի վանքի որմնանկարներում, բայց ոչ թե խորանի կենտրոնում, այլ՝ պատերին: Հատկանշական է, որ ԺԳ. դարի հայ քաղկեդոնական բոլոր եկեղեցիներում (Ախթալայի, Անիի Տիգրան Հոնենցու, Կիրանցի եւ Քոբայրի) «Ս. Հաղորդության» թեման գտնվում է խորանի կենտրոնական մասում, որը, ըստ Ա. Լիդովի², ընդգծում է հայ քաղկեդոնականների յուրահատուկ ոճը: Պետք է նշել, որ ԺԲ. դարում Կ. Պոլսի եկեղեցական ժողովների փաստաթղթերում պահպանվել է մասնակից եպիսկոպոսների ցուցակը, ըստ որի՝ դրանցից մեկում ներկա է գտնվել նաեւ Անիի հայ քաղկեդոնականների Հովհաննես եպիսկոպոսը՝ որպես Կովկասի թեմի ներկայացուցիչ³: Հայտնի է, որ ԺԳ. դարում Հայաստանի քաղկեդոնական եպիսկոպոսները ենթարկվում էին վրաց կաթողիկոսին, սակայն ԺԱ.-ԺԲ. դարերում նրանք, ըստ երեւույթին, կանոնական առումով ենթարկվել են Կ. Պոլսի պատրիարքին⁴: Հավանաբար, հայ քաղկեդոնականներն անցնելով վրաց կաթողիկոսարանի իշխանության տակ՝ պահպանել են իրենց ինքնավարությունը: Նրանց առաջնորդը, որը կոչվել է «Մեծ Հայաստանի Մեղրոպոլիտ»⁵, Վրաց Ուղղափառ եկեղեցում, մյուսոնորինության ժամանակ, զբաղեցրել է պատվավոր երրորդ տեղը:

Ներկայացված պատմական փաստերը առավել պարզորոշ կերպով բացահայտում են խորանի հատվածի որմնանկարների խորհուրդը: Մինով բանիվ կարելի է ասել, որ դրանց հեղինակները փորձել են ընդգծել իրենց՝ Կ. Պոլսի պատրիարքության հետ նախկինում ունեցած ուղիղ կապը՝ իհարկե, այդ ժամանակ մոտ լինելով Վրաց եկեղեցուն:

¹ G. Babić, Les programmes absidaux en Géorgie et dans les Balkans entre le XI et XIII siècles, "L'arte georgiana dal IX al XIV secolo", vol. 1, Bari, 1986, էջ 117-136:

² А. М. Лидов, Образ «Христа-архиерея» в иконографической программе Софии Охридской, "Византия и Русь", Москва, 1989, էջ 18-32:

³ J.-P. Migne, Patrologia cursus completus: Seria Graeca, t. 140, Paris, 1865, col. 198-202, 282:

⁴ В. Арутюнова-Фиданян, Армяне-халкедониты на восточных границах Византийской империи, Ереван, 1980, էջ 62, 97-98:

⁵ П. Мурадян, Культурная деятельность армян-халкедонитов в XI-XIII вв., "Второй международный симпозиум по армянскому искусству", Сборник докладов, т. III, Ереван, 1981, էջ 329:

Հավելենք, որ «Ս. Հաղորդության» խորհուրդը պատկերող որմնանկարները պատկերագրության մեջ բաժանվում են երկու խմբի՝ պատմողական եւ ծիսական: Պատմողական պատկերներում, ինչպես անվանումն իսկ հուշում է, պատկերվում է այն պահը, երբ Քրիստոս կանխատում է, թե սեղանի մոտ գտնվողներից մեկը մատնելու է Իրեն: Ավետարանական պատմության հետետողությամբ՝ այս որմնանկարներում Վերնատանը՝ սեղանի մոտ, առաքյալները խմբվել են Քրիստոսի շուրջը: Վշտահար Հովհաննեսը Քրիստոսի կրծքովն է ընկած: Ձկնորսի այրված դեմքով եւ սպիտակամորուս Պետրոս առաքյալը կա՛մ սեղանի ծայրին է նստած, եթե սեղանը ուղղանկյուն է, կա՛մ էլ Հիսուսի մյուս կողմում՝ Հովհաննեսի դիմաց, եթե սեղանը շրջանաձեւ է: Առաքյալը ստեղծված իրավիճակից ելք որոնող, կենտրոնացած հայացքով է նայում, իսկ Հուդան, դարձյալ ինչպես Ավետարանում է ասվում, ձեռքը մեկնել է դեպի թացյալ պատառը:

Եթե պատմողական այս նկարում շեշտված է ապագա մատնությունը, ապա ծիսական կամ պատարագին վերաբերող նկարներում արդեն ընդգծվում է Հաղորդության խորհրդի հաստատումը եւ ներկայացվում այն պահը, երբ Քրիստոս օրհնում է հացն ու գինին՝ խորհրդաբար դրանք փոխարկելով Իր մարմնի ու արյան: Խորհրդավոր ընթրիքի ծիսական նկարներում, ի տարբերություն պատմողականի, Հուդան պատկերված չէ, քանի որ նա հեռացել էր մինչեւ Հաղորդության խորհրդի հաստատումը:

Ծիսական նկարների մյուս խմբում ընդգրկված են այն պատկերները, որոնք ներկայացնում են Հաղորդության խորհրդի հաստատումը. դրանցում Քրիստոս ԺԲ. առաքյալներին, որոնք վեցական խմբված են իր երկու կողմում, իբրեւ հաղորդություն, տալիս է հացն ու գինին:

Այստեղ կիրառված պատկերագրական յուրահատկությունն այն է, որ նշյալ սրբանկարներում Քրիստոս պատկերված է երկիցս. Փրկիչը մի ձեռքով հացը բաշխում է առաքյալների ձախակողմյան խմբին, իսկ մյուս ձեռքով գինին՝ աջակողմյան խմբին: Պատկերագրական այս ոճի մասին քրիստոնեական խորհրդաբանության նշանավոր հետազոտող Գ. Շիլլերը գրում է. «Այն պատկերում է հաղորդության ծեսը, սակայն ցույց է տալիս Քրիստոսին՝ կանգնած որպես քահանա խորանի ետեւում: Տասներկու առաքյալները մոտենում են երկու խմբով, եւ Նա հացը տալիս է աջ կողմի կանգնածներին, իսկ սկիհը՝ ձախ կողմի կանգնածներին: Հուդան

ներկա չէ: Պողոսի ներկայությամբ նրանց թիվը տասներկուս է: Նրա ներկայությունը Վերջին ընթրիքին պատմական փաստ չէ, սակայն քանի որ տասներկու առաքյալները (տասներկուսը խորհրդանշական ձեռով առաքյալների ամբողջությունն է ցույց տալիս) այստեղ ներկայացնում են քրիստոնեական համայնքը, Պողոսն ընդգրկվել է, քանի որ նա ներկա է նաեւ Համբարձման եւ Հոգեգալստյան պատկերներում»¹:

Պատկերագրական այս օրինակի հնագույն ձեռք գտնում ենք Անտիոքից հայտնաբերված եւ 565-578 թթ. թվագրվող մաղզմայի վրա, որն այժմ պահվում է Ստամբուլի հնագիտական թանգարանում²:

Ոճաբանական ճիշտ նույն կառուցվածքն ունի նաեւ Ախթալայի վանքի «Ս. Հաղորդության» որմնանկարը: Վերնատունը, ուր տեղի ունեցավ Ս. Հաղորդության խորհրդի հաստատումը, այս որմնանկարում ներկայացված է որպես մի սյունաշար: Քանի որ այստեղ ոչ թե պատմողական, այլ ծիսական ընթրիքն է ներկայացված, ուստի այն վերածվել է Ս. Հաղորդության, իսկ կենտրոնում զետեղված սեղանը՝ Սուրբ Սեղանի, որը, համապատասխանաբար, պատկերված է ավագ խորանում: Սուրբ Սեղանին դրված է Հաղորդության՝ գինով լի սկիհը, եւ մաղզման՝ երեք կլոր հացերով՝ նկանակներով, որոնք, ըստ երեւոյթին, խորհրդանշում են Սուրբ Երրորդությունը:

Նույն խորհրդով, ձախ կողմում՝ Քրիստոս դեպ առաքյալները թեքված՝ Հաղորդություն տալու համար պահել է երեք նկանակ, իսկ աջ կողմում՝ Փրկիչը դեպ առաքյալներն է թեքվել՝ ձեռքին պահած Հաղորդության սկիհը: Յուրաքանչյուր կողմում պատկերված է մեկական հրեշտակ՝ քշոցները ձեռքերին, որն առավել ցայտուն է ընդգծում որմնանկարի ծիսական բնույթը:

Առաքյալների ձախակողմյան դասը գլխավորում է Պետրոս առաքյալը, ում անունը գրված է հունարեն, ապա հաջորդաբար գալիս են Հովհաննես եւ Ղուկաս ավետարանիչները: Մյուս առաքյալների կերպարանքներն արդեն ջնջված են եղել Կիրիոն եպիսկոպոսի ժամանակ, եւ հնարավոր չի եղել որոշել, թե ովքեր են մյուս չորսը:

Ըստ Կիրիոն եպիսկոպոսի՝ այս որմնանկարի պատկերագրական յուրահատկությունն այն է, որ Հովհաննեսը պատկերված է ծերունու կեր-

¹ G. Schiller, *Iconography of Christian art*, vol. 2, London, 1972, էջ 28-29:

² Տե՛ս անդ, էջ 29:

պարանքով, այնինչ, իր իսկ բնորոշմամբ. «Քրիստոնեական պատկերագրությունը նրան ներկայացնում է երիտասարդ պատանի՝ բարետես դեմքով»¹: Վերոնշյալ հետազոտողը զարմանալիորեն հաշվի չի առել այն իրողությունը, որ Հովհաննեսը, որպես երիտասարդ, պատկերվում է միայն ավետարանական դրվագներում՝ իրեն բնորոշ պատանեկան հուզականությամբ եւ արտահայտչականությամբ, իսկ որպես Ավետարանիչ, ընդհակառակը, միջնադարյան պատկերագրության մեջ եւ, հատկապես, հայ եկեղեցական արվեստում նա պատկերվում է ծերունու տեսքով, որը պայմանավորված է եկեղեցական սրբազան ավանդությամբ, ըստ որի՝ նա աստվածային ներշնչանքով իր Ավետարանը գրել է Պատմոս կղզում, երբ արդեն 120 տարեկան էր:

«Ս. Հաղորդության» տեսարանի աջ կողմում Քրիստոս սկիհից Հաղորդություն է տալիս առաքյալների մյուս խմբին, որը գլխավորում է Պողոս առաքյալը: Նրա կողքին կանգնած է Մատթեոս Ավետարանիչը: Այս շարքի չորս առաքյալների պատկերները եւս անճանաչելիության չափ ջնջված են:

Որմնանկարների վարպետը եւս հետեւել է այն օրինաչափությանը, որ, թեեւ Պողոսը տասներկու առաքյալներից չէր, սակայն նրանց խորհրդանշական թիվը լրացնելու նպատակով՝ նրան պատկերել է Հուդայի փոխարեն: Այս պատճառով է նաեւ, որ Պողոսը հանդես է գալիս Համբարձման տեսարանում, ուր դարձյալ գլխավորում է առաքյալների դասերից մեկը: Պողոս առաքյալի ներկայությունն այս երկու տեսարաններում պայմանավորված էր ո՛չ միայն տասներկու թվի լրացմամբ, այլեւ այն հանգամանքով, որ նա կոչվում է հեթանոսաց առաքյալ, իսկ Պետրոսը՝ հրեից: Թե՛ Ս. Հաղորդության եւ թե՛ Համբարձման տեսարաններում նրանք գլխավորում են առաքելական երկու դասերը:

Քրիստոսի լուսապսակի վերելում, ինչպես նաեւ առաքյալների՝ պահպանված չորս պատկերների կողքին հունարեն գրված է նրանց անունները: Ձախ կողմում, ուր ներկայացված է հացի բաշխումը, այս պատկերի վերին եզրագոտու ներքո, Խորհրդավոր ընթերիքի ծիսական խորհրդին համահունչ կերպով, դարձյալ հունարեն գրված է. «Առէք կերայք, այս է մարմին Իմ» (Մատթ. ԻՁ 26): Նույն կերպ՝ աջ կողմում, ուր սկիհով գինին է տրվում, գրված է. «Արբէք ի դմանէ ամենեքին» (Մատթ. ԻՁ 27):

¹ Տե՛ս **Епископ Кирион**, Ахтальский Монастырь, էջ 53:

Հունարեն եւս մեկ գրություն պահպանվել է խորանի վերին հատվածում՝ «**αγια τραπεζα**» (հայ.՝ “սուրբ գահ», “սուրբ սեղան») եւ «**ἀμήν**» (հայ.՝ «ամէն»)։ Հետաքրքրական է, որ այս թեմայի մեջ ներառված են տարբեր հատվածներ, որոնք թույլ են տալիս Ախթալայի «**Ս. Հաղորդության**» որմնանկարում հստակ տեսնել ո՛չ միայն Ս. Հաղորդության արարողակարգը, այլեւ՝ ողջ խորհուրդը¹։

Ինչպես հայտնի է, ԺԳ. դարի հայկական քաղկեդոնիկ եկեղեցիներից միայն չորսում (Ախթալա, Անիի Տիգրան Հոնենց, Կիրանց եւ Քոբայր) կան որմնանկարներ։ Բոլոր այս չորս եկեղեցիներում Ս. Հաղորդությունը պատկերող որմնանկարները գտնվում են խորանի կենտրոնական հատվածում։ Այս հանգամանքն Ա. Լիդովը բացատրում է հայ քաղկեդոնականների պատկերագրությամբ, քանի որ առաքյալների հաղորդության տեսարանը, սկսած ԺԱ. դարից, դառնում է բյուզանդական խորանային հատվածի սրբանկարչության գլխավոր նյութը²։

Ի տարբերություն հայ քաղկեդոնական եկեղեցիների, ինչպես նշում է Լիդովը, ԺԱ.-ԺԳ. դարերի վրացական եկեղեցիներում առաքյալների հաղորդության տեսարանը շատ քիչ է հանդիպում, իսկ խորանի նույն հատվածում սովորաբար պատկերվում է **“Խաչի երկրպագումը”** կամ **«Օրենքի Շնորհումը»**³։ Մինչեւ ԺԳ. դարը կառուցված վրացական եկեղեցիներում Ս. Հաղորդության որմնապատկեր հանդիպում է միայն Կինցվիսիի եկեղեցում, ընդ որում՝ այն խորանի կենտրոնական հատվածում չէ։

Այս հարցի շուրջ հայ քաղկեդոնական եւ վրացական եկեղեցիների միջեւ առկա տարբերությունն Ա. Լիդովը բացատրում է ո՛չ միայն հայ քաղկեդոնականների բյուզանդամետ կողմնորոշմամբ, այլեւ տվյալ ժամանակահատվածում տեղի ունեցած եկեղեցաքաղաքական բնույթի զարգացումներով։ Հայտնի է, որ Կ. Պոլսի՝ 1156-1157 թթ. եւ 1166-1167 թթ. եկեղեցական ժողովների արձանագրություններում պահպանվել են մասնակից եպիսկոպոսների անվանացանկերը, որոնց մեջ հիշատակվում է նաեւ Անիի Հովհաննես եպիսկոպոսը։ Ըստ ականավոր բյուզանդագետի՝ եթե Անիի, Վաղարշակերտի եւ Կարսի հայ քաղկեդոնական ե-

¹ Տե՛ս **Т. С. Каухчишвили**, Греческие надписи на грузинских фресках, “Atti del primo simposio internazionale sull arte georgiana”, Milano, 1977, էջ 142-143:

² Տե՛ս **А. М. Лидов**, Росписи Ахталы и искусство армян-халкедонитов, էջ 133:

³ Տե՛ս **А. М. Лидов**, Росписи Ахталы и искусство армян-халкедонитов, էջ 133:

կեղեցիներն ու վանքերը ենթարկվել են վրաց կաթողիկոսին, ապա ԺԱ.-ԺԳ. դարերում դրանք, ամենայն հավանականությամբ, գտնվել են Կ. Պոլսի պատրիարքարանի իրավասության ներքո: Ուստի մշակութային ու դավանական ընդհանրություններից բացի՝ առկա է եղել նաեւ նվիրապետական ենթակայություն¹:

Ն. Մուրավյովը եւս նշում է, որ «Ս. Հաղորդության» այս պատկերում Քրիստոս պատկերված է երկու անգամ եւ Հաղորդություն է տալիս առաքյալների երկու դասին: Ախթալայի այս որմնանկարը նա համեմատում է Կիեւի Ս. Սոֆիայի տաճարում առկա համանման սրբապատկերի հետ՝ արդյունքում ընդգծելով քննարկվող որմնապատկերի բյուզանդական ուղղվածությունը²:

Կոմպոզիցիայի երրորդ խումբն իր հերթին երկշար է, ուր պատկերված են առաքյալներն ու սրբերը: Վերին շարքում՝ կենտրոնական լուսանցույցներից ձախ՝ Հակոբոս Տեառնեղբայրն է, աջ կողմում՝ Ս. Սեղբեստրոս Հայրապետը, իսկ նրա աջակողմյան հատվածում՝ Ս. Հովհան Ոսկեբերանը: Այս շարքում պատկերված են նաեւ Ս. Կիպրիանոսն ու Ս. Ամբրոսիոսը: Կիրիոն եպիսկոպոսի՝ Ախթալայի վանական համալիրի պատմությանը, ճարտարապետությանն ու պատկերագրությանը նվիրված աշխատության շարադրման ժամանակ մյուս պատկերներն արդեն մեծապես վնասված են եղել: Սույն հեղինակի ուսումնասիրության մեջ ներկայացված է վանքի որմնանկարների վիճակը ԺԹ.-Ի. դարերում, ուստի դրանց՝ կոմպոզիցիոն ու կառուցվածքային հետազոտման տեսանկյունից թե՛ նրա եւ թե՛ Մուրավյովի նկարագրություններն սկզբնաղբյուրի արժեք ունեն: Կիրիոն եպիսկոպոսը հիշում է, որ այս շարքում հազիվ նշմարվել են եւս հինգ սուրբ. նրանց մեջտեղում գտնվող պատկերի վրա առկա է դժվարընթեռնելի մի մակագրություն՝ Ս. Աթանաս, իսկ մյուսների որմնանկարները գրությունները ջնջված են³:

Կենտրոնական պատուհանի ձախ կողմում՝ Ս. Հակոբոս Տեառնեղբոր ձախակողմում՝ Ս. Բարսեղ Մեծն է, որին հաջորդում են Ս. Սեւերկիոսը, Ս. Վլասը, Ս. Գրիգոր Աստվածաբանն ու եւս երկու սուրբ, որոնց պատկերները Կիրիոնի ժամանակ արդեն ջնջված են եղել. միայն նշմար-

¹ Անդ, էջ 134:

² Տե՛ս **Н. Муравьев**, Грузия и Армения, ч. II, էջ 327:

³ Տե՛ս **Епископ Кирион**, Ахталский Монастырь, էջ 53:

վել են որմնանկարի ծեփի հետքերը:

Երկրորդ շարքում՝ վերելի կենտրոնական պատուհանից ձախ պատկերված են Ս. Կղեմես Հռոմեացին, Ս. Հակոբ Մծբնա Հայրապետը, Ս. Գրիգոր Սքանչելագործը, Ս. Կյուրեղ Ալեքսանդրացին եւ Ս. Եսեբիոսը: Այս շարքի եզրային պատկերները նույնպես քայքայված են եղել Կիրիոնի ժամանակ: Ինչպես նա է տեղեկացնում՝ վեցերորդ ֆիգուրը գրեթե ջնջվել է եւ անտարբերակելի մի սիլուետ է: Նրան հաջորդող 7-րդ, 8-րդ եւ 9-րդ պատկերները նույնպես գրեթե չեն երևում, եւ չի պահպանվել որմնանկարների այդ հատվածների ծեփը: Երկրորդ շարքի աջ հատվածում գտնվում է Ս. Գրիգոր Լուսավորչի պատկերը, որի վրա պահպանվել են հունարեն՝ «Ս. Գրիգոր Լուսավորիչ Մեծ Հայքի», եւ վրացերեն՝ «Ս. Գրիգոր Պարթեյի [Պարթեյ]», մակագրությունները: Հայոց առաջին հայրապետին հաջորդում են Ս. Գերմանը, Ս. Ամփիլոքոս Իկոնացին, Ս. Գրիգոր Ակոականդացին. վերջին սրբապատկերի վրացերեն մակագրությունը վնասված է, իսկ հունարեն՝ «Ս. Գրիգոր Ակրականդացի եպիսկոպոս» մակագրությունը մեզ է հասել ամբողջական տեսքով: Պավել անունով սրբի որմնանկարի վրացերեն մակագրությունից, ինչպես վկայում է Կիրիոն եպիսկոպոսը, մնացել է միայն սուրբ բառը, իսկ շարունակությունը վնասված է: Նրան հաջորդում է Ս. Թադեոս Թեսաղոնիկեցին: 7-րդ ֆիգուրի առնչությամբ հեղինակը նշում է, որ այն գրեթե ջնջված է, երևում է միայն գլխի մի հատվածը, իսկ հունարեն մակագրությունից ընթեռնելի է «սուրբ» բառը: Հաջորդ երկու ֆիգուրները, որոնք պետք է լինեին այդ հատվածում, նույնպես ջնջվել են¹:

Նշյալ սրբերն ու առաքյալները պատկերված են կա՛մ Ավետարանը վեր պահած, կա՛մ աջ ձեռքով օրհնություն շնորհելու դիրքերով: Ն. Մուրավյովը սրբերի՝ նման դիրքով պատկերման մասին գրում է. «Սրտաշարժ է կանգնել այսպիսի աստվածահաճո սրբերի դասի դիմաց, որոնք ասես մեզ հետ եւ մեզ համար են աղոթում Տիրոջ գահի առջեւ»²: Վերջինս, թեեւ ոչ առանց շարքերի եւ հերթականության մատնանշման, թվարկում է խորանի որմնանկարներում պատկերված հետեւյալ սրբերին. «Տիմոթեոս առաքյալ, Ակակիոս, Դիոնիսիոս Արեոպագացի, Եսեբիոս Սամոսացի, Կյուրեղ Երուսաղեմացի, Հակոբ Մծբնեցի, Աթանաս

¹ Տե՛ս **Епископ Кирион**, Ахталский Монастырь, էջ 54:

² Տե՛ս **Н. Муравьев**, Грузия и Армения, ч. II, էջ 328:

Մեծ, մյուս Կյուրեղ, Ամփիլոքոս Իկոնացի, Գրիգոր Ակրականդացի, Թադեոս Թեսաղոնիկեցի, Պողոս Յարեգրադցի, Պետրոս Ալեքսանդրացի եւ էլի մի քանի հոգի»¹:

Թվարկված այս շարքից Կիրիոնը հիշում է Եւսեբիոսին, ում Մուրավյովն անվանում է Սամոսատցի, սակայն առավել հավանական է, որ Կեսարացին է: Որմնանկարում պատկերված Եւսեբիոսին Կեսարացի է համարում նաեւ Ա. Լիդովը՝ անգամ չքննարկելով այն հարցը, թե այստեղ որ Եւսեբիոսն է պատկերված²:

Ս. Հակոբ Մծբնա Հայրապետին հիշատակում են թե՛ Մուրավյովը, եւ թե՛ Կիրիոնը: Ս. Աթանասի մասին Կիրիոնը, ինչպես ասացինք, գրում է, որ նա հազիվ ընթեռնելի «Ս. Աթանաս» մակագրությունն ունի: Մուրավյովը, սակայն, անվերապահորեն կարծում է, որ պատկերված սուրբը Աթանաս Մեծն է:

Մուրավյովը հիշատակում է թե՛ Ս. Կյուրեղ Երուսաղեմացուն, եւ թե՛ Ալեքսանդրացուն՝ վերջինիս անվանելով «մյուս Կյուրեղ», իսկ Կիրիոնը խոսում է միայն Ս. Կյուրեղ Ալեքսանդրացու մասին: Նրանք դիտարկում են նաեւ Ամփիլոքոս Իկոնացու, Գրիգոր Ակրականդացու եւ Թադեոս Թեսաղոնիկեցու սրբապատկերների առանձնահատկությունները:

Թե՛ Մուրավյովը եւ թե՛ Կիրիոնը նկարագրում են Պողոս անունով մի սրբի: Կիրիոնը, ինչպես ասացինք, գրում է, որ մակագրությունից պահպանվել է միայն «Պողոս» անունը: Մուրավյովը, սակայն, այս Պողոսին նույնացնում է Պողոս Յարեգրադցու հետ: Կիրիոն եպիսկոպոսն իր աշխատության մեջ չի հիշատակում Տիմոթեոս առաքյալին, Ակակիոսին, Դիոնիսիոս Արեոպագացուն, Կյուրեղ Երուսաղեմացուն ու Պետրոս Ալեքսանդրացուն վերաբերող մակագրությունները, մինչդեռ Ն. Մուրավյովն ամենայն մանրամասնությամբ նկարագրում է դրանք. հավանաբար պատճառն այն է, որ Կիրիոնի ժամանակ՝ Մուրավյովի տեսած մակագրություններն արդեն ջնջված են եղել, ուստի վերջինիս՝ բեմի որմնանկարների առնչությամբ վկայությունները ձեռք են բերում սկզբնաղբյուրի արժեք:

Այսպիսով՝ տարբեր աղբյուրների համադրմամբ տեսնում ենք, որ խո-

¹ Տե՛ս անդ:

² **А. М. Лидов**, Искусство армян-халкедонитов, «Историко-филологический журнал АН Арм. ССР», №1 (128), 1990, էջ 75-88:

րանի որմնանկարների պատկերաշարում անվանապես հիշատակված են 25 սրբեր ու եկեղեցականներ: Սակայն, ըստ Մուրավյովի, սրբերի այս շարքում եկեղեցական հերթականությունը պահպանված չէ, այսինքն՝ այն չի համապատասխանում ուղղափառ եկեղեցու իկոնոստասի կանոնին¹: Նման բարձրարվեստ որմնանկարներում, որոնք, ըստ Լիդովի, բյուզանդական միջավայրում ձեւավորված եւ բյուզանդական կանոններին քաջագիտակ վարպետի ստեղծագործություններն են, չէր կարող լինել նկարչի անտեղյակությամբ պայմանավորված այսպիսի անհամապատասխանություն: Ընդհակառակը, այստեղ նշմարվում է խստորեն կշռադատված ու ժամանակի եկեղեցաքաղաքական իրավիճակով թելադրված մի ծրագիր՝ հայոց, վրաց, բյուզանդական ու հռոմեական եկեղեցիների սրբերի համատեղմամբ²: Վերջինիս նպատակն էր մի կողմից ցույց տալ հայ քաղկեդոնիկների կապը հայ եկեղեցական ավանդույթի հետ, իսկ մյուս կողմից՝ նրանց՝ բյուզանդական եկեղեցու մաս կազմելը, ինչպես նաեւ Հռոմից ունեցած որոշակի ակնկալիքները: Այս նպատակով հիմնականում, ասես, ընտրված են եկեղեցու այն հայրերը, որոնք առավել մեծ համարում ունեն հիշյալ բոլոր եկեղեցիներում:

Առավել մեծ ընդհանրականություն ունի սրբերի վերին պատկերաշարը, ուր ներկայացվող 11 սրբերից 10-ը նաեւ Հայոց եկեղեցու տոնելի սրբեր են, իսկ մեկը՝ Միլանի Ս. Ամբրոսիոս եպիսկոպոսը, որը Հռոմեական եւ Բյուզանդական եկեղեցու սրբերից է. վերջինս թեեւ ընդգրկված չէ հայոց տոնացույցում, սակայն հիշատակվում է Հայսմավորքում՝ դեկտեմբերի 12-ի ներքո:

Այժմ համապատասխան քննությամբ ներկայացնենք վերին շարքի աջ եւ ձախ կողմերի որմնանկարներում պատկերված սրբերին, որոնք, ըստ խորանի վրա բացվող պատուհանի աջ ու ձախ կողմերում զբաղեցրած դիրքերի, բաժանվում են երկու խմբի: Խորանի երկու պատուհանախորշերին, ինչպես ասացինք, պատկերված են՝ ձախ կողմում՝ Ս. Հակոբոս Տեառնեղբայրը, իսկ աջում՝ Հռոմի Ս. Սեղբեստրոս Հայրապետը: Նրանք կենտրոնական դիրքերում, ասես, գլխավորում են սրբերի երկու շարքերը: Այն իրողությունը, որ հիշյալ 25 սրբերից հենց նրանք են պատկերված առանցքային այս երկու տեղերում, դարձյալ վկայում է ողջ

¹ Տե՛ս **Н. Муравьев**, Грузия и Армения, ч. II, էջ 328:

² Տե՛ս **А. М Лидов**, Росписи монастыря Ахтала, Москва, 2014, էջ 43-44:

պատկերաշարի եկեղեցագաղափարական ընդհանուր ուղղվածության առկայության մասին: Առաքյալներից Ս. Հակոբոս Տեառնեղբոր կերպարը կրկնակի է իմաստավորվում այստեղ՝ թե՛ հոգեւոր-եկեղեցական եւ թե՛ ազգային-քաղաքական առումներով: Հոգեւոր-եկեղեցական առումով, ինչպես նաեւ նշյալ որմնապատկերի ներքեւի հատվածում իր զբաղեցրած դիրքով այն դառնում է առաքյալների հաղորդության ուղղակի շարունակությունը: Ասում ենք ուղղակի, որովհետեւ նա Քրիստոսի ազգականն էր: Պողոս առաքյալը Գաղատացիներին ուղղած թղթում գրում է. «Հակոբոսից՝ Տիրոջ եղբորից» (Գաղ. Ա. 19): Այդ իսկ պատճառով Խորհրդավոր Ընթրիքի մանրանկարներում Հակոբոսը շեշտված ձեով պատկերվում է Քրիստոսի նման՝ որպես Տեառնեղբայր:

Հետեւաբար՝ առաքյալների հաղորդության պատկերի ներքեւում գտնվող շարքում Հակոբոսը վերին պատկերի շունչն է փոխանցում սրբերի հիշյալ դասին:

Ազգային առումով եւս մեծ խորհուրդ ունի Հակոբոսի սրբապատկերը: Համաձայն եկեղեցական ավանդության՝ Երուսաղեմի Սրբոց Հակոբյանց հայոց վանքը կառուցվել է Տեառնեղբոր տան տեղում, ուր եւ ամփոփված է նաեւ նրա մարմինը: Նույն ավանդության մեջ նշվում է, որ այստեղ է ամփոփված նաեւ Ս. Հովհաննես Ավետարանչի եղբոր՝ Հակոբոս առաքյալի գլուխը, որի համար այս վանքն անվանվում է Սրբոց Հակոբյանց (Սուրբ Հակոբների):

Այսպիսով, Հակոբոս Տեառնեղբոր անունը սերտորեն կապվում է հայ եկեղեցական ավանդույթի հետ: Կարծում ենք՝ այս պատճառով է, որ առաքյալներից հենց Հակոբոսն է ընտրվել ու պատկերվել սրբերի երկշար պատկերների կենտրոնական դիրքում:

Ազգային-եկեղեցական միջավայրի ուղղակի թելադրանքով է պայմանավորված Հռոմի Ս. Սեղբեստրոս Հայրապետի պատկերումը կենտրոնական լուսանցույցի աջ պատուհանախորշին: Թե ինչու է նա այստեղ պատկերվել, այս հարցին կանդրադառնանք Ս. Գրիգոր Լուսավորչի մասին գրելիս:

Հակոբոս առաքյալից դեպի ձախ ընթացող հերթականությամբ պատկերված են հետեւյալ սրբերը՝ Ս. Բարսեղ Մեծը, ապա Ս. Ավերկիոսը, Ս. Վլասն ու Ս. Գրիգոր Աստվածաբանը: Ս. Ավերկիոսն (167-195 թթ.) ընդգրկված չէ Հայոց Եկեղեցու տոնացույցի մեջ: Նա քրիստոնեության առաջին դարերի նահատակներից է: Այնինչ այս շարքում պատկերված

են Ընդհանրական Եկեղեցու հայրապետները, որոնք բոլորն էլ հիշատակվում են հայոց տոնացույցում: Այդ իսկ պատճառով կարծում ենք՝ այստեղ հիշատակված է ոչ թե Ս. Ավերկիոսը, այլ Աբիսողոմ սարկավագը: Մեր այս ենթադրության համար առկա է երկու պատճառ: Նույն այս շարքում է գտնվում Ս. Վլաս եպիսկոպոսը, իսկ Մուրավյովի հիշատակած սրբերի շարքում պատկերված է նաեւ Ալեքսանդրիայի Պետրոս հայրապետը: Վերջինիս օգնականն էր Աբիսողոմ սարկավագը: Եկեղեցական տոնացույցում նրանց երկուսի տոնը նշվում է նույն օրը՝ Ս. Ծննդյան ութօրեքին հաջորդող հինգշաբթի օրը: Ս. Վլասի առնչությամբ Տ. Շնորհք արք. Գալուստյանը գրում է, որ նրա հիշատակը կատարվում է դարձյալ Ս. Ծննդյան «Ութօրեքի կամ Վարդավառին հաջորդող առաջին սրբոց օրը, նայած թե Զատիկը ուշ թե կանուխ կուգա»¹: Տոմարական նույն ընթացքով՝ որոշ տարիներին, ինչպես այս տարի (2011 թ.), Ս. Վլասի տոնը նշվում է Ս. Պետրոս Հայրապետի եւ Աբիսողոմ սարկավագի հետ միասին:

Ինչպես ասացինք, Կիրիոնը նշում է, որ այս շարքում երկու սրբերի պատկերները ջնջվել են: Կարող ենք ենթադրել, որ այդ ջնջված պատկերներից մեկը եղել է հենց Պետրոս Հայրապետինը, որը չեն հիշում Մուրավյովից հետո Ախթալայի որմնանկարների մասին գրողները: Նույն ձեռով՝ քանի որ այս շարքում չի ստուգաբանվում Ս. Ավերկիոսը, կարելի է ենթադրել, որ, որոշակի վնասվածության պայմաններում, «Աբիսողոմ» անունը Կիրիոնն է ընթերցել «Ավերկիոս» կամ «Աբերկիոս»: Այս դեպքում ստանում ենք ներդաշնակ մի եռյակ՝ նույն օրը տոնվող երեք սրբերով՝ Ալեքսանդրիայի Ս. Պետրոս Հայրապետը, նրա Աբիսողոմ սարկավագը եւ նրանց հետ միասին հիշվող Սեբաստիայի առաջնորդ Ս. Վլասը: Եթե նման բացատրությունը հիմնավոր համարվի, ապա դա անչափ կարեւոր կլինի այն պատճառով, որ, ի կոնստասային բնույթի այս պատկերաշարում մենք կունենաք Հայոց Եկեղեցու տոնացույցային մի արտահայտություն, որը հայ քաղկեդոնիկների այս տաճարն անգամ ծիսական առումով է մոտեցնում Հայոց Եկեղեցուն: Ի դեպ, նույն ձեռով՝ Հայոց Եկեղեցու տոնացույցի թելադրանքով, կարելի է պայմանավորել եւ այն, որ այս բեմում ներկայացված են նաեւ Ս. Բարսեղ Կեսարացին ու Ս. Գրիգոր Աստ-

¹ **Շնորհք արք. Գալուստեան**, Համաքրիստոնեական սուրբեր, «Գանձասար», Երեւան, 1997, էջ 64:

վաճաբանը, որոնց հիշատակը եւս մեր եկեղեցին կատարում է հունվարին: Այսպիսով, սրբերի վերին շարքի ձախ խումբը մի ամբողջություն է կազմում՝ թե՛ տոնացուցային եւ թե՛ եկեղեցանվիրապետական առումով, քանի որ այստեղ ներկայացված են Բյուզանդական եկեղեցու հայրերը եւ նշանավոր դեմքերը, որոնք թե՛ իբրեւ եկեղեցական գործիչներ եւ թե՛ որպես եկեղեցական մատենագիրներ՝ անվիճելի հեղինակություն են եղել Հայոց եկեղեցում, որն արտահայտվել է ո՛չ միայն նրանց երկերի գրաբար թարգմանություններով, այլեւ՝ նրանց նվիրված մի շարք ստեղծագործություններով:

Ամփոփելով՝ սույն խմբի առնչությամբ կարող ենք ասել, որ, հայ եկեղեցական տոնացուցին համահունչ ձեւով, այստեղ պատկերված են ինչպես Բյուզանդական եկեղեցում, այնպես եւ Հայոց եկեղեցում սրբադասված հայրերը: Այնպես որ, այս խումբը նույն ձեւով կարող է պատկերվել նաեւ Հայ Առաքելական Սուրբ եկեղեցու տաճարների ներսում՝ առանց ծիսադավանական որեւէ հակասություն կամ անհամապատասխանություն առաջացնելու:

Կենտրոնական պատուհանի աջ կողմի շարքում՝ Ս. Սեդրեստրոսից աջ, ինչպես ասացինք, պատկերված են Ս. Հովհան Ոսկեբերանը, Անտիոքի Հայրապետ Ս. Կիպրիանոսը, Միլանի եպիսկոպոս Ս. Ամբրոսիոսը եւ Ալեքսանդրիայի Ս. Աթանաս Հայրապետը: Այսպիսով, այս շարքը կարելի է անվանել հայրապետների շարք: Նրանցից Ս. Հովհան Ոսկեբերանը՝ թե՛ որպես սուրբ, եւ թե՛ որպես մատենագիր, սկսյալ թարգմանչաց շրջանից, համաքրիստոնեական սրբերից՝ մեր եկեղեցու թերեւս ամենասիրվածներից ու նշանավորներից է. նրա հիշատակին նվիրված տոն կա նաեւ եկեղեցական տոնացույցում:

Ս. Կիպրիանոսը նույնպես հայ ժողովրդի ամենասիրված եւ ճանաչված սրբերից մեկն է: Ժողովրդական մեծ հեղինակություն է վայելում նաեւ նրա «**Աղոթագիրքը**», որը, Նարեկից հետո, կարելի է համարել երկրորդ համանման սիրված գիրքը հայ հավատավոր ժողովրդի շրջանում:

Ս. Աթանաս Ալեքսանդրացին եզրափակում է հայրապետների այս շարքը: Ավելին՝ Ս. Աթանասը, որպես Նիկիական հանգանակի նախանձախնդիր պաշտպան ու արիոսականության անհաշտ ախոյան, առանձնահատուկ տեղ ունի Հայոց եկեղեցու դավանաբանական ըմբռնումների ձեւավորման գործընթացում:

Որմնանկարների երկրորդ շարքում՝ ծախս կողմում, գտնվում են Հռոմի Կղեմես Հայրապետը, Ս. Հակոբ Մծբնա Հայրապետը, Ս. Գրիգոր Աքանջելագործը՝ Նեոկեսարիայի առաջնորդը, Երուսաղեմի Ս. Կյուրեղ Հայրապետը, եկեղեցական նշանավոր մատենագիր Եւսեբիոս Կեսարացին եւ Ս. Դիոնիսիոս Արեոպագացին: Այս շարքում պատկերված վեց սրբերից հինգը եկեղեցու հայրապետներն են, իսկ մեկը՝ եկեղեցու եւ այդ հայրապետների պատմությունը գրի առած մատենագիրը: Նույն ձեռով, այս վեցից հինգը Հայ եկեղեցում տոնվող սրբերն են, իսկ Եւսեբիոսը կարելի է տեսնել քաղաքում հայ թարգմանական գրականության մեջ: Նրա **«Եկեղեցական Պատմություն»**-ը հայ եկեղեցական պատմագրության կարեւոր սկզբնաղբյուրներից մեկն է եղել:

Խորանի այս երկշարքը որմնանկարների գաղափարական-քաղաքական ծրագիրը, սակայն, բացահայտվում է ներքեւի շարքի աջ կողմի որմնանկարներով եւ, ի մասնավորի, Ս. Գրիգոր Լուսավորչի պատկերով: Ս. Գրիգորը դառնում է այն առանցքը, որի շուրջը մի ամբողջություն են կազմում եւ ընկալելի դառնում այս պատկերաշարում ներկայացված Ս. Սեղբեստրոսը, Ս. Ամբրոսիոսը, Ս. Կղեմեսը, Ս. Հակոբ Մծբնա Հայրապետը եւ Եւսեբիոս Կեսարացին:

Երկրորդ շարքի աջ կողմի խումբն սկսվում է Ս. Գրիգոր Լուսավորչի որմնապատկերով: Սա առաջին դեպքը չէ, երբ հայ քաղկեդոնականների եկեղեցիներում¹ կենտրոնական տեղ է հատկացվում մեր հավատի հորը: Ավելին՝ Ս. Գրիգորի կենտրոնական այս դիրքով է ստուգաբանվում եւ այն հարցը, թե ինչու է, խորանի սրբերի շարքում, կենտրոնական դիրքում պատկերվել Ս. Սեղբեստրոս Հռոմի Հայրապետը, ապա նրա հետ նաեւ՝ Միլանի Ս. Ամբրոսիոս Հայրապետը, իսկ ներքեւի շարքում տեղ են գտել Հռոմի Ս. Կյուրեղ Հայրապետը, եկեղեցական մատենագիր Եւսեբիոս Կեսարացին եւ Ս. Հակոբ Մծբնա Հայրապետը: Բացառությամբ վերջինի, մյուսները պատկանում են Հռոմեական կաթոլիկ եկեղեցու հայրապետների շարքին եւ այստեղ պատկերված են որոշակի գաղափարաքաղաքական ծրագրով:

Ինչ վերաբերում է Ս. Հակոբ Մծբնա Հայրապետին, ապա բեմի սրբերի շարքում վերջինիս պատկերումը պայմանավորված չէ իկոնոստա-

¹ Н. Март, Аркаун, монгольское название христиан, в связи с вопросом об армянах-халкедонитах, Санкт-Петербург, 1905, էջ 42-56:

սային որեւէ կանոնով: Ինչպես ասացինք, դեռեւս Մուրավյովն է իր տարակույսները հայտնել այն մասին, թե ինչ սկզբունքով են ընտրվել խորանում պատկերված սրբերը: Վերը հիշված այս շարքից Ս. Հակոբ Մծբնա Հայրապետի ընտրությունը վստահաբար կարելի է ասել, որ պայմանավորված է հայ եկեղեցական հետեւյալ երկու ավանդություններով: Համաձայն առաջինի՝ Աստծո կողմից նրան Արարատի ստորոտին տրվել է Նոյան Տապանի մասունքը: Մեր մատենագրությունում այս մասին առաջինը գրում է Փավստոս Բուզանդը: Պատմիչն ասում է, որ Արարատը բարձրանալիս, «երբ նա սաստիկ հոգնած էր, վերը՝ կատարի մոտ, դժվար տեղերում ուժասպառ եղավ, եւ քունը տարավ: Եւ Աստծու հրեշտակը եկավ ու նրան ասաց. «Հակոբ՛ք, Հակոբ»: Եւ նա ասաց. «Այստեղ եմ» (խում եմ): Եւ հրեշտակն ասաց. «Տերը քո աղաչանքներն ընդունեց եւ խնդիրդ կատարեց. այդ, ինչ որ գլխիդ տակը դրված է, տապանակի փայտերից է. ինքս բերի քեզ համար, այնտեղից է. էլ չաշխատես (տապանը) տեսնել, Տերը այսպես կամեցավ»: Նա մեծ խնդությամբ ոտքի կանգնելով՝ երկրպագում էր Տիրոջը մեծ գոհությամբ եւ տեսնում էր տախտակը...: Առնելով շնորհատուր պարգեւը ինքը եւ իր հետ եղողները այնտեղից ետ էին դառնում ու գնում իրենց ճանապարհը»¹:

Հայ մատենագրության մեջ պահպանվել է նաեւ այս հայրապետի վարքը՝ «Պատմութիւն Սրբոյն Յակովբայ Մծբնայ Հայրապետին»: Դրանում պատմվում է, թե Հակոբ Հայրապետը ցանկանում էր ձեռք բերել Նոյան Տապանի մասունքից, քանի որ արիոսականները ժխտում էին, թե մարդկությունը տապանի միջոցով է փրկվել: Այդժամ Մծբնից Մարուգե անունով մի ճգնավոր Հակոբ Հայրապետին խնդրում է, որ նա ձեռք բերի մի մասունք Նոյան տապանից, ուստի այդ նպատակով վերջինս գալիս է Հայաստան, որտեղ եւ հրաշքով նրան տրվում է այդ մասունքը²:

Մեր Եկեղեցին առանձին է տոնում Ս. Հակոբ Մծբնա Հայրապետի հիշատակը: Նրան նվիրված՝ գոյություն ունի շարակնոցային առանձին կանոն: Ս. Հակոբի հիշատակության օրն իրականցվող ուխտագնացությունները դեպի նրա անունը կրող վանքերն ու եկեղեցիները՝ ժողովրդական ամենասիրված ուխտագնացություններից են:

Ս. Հակոբի՝ Հայ Եկեղեցու հետ սերտ աղերսներ ունենալու երկրորդ

¹ Փավստոս Բուզանդ, Պատմութիւն հայոց, Երեւան, 1987, էջ 39:

² «Սոփերք հայկականք», գիրք ԻԲ., Վենետիկ, 1856, էջ 24:

պատճառը, ըստ մեր մատենագրության մեջ պահպանված տեղեկությունների, Ս. Գրիգորի եւ նրա միջեւ առկա ազգակցական կապն էր¹:

Այսպիսով, Ս. Հակոբը, համաքրիստոնեական սուրբ լինելուց զատ, առաջին հերթին ընկալվում է որպես Հայ Եկեղեցու սուրբ, այդ իսկ պատճառով Ախթալայի վանքի խորանին Ս. Գրիգորի հետ միասին պատկերված է նույն շարքում:

Ս. Գրիգոր Լուսավորչին կենտրոնական դիրքում պատկերելու իրողությունը կարելի է համարել միջդավանական ունիվերսալիզմի յուրօրինակ մի արտահայտություն: Որպես համաքրիստոնեական սուրբ՝ նա կարող է պատկերվել ավանդական բոլոր եկեղեցիներում, այդ թվում նաեւ՝ վրացական՝ անմիջականորեն առնչվելով նաեւ վրաց դարձի ու վրաց եկեղեցու սկզբնավորման հետ: Պատահական չէ, որ Ս. Գրիգորի վարքը թարգմանվել է նաեւ վրացերեն²: Ս. Գրիգոր Լուսավորիչը նույն այս շրջագծում, բնականաբար, արդեն ո՛չ միայն դավանաբանական առումով, այլեւ ազգային պատկանելությամբ առավել հոգեհարազատ էր լինելու հայ քաղկեդոնականներին: Անհրաժեշտ է, սակայն, նշել, որ Բյուզանդական եկեղեցում, պատմական որոշակի ժամանակահատվածներում, Լուսավորչի առանձնակի հարգությունը եւ նրա պատկերումը եղել է նաեւ ժամանակի որոշակի քաղաքական ծրագրերի արտահայտություն: Այս հարցին, հենց արվեստագիտական տեսանկյունից, անդրադարձել է Սիրարփի Տեր-Ներսիսյանը՝ «Գրիգոր Լուսավորչի դիմանկարները բյուզանդական արվեստում»³ հոդվածում: Բյուզանդական միջավայրում ստեղծված ավանդության համաձայն՝ Վասիլ Ա. կայսրը սերում էր հայ Արշակունիներից: Այս մասին նախ գրում է Փոտ պատրիարքը՝ Վասիլի ծագումնաբանությունը հասցնելով մինչեւ Արշակունիները, ապա՝ բյուզանդական կայսր Կոստանդին Ծիրանածինը (905-959 թթ.)՝ «Վասիլ Ա Մակեդոնացի կայսեր կենսագրությունը» գործում, որտեղ կարդում ենք հետեւյալը. «Վասիլ կայսրը ծագումով Մակեդոնիայից էր, ազգությամբ հայ Արշակունի»⁴: Կ. Պոլսի Ս. Սոֆիայի տաճարում Ս. Գրիգոր Լուսավորչի որմնանկարը գտնվում է Ս. Բարսեղ Կեսարացու եւ Ս. Գրիգոր

¹ Անդ, էջ 5:

² Պ. Մուրադյան, Ազաթանգեղոսի հին վրացերեն խմբագրությունները, Երեւան, 1982:

³ Ս. Տեր-Ներսիսյան, Հայ արվեստը միջնադարում, Երեւան, 1975, էջ 65:

⁴ «Օտար աղբյուրները Հայաստանի եւ հայերի մասին», «Բյուզանդական աղբյուրներ», հտ. Բ.՝ Կոստանդին Ծիրանածին, Երեւան, 1970, էջ 33:

Նազիանզացու պատկերների կողքին. նույն ձեռով՝ կապադովկյան այս մեծ հայրերի հետ մի պատկերաշարում նա պատկերված է նաեւ Ախթալայի վանքում: Ս. Սոֆիայի տաճարում նման բացառիկ տեղ հատկացնելը, ինչպես գրում է Ս. Տեր-Ներսիսյանը, պայմանավորված է եղել Վասիլ Ա.-ի հայկական ծագումով: Այն նաեւ ուներ հետեւյալ քաղաքական ենթափմաստը: Վասիլը, լինելով հայ Արշակունի, բնականաբար կարող էր հավակնություն ունենալ նաեւ հայ Արշակունիների գահի նկատմամբ՝ առաջ քաշելով հայ-բյուզանդական միության գաղափարը, որի դեպքում, բնականաբար, առանցքային տեղ պետք է հատկացվեր Ս. Գրիգորին¹: ԺԳ. դարասկզբում՝ Ախթալայի որմնանկարների ստեղծման ժամանակ, քաղաքական այս ենթափմաստը պետք է հարստանար մի նոր բովանդակությամբ՝ կապված արդեն Խաչակրաց արշավանքներից Կիլիկիայի հայկական պետության ունեցած ակնկալիքների հետ, որոնց խտացված արտահայտությունն է այդ արշավանքների ժամանակ ամբողջացած ու վերախմբագրված **“Պաշանց Թուղթը”**: Այն Տրդատի ու Կոստանդիանոսի եւ Ս. Գրիգորի ու Հռոմի Սեղբեստրոս հայրապետի միջեւ հաստատված սիրո եւ գործակցության դաշինքի պատմությունն է, որի առաջին եւ գլխավոր սկզբնաղբյուրն Ագաթանգեղոսի **“Պատմությունն”** է: Այստեղ, սակայն, Սեղբեստրոսի փոխարեն հիշվում է Հռոմի Եւսեբիոս Հայրապետը: Կոստանդիանոսի ու Եւսեբիոսի՝ Տրդատին ու Ս. Գրիգորին Հռոմում ընդունելու մասին Ագաթանգեղոսը գրում է. «...Աստուածակարգ թագաւորն պատուակալ աթոռոյն Կոստանդիանոս, եւ հայրապետն մեծ, արքեպիսկոպոսն աշխարհամուտ դրանն, որում անուն կոչէր Եւսեբիոս՝ մեծաւ սիրով պատիւ արարեալ՝ ընդառաջ ելանէին, եւ տուեալ միմեանց զհանգիտապատիւ ողջոյնն՝ ուրախ լինէին»²: ԺԱ. դարից սկսած, սակայն, Եւսեբիոսի փոխարեն հիշվում է Ս. Սեղբեստրոսը: ԺԲ. դարում գրված Մշո հռչակավոր **“Ճառընտիրում”** պահպանվել է Մշո Առաքելոց վանքի **“Պարգեւագիրը”**, որը, ըստ Մամիկոնյան Չորտվանել իշխանի, հունարենով գրել է Գրիգոր Լուսավորիչը, իսկ 1079 թ. նույն Չորտվանել իշխանն այն թարգմանել է հայերեն: Այս **“Պարգեւագիրը”**, անկախ նրանից, թե որքանով է վավերական, իր վերախմբագրումների մեջ արտահայտում է ԺԱ.-ԺԲ. դարերի եկեղեցաքաղաքական իրողությունները: Նրանում, որ-

¹ Ս. Տեր-Ներսիսյան, Հայ արվեստը միջնադարում, էջ 65:

² Ագաթանգեղոս, Պատմութիւն հայոց, Երեւան, 1983, էջ 486:

պես թե Ս. Գրիգորի կողմից, ասվում է. «...Մեծամեծ պատուով եւ ամենաշատ սիրով ընկալեալ եղաք յաստուածասէր եւ բարեպաշտ արքայէն Կոստանդիանոսէ եւ ի սուրբ առաքելանման հայրապետէն Սեղբեստրոսէ, կացեալ ժամանակս ինչ առ նոսին, Դաշն սիրոյ եւ միաբանութեան եղաք առ միմեանս»¹:

Ս. Գրիգորն ու Ս. Սեղբեստրոսը միասին են հիշվում նաեւ ԺԳ. դարի (երբ ստեղծվել են նաեւ Ախթալայի որմնանկարները) մատենագրական երկերի մեջ: Կիրակոս Գանձակեցին գրում է, որ Ս. Գրիգորն ու Ս. Տրդատը գնացին Հռոմ՝ տեսնելու «Մեծ թագաւորին Կոստանդիանոսի եւ Սրբոյ հայրապետին Սեղբեստրոսի, դնել ուխտս եւ դաշինս ի մէջ իւրեանց»²: Համանման ձեւով է գրում նաեւ ԺԳ. դարի պատմիչ Վարդան Արեւելցին. «...Եղին երկու արքայքն եւ երկու պատրիարքն՝ Գրիգոր եւ Սեղբեստրոս, դաշն ուխտի»³: Սեղբեստրոսը հռոմեական, բյուզանդական ու վրացական եկեղեցիներում այնքան էլ հայտնի հայրապետներից չէ եւ հայ քաղկեդոնական միջավայրում հիշվում է գերազանցապես Կոստանդիանոսի հետ միասին՝ Տրդատի ու Ս. Գրիգորի հաստատած դաշինքի առնչությամբ: Այնպես որ Ախթալայում՝ խորանի գլխավոր հատվածում Ս. Հակոբոս Տեառնեղբոր հետ նրան պատկերելը նույնպես պայմանավորված էր ո՛չ թե Հռոմեական, Բյուզանդական կամ Վրաց եկեղեցում նրա հանդեպ եղած հարգության աստիճանով, այլ՝ այն հանգամանքով, որ Սեղբեստրոս Հայրապետի անունը կապվում է Ս. Գրիգոր Լուսավորչի հետ: Ի դեպ, նույն այս շարակարգում «Եւսեբիոս» մակագրությամբ սուրբը կարող է ոչ թե Կեսարացին լինել, այլ հենց այն Եւսեբիոս Հայրապետը, որը, հայ պատմիչների հավաստմամբ, Կոստանդիանոսի հետ կնքել է **“Դաշանց Թուղթը”**: Այդ դեպքում կարելի է ասել, որ դաշինք կնքած հայրապետը յուրօրինակ ձեւով երկատվել է՝ բյուզանդական ակնկալիքների շրջանում հայ մատենագրության մեջ ընկալվելով որպես Եւսեբիոս Հայրապետ, իսկ հռոմեական ակնկալիքների եւ, հատկապես, Խաչակրաց շրջանում՝ որպես Սեղբեստրոս Հայրապետ: Նույն այս երկատվածությունն իր արտահայտությունն է գտել Ախթալայի վանքի խորանի սրբերի պատկերներում: Որմնանկարների ստեղծման ժամանակ հայ-հռոմեական դաշինքի գաղափարը կապված էր Սեղբեստրոսի հետ,

¹ Դ. Ալիշան, Արշալոյս քրիստոնէութեան հայոց, Վենետիկ, 1920, էջ 196-197:

² Կիրակոս Գանձակեցի, Պատմություն Հայոց, էջ 11:

³ “Հաւաքումն պատմութեան Վարդանայ վարդապետի», Վենետիկ, 1862, էջ 40:

ուստի կենտրոնական դիրքում նա է պատկերված: Միաժամանակ, քանի որ մինչեւ ժ. դարն ընկած սկզբնաղբյուրներում այն կապվում էր Եսեբիոսի հետ, ուստի սրբերի պատկերաշարի երկրորդ շարքում՝ Ս. Գրիգորից ձախ ընկած խմբում, պատկերված է Եսեբիոս Հայրապետը: Ս. Գրիգոր-Սեղբեստրոս, Տրդատ-Կոստանդիանոս դաշինքի ընդգծմանն է ծառայում նաեւ Ախթալայի վանքում՝ Ս. Սեղբեստրոսի առնչությամբ արված հունարեն մակագրությունը, ուր ասվում է. «Հռոմի պապ, որ մկրտել է Կոստանդիանոս Մեծին»¹:

Ս. Գրիգորից աջ պատկերված են Գերմանոս Հայրապետը, Ամփիլոքոս Իկոնացին, Գրիգոր Ակռականդացին, Թադեոս Թեսալոնիկեցին եւ Պողոս Տարեգրադցին: Նրանցից ոչ ոք թեւ չի հիշատակվում հայ եկեղեցական տոնացույցում, սակայն Գերմանոս եւ Գրիգոր Ակռականդացի հայրապետները հիշվում են Հայսմավուրքում՝ համապատասխանաբար մայիսի 12-ի եւ նոյեմբերի 23-ի ներքո, որով որոշակիորեն կապվում են հայ եկեղեցական ավանդության հետ²: Այսպիսի պատկերային ծրագիր կարող էր հղանալ միայն շեշտված ազգային ինքնագիտակցություն ունեցող հայ վարպետը: Ավագ խորանի այս որմնանկարների եկեղեցաքաղաքական բազմաշերտությանն անդրադարձել է նաեւ Ա. Լիդովը: Ըստ նրա՝ թե՛ Հայ եւ թե՛ Բյուզանդական եկեղեցիների համար ընդհանուր սրբերի միջոցով հայ քաղկեդոնականները ցանկացել են ցույց տալ իրենց կապն ազգային մշակույթի ավանդների հետ՝ միաժամանակ նպատակ ունենալով ընդգծել Հայոց եկեղեցու հետ սկզբնապես ունեցած ընդհանրությունը: Նույն այս ձգտմամբ է բացատրում եւ այն հանգամանքը, որ Անիի Տիգրան Հոնենցի եկեղեցում, Լուսավորչից բացի, պատկերված են նաեւ Ս. Արիստակեսն ու Ս. Վրթանեսը, որոնք, ի տարբերություն Ս. Գրիգորի, չեն սրբադասվել հունավրացական եկեղեցու կողմից³:

Ինչ վերաբերում է Հռոմից այդքան հեռու մի վայրում Հռոմեական կաթոլիկ եկեղեցու հայրապետների պատկերմանը, ապա այս առնչությամբ նշանավոր բյուզանդագետը գրում է, որ այս հանգամանքը կարելի է բացատրել միայն ԺԲ.-ԺԳ. դարերում Հայաստանի եկեղեցաքաղաքական իրավիճակով, երբ Հայոց եկեղեցու համար տարածված էր միության՝ ունիայի գաղափարը:

¹ **А. М Лидов**, Росписи монастыря Ахтала, էջ 72-86:

² «Յամամուրք», Կ. Պոլիս, 1730, էջ 198, 563:

³ **А. М Лидов**, Росписи монастыря Ахтала, էջ 131:

Այս շրջանի հայ-հռոմեական եկեղեցական հարաբերություններին զուգահեռ մի շարք փաստեր ցույց են տալիս այն առանձնահատուկ ընդհանրությունը, որն առկա էր հայ քաղկեդոնիկ եւ հռոմեական եկեղեցիների միջեւ: Ա. Լիդովը պատահական չի համարում այն հանգամանքը, որ վրաց արքունիքի շահերը Հռոմի պապի մոտ 1223 թ. ներկայացնում էր ոչ թե վրաց արքեպիսկոպոսը, այլ՝ Անիի հայ քաղկեդոնիկ եկեղեցու եպիսկոպոսը: Այս թվականից մի քանի տասնամյակ անց, Ջաքարեի ցեղակից Շահնշահը, Անիի իր նստավայրում հանդիպելով պապական դեսպան Ռուբրուկին, ասում է, որ իր առաջնորդության շրջանների հայ քաղկեդոնիկները Հռոմեական եկեղեցու հետետորդներ են եւ պապի օգնությամբ պատրաստ են բոլոր այդ շրջանները միացնել Հռոմեական եկեղեցուն¹:

Նա միաժամանակ շեշտում է, որ ունիայի այս գաղափարը նաեւ չէր նշանակում հայ քաղկեդոնիկների հեռացումը հույն ուղղափառ դավանանքից: Ինչ վերաբերում է այս պատկերաշարի ողջ համատեքստում Ս. Գրիգորի գրաված դիրքին, Լիդովը գրում է, որ թեմաների ընտրությամբ հայ քաղկեդոնիկները ցանկացել են նաեւ ցույց տալ իրենց կապը հայ ազգային ավանդույթի հետ: Այստեղ առանձնակի կարեւորություն էր տրվում Ս. Գրիգոր Լուսավորչի պատկերմանը: Ախթալայում կարեւոր տեղ է գրավում նաեւ հայ-վրացական ընդհանրության թեման, որի համատեքստում եւս Ս. Գրիգոր Լուսավորչի կերպարը կարեւորվել է որպես ողջ Կովկասի Լուսավորիչ²:

Ի հավելումն այս մեկնաբանության՝ ասենք, որ Հռոմեական եւ Հայոց եկեղեցիների երկու հայրապետների թեմատիկ կապը բացատրվում է ո՛չ միայն Ս. Գրիգոր Լուսավորչի՝ հունավրացական եկեղեցու կողմից ընդունված սուրբ լինելու իրողությամբ, այլ նաեւ՝ հայ քաղկեդոնիկների՝ Հռոմի աջակցությամբ հայ ժողովրդի ազատագրման ընդհանուր ակնկալիքով, որը մեկ անգամ եւս գալիս է հավաստելու, որ դավանական անջրպետը չի սահմանափակել հայ քաղկեդոնիկների ազգային ինքնագիտակցությունը. իրենց հայրենակիցների պես նրանք եւս ապրել են քաղաքական նույն ձգտումներով ու ակնկալիքներով:

Սույն կարծիքը հաստատվում է նաեւ պատմաքաղաքական եւ դավա-

¹ Տե՛ս **А. М Лидов**, Росписи монастыря Ахтала, էջ 98:

² Անդ:

նամշակութային նույն միջավայրում ստեղծված Քոբայրի վանքի գլխավոր եկեղեցու որմնանկարներով: Այն եւս կոմպոզիցիոն-պատկերագրական նույն երկշերտ կառուցվածքն ունի: Վերելում Տիրամայրն է՝ Մանկան հետ: Երկրորդ շարքում Ս. Հաղորդության տեսարանն է՝ Ախթալայի որմնանկարների պատկերագրական նույն կառուցվածքով: Վերջապես, երրորդ շարքում, դարձյալ ինչպես Ախթալայում, պատկերված են Ընդհանրական Եկեղեցու ութ սրբեր, որոնցից մեկի պատկերն իսպառ ջնջված է, իսկ մյուսինը՝ վնասված: Որմնապատկերների պահպանվածության ներկայիս վիճակի հիման վրա, ընդհանուր եկեղեցական պատկերագրության շրջանակում, կարելի է սրբերի այս շարքում անհատապես տարբերակել Ս. Գրիգոր Աստվածաբանին, Ս. Բարսեղ Մեծին, Ս. Հովհան Ոսկեբերանին եւ Ս. Կյուրեղ Ալեքսանդրացուն¹: Թե՛ Ախթալայում եւ թե՛ Քոբայրում նրանք պատկերված են ամբողջական տեսքով: Ինչպես տեսնում ենք, բոլոր այս սրբերը Ընդհանրական Եկեղեցու հայրեր են, որոնց գործերից շատերը հայերեն են թարգմանվել դեռեւս Թարգմանչաց շրջանում: Թե՛ Հայ Եկեղեցու եւ թե՛ Բյուզանդական ու Վրաց եկեղեցիների համար ընդունելի այս սրբերի պատկերումը, ինչպես Ախթալայի վանքի խորանի որմնանկարում, այնպես էլ Քոբայրում, գալիս է վկայելու դավանական նույն հանդուրժողականության եւ ընդհանրությունների որոնման ձգտման մասին: Հայ քաղկեդոնիկները փորձել են պատկերել այն, ինչն ընդհանուր է դավանական տարբերություններ ունեցող եկեղեցիների եւ նույն ժողովրդի համար: Այսպիսով՝ Քոբայրում եւս հայ քաղկեդոնականները պատկերել են այնպիսի սրբերի, որոնք նույնպես սրբադասվել են Հայ Եկեղեցում: Պատկերագրական առումով եւս դրանք մեկ ընդհանրություն են գծում թե՛ Ախթալայի որմնանկարների եւ թե՛ հայկական ձեռագրերում պահպանված մանրանկարների, դիմապատկերների միջեւ, որը մեկ անգամ եւս գալիս է վկայելու այս որմնանկարների՝ քրիստոնեական ընդհանուր պատկերագրության շրջանակում հայ եկեղեցական արվեստի ուսանյակով ստուգաբանվելու մասին:

Բանալի բառեր - Ախթալա, Խորան, Հայ Առաքելական Եկեղեցի, հայ քաղկեդոնականներ, վանք, Սուրբ Աստվածածին, որմնանկարներ:

¹ Տե՛ս **А. М Лидов**, Росписи монастыря Ахтала, էջ 62-64:

СЕРИЯ ФРЕСОК МОНАСТЫРЯ ПРЕСВЯТОЙ БОГОРОДИЦЫ В АХТАЛЕ

Отец Хетум Тарвердян

Ключевые слова: Ахтала, алтарь, Армянская Апостольская Церковь, армяне-халкидониты, монастырь, Пресвятая Богородица, фрески.

Монастырь Пресвятой Богородицы расположен в северной части Республики Армения, в поселке Ахтала. Здесь сохранились фрески XIII века. По своему размеру и стилю, а также по богатству и разнообразию сюжетов они не встречаются ни в одном другом историческом памятнике не только в Армении, но и на всей территории Кавказа. Фрески занимают площадь в 960 м² и за 800 лет ни разу не подвергались реставрации. Создание фресок относится к 1205-1216 гг. Заказчиком был Атабек Иване Закарян, который начал строительство Церкви, как достояния армян-халкидонитов.

THE CHAIN OF WALL PAINTINGS ON THE MAIN ALTAR IN ST. VERGIN MONASTERY IN AKHTALA

Fr. Hetum Tarverdyan

Key words: Akhtala, Altar, Armenian Apostolic Church, Chalcedonian Armenians, monastery, St. Mariam Vergin, frescoes,

The monastic complex of St. Mariam Vergin is located in the northern part of the Republic of Armenia, namely in Akhtala settlement. A series of the 13th century wall paintings are preserved here. The wall paintings due to their largeness, style as well as richness and diversity of the themes cannot be found in any other historical monument not only in Armenia but on the whole territory of the Caucasus as well. The wall paintings occupy 960 m² and have not ever subjected to any renovation during 800 years. The wall paintings were created in 1205-1216. The work was sponsored by Evaneh Atabek Zakaryan, who started to sponsor from the moment he donated the monastery to the Armenian Caledonians.

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



