

**ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ**

ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ ՍՅՈՒՋԱՆՆԱ ՍԵՐԳԵՅԻ

**ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԽՃԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ
ՁԵՎԱՍՏԵՂԾՄԱՆ ԵՂԱՆԱԿՆԵՐԸ**

ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆ

ԺԷ. 00.03 - «Կերպարվեստ, դեկորատիվ և կիրառական
արվեստ, դիզայն» մասնագիտությամբ արվեստագիտության
թեկնածուի գիտական աստիճանի հայցման համար

Գիտական ղեկավար՝ արվեստագիտության դոկտոր,
պրոֆեսոր Հրավարդ Հրաչյայի ՀԱԿՈԲՅԱՆ

ԵՐԵՎԱՆ - 2018

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ԱՌԱՋԱԲԱՆ	3
ԳԼՈՒԽ I	
ԽՃԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ԱՐՎԵՍՏԸ.....	10
ԳԼՈՒԽ II	
ՆԱԽԱՔՐԻՍՏՈՆԵԱԿԱՆ ՇՐՋԱՆԻ ԽՃԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ....	37
2.1. Գառնիի բաղնիքի խճանկարը.....	43
2.2. Արտաշատի խճանկարները.....	56
ԳԼՈՒԽ III	
ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԽՃԱՆԿԱՐՉԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՆՄՈՒՇՆԵՐԸ ՄԻՋՆԱԴԱՐՈՒՄ	61
3.1. Դվինի և Զվարթնոցի խճանկարները	63
3.2. Հայ միջնադարյան խճանկարչության քրիստոնեական ավանդույթը (Երուսաղեմի խճանկարների օրինակով)	72
3.3. Խճանկարչական լուծումները հայ միջնադարյան ճարտարապետության մեջ	84
ԳԼՈՒԽ IV	
ՆԱԽԱԽՈՐՀՐԴԱՅԻՆ ԵՎ ԽՈՐՀՐԴԱՅԻՆ ՇՐՋԱՆԻ ԽՃԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ	
4.1. Նախախորհրդային շրջանի խճանկարչական արվեստը (Վարդգես Սուրենյանց, Եղիշե Թադևոսյան)	88
4.2. Խճանկարին անդրադարձած խորհրդային շրջանի կերպարվեստագետները.....	95
ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ	118
ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ	120
ՀԱՎԵԼՎԱԾ	127

ԱՌԱՋԱԲԱՆ

Հայ մշակույթի և արվեստի պատմության մեջ իր ուրույն տեղն է գրավում խճանկարչությունը, որը մոնումենտալ և դեկորատիվ արվեստների յուրօրինակ համադրումն է: Եթե հայ կերպարվեստի պատմության համար նշանակալից որմնանկարչության և մանրանկարչության բնագավառները բավարար չափով ուսումնասիրված են, ապա հայկական խճանկարչության մասին մինչ այժմ առանձին ավարտուն աշխատություն չի եղել, և ընդհանրապես այն ամբողջական ուսումնասիրության չի ենթարկվել:

Հայ արվեստաբանության ձևավորման շրջանում հանդես եկած հեղինակներից Գարեգին Լևոնյանը (1872-1947) նույնիսկ կասկած է հայտնել հայկական խճանկարչության գոյության մասին՝ գրելով. «Հախճապակյա (խճանկարների) պատկերների մասին ոչ միայն ոչինչ չի գրված առհասարակ, այլ հայոց մեջ արվեստի այս ճյուղը գրեթե համարվում է չեղյալ»¹: Մինչդեռ, գրավոր աղբյուրները և հետազայում Հայաստանում հայտնաբերված խճանկարները ցույց են տալիս, որ կերպարվեստի այդ տեսակը հայ ժողովրդի մոտ կիրառելի է եղել դեռևս հեթանոսական ժամանակաշրջանում, գոյություն է ունեցել Արարատի (Ուրարտուի) թագավորությունում, տարածված է եղել անտիկ շրջանում, ինչպես նաև միջնադարում: Կերպարվեստի այս ավանդական տեսակը Հայաստանում կիրառվել է նաև նոր և նորագույն ժամանակներում:

Թեմայի ուսումնասիրությունը, որոշակի դժվարություն է ներկայացրել առաջին հերթին հին շրջանի հուշարձանների փոքրաթիվ լինելու և դրանց վատ պահպանվածության հետևանքով: Բացի այդ, խորհրդային շրջանի աշխատանքներից շատերի հեղինակների անունները չեն պահպանվել, որոշներն էլ ապամոնտաժվել են: Այնուամենայնիվ, ի մի բերելով առկա նյութերը՝ ամբողջական կամ մասամբ պահպանված խճանկարները, մատենագրական տեղեկությունները ու դրանց նվիրված ուսումնասիրությունները, փորձել ենք ներկայացնել հայկական խճանկարչության ամբողջական պատմությունը՝ հնագույն շրջանից մինչև խորհրդայինի ավարտը:

¹ Գ. Լևոնեան, Ներածութիւն հայոց գեղարուեստի պատմութեան, Գ. Նկարչութիւն // Գեղարվեստ, Թիֆլիս, 1921, N 7, էջ 24:

Ժամանակային այսպիսի ընդգրկումն առաջին հայացքից կարող է չափազանց մեծ թվալ, սակայն այն արդարացվում է, եթե նկատի ենք ունենում տարբեր շրջաններից պահպանված խճանկարների փոքր քանակը: Ըստ էության, մեր ուսումնասիրությունն էլ՝ նյութի պահպանվածությամբ թելադրված, խճանկարային բնույթ ունի, քանի որ մի հուշարձանից դեպի մյուսն անցումը, հատկապես միջնադարի պարագայում, կարող է բազմաթիվ դարերի միջակայք ունենալ:

Հայկական խճանկարչությունը մինչև այժմ ամբողջական ուսումնասիրության չի ենթարկվել և սույն ատենախոսությունը՝ գիտական նյութերի ի մի բերմամբ, այդ ուղղությամբ կատարված առաջին քայլն է: Ուսումնասիրության մեջ տեղ են գտել հայ արվեստի բոլոր շրջաններից մեզ հասած խճանկարները, ներկայացվում են դրանց բովանդակությունը, թեմատիկան, գնահատվում է գեղարվեստական արժեքը, նաև հատուկ ուշադրություն է հատկացվում յուրաքանչյուր ստեղծագործության պատրաստման տեխնիկային:

Ատենախոսության նպատակն է ցույց տալ Հայաստանում խճանկարչության արվեստի պահպանված նմուշները իրենց բազմազանությամբ և հնարավորինս լայն ընդգրկումով:

Հետազոտության նպատակից բխող խնդիրներն են՝

- Համակարգել և ըստ ժամանակաշրջանների դասակարգել պահպանված և մինչև մեր օրերը հասած խճանկարչական աշխատանքները:
- Հայկական խճանկարչությունը համաշխարհային արվեստի պատմությունից մեկուսացված չներկայացնելու համար անհրաժեշտ ենք համարել ատենախոսության սկզբում համառոտ անդրադարձ կատարել խճանկարչության ձևավորմանն ու զարգացմանը:
- Ներկայացնել Հայաստանում գտնվող խճանկարային արվեստի պահպանված նմուշները՝ զուգահեռներ տանելով այլ երկրներում առկա նմանատիպ աշխատանքների հետ, մատնանշել դրանց ընդհանրություններն ու տարբերությունները:
- Ուսումնասիրել Հայաստանում գտնված հին և միջնադարյան խճանկարների առանձնահատկություններն ու լուսաբանել դրանց թեմաները, համեմատել ոճական և տեխնիկական հատկանիշները:

- Հնարավորինս ամբողջական ընդգրկել նախախորհրդային և խորհրդային շրջանի այն հայ արվեստագետներին, որոնք անդրադարձել են խճանկարչությանը և ներկայացնել նրանց աշխատանքները:

- Ներկայացնել նոր շրջանի՝ ոչ միայն գրականությունից հայտնի խճանկարչական ստեղծագործությունները, այլև մեր հետազոտական պրպտումների արդյունքում գտնված նոր գործերը, որոնք ցայժմ ծանոթ չեն եղել արվեստասեր հասարակայնությանը:

Ուսումնասիրության աղբյուրներն և գրականությունը: Հայաստանում խճանկարչության արվեստի պատմությանը անդրադարձել են մի շարք հեղինակավոր գիտնականներ: Նշանակալի է Հ.Քյուրդյանի և Ա. Գրիգորյանի վաստակը, որոնք գրել են հայկական խճանկարչությանը նվիրված առաջին ծավալուն հոդվածաշարերը²: Հայր Յակովբոս Տաշեանի աշխատությունում³ նույնպես անդրադարձ կա հայկական խճանկարին:

Դատելով գրավոր աղբյուրներում եղած տեղեկություններից խճանկարի արվեստը կիրառվել է դեռևս ուրարտական շրջանում, որի մասին վկայում է պատմահայր Մովսես Խորենացին⁴: Հայկական խճանկարչության մասին հետաքրքրական մտքեր են արտահայտված պատմաբան Լեոի (Առաքել Բաբախանյան)⁵, ուրարտագետ Բ. Պիոտրովսկու⁶ և ազգագրագետ Խ. Սամվելյանի⁷ մոտ: Հայկական խճանկարի ուսումնասիրման համար կարևոր են Գառնիում իրականացված հնագիտական պեղումների արդյունքները: Հայտնաբերված բաղնիքի խճանկարը հանգամանորեն ներկայացված է ակադեմիկոս Բաբկեն Առաքելյանի

² Տե՛ս **Յ. Քյուրդեան**, Խճանկարը հայոց մօտ // Բազմավեպ, Վենետիկ, 1934, N 2-3, էջ 60-64; N 5-6, էջ 193-199; N 9-10, էջ 358-362; N 11-12, էջ 426-431:

Տե՛ս **Ա. Գրիգորյան**, Նյութեր հայկական մոզաիկ նկարչության // Հայկական ՍՍՌ ԳԱ տեղեկագիր, Եր., 1955, N 7, էջ 75-83: Տե՛ս **Ա. Գրիգորյան**, Մոզաիկ նկարչության արվեստը Հայաստանում // Էջմիածին ամսագիր, Եր., 1957, N 2-3, էջ 59-63; N 4, էջ 58-62; N 5, էջ 44-48; N 6, էջ 49-55; N 7-8, էջ 71-77:

³ Տե՛ս **Յակովբոս Տաշեան**, Ակնարկ մը հայ հնագրութեան վրայ, Վիեննա, 1898, էջ 137:

⁴ Տե՛ս **Մ. Խորենացի**, Հայոց պատմություն (աշխարհաբար թարգ. Ս.Մախասյան), Եր., 1981, էջ 65-67:

⁵ Տե՛ս **Լեո**, Երկերի ժողովածու. Հայոց պատմություն, Եր., 1966, հատ. 1, էջ 236-237:

⁶ Տե՛ս **Б. Пиотровский**, Ванское царство (Урарту), М., 1959, стр. 32:

⁷ Տե՛ս **Խ. Սամվելյան**, Հին Հայաստանի կուլտուրան. Բրոնզե և վաղագույն երկաթե դար. Նյութական կուլտուրա, Եր., 1941, հատ. 2, էջ 117:

ուսումնասիրություններում⁸: Դրանցում մանրամասնորեն ներկայացվել և բնութագրվել են խճանկարի թեման և բովանդակությունը, կատարման առանձնահատկությունները, ճշգրտվել ստեղծման ժամանակը:

Հայաստանում քրիստոնեական շրջանի խճանկարների պատմությունը ուսումնասիրելիս, մեզ համար կարևոր նշանակություն ունեցավ պրոֆեսոր Կարո Ղաֆադարյանի աշխատանքները⁹: 1907 թվականին Դվինում Խաչիկ վարդապետ Դադյանը կաթողիկե եկեղեցու հյուսիսային կողմից բեմի վրա, որոշակի խորության մեջ հայտնաբերել է խճազարդ հատակ և «Տիրամոր» խճապատ գլուխը: Այդ պեղումները լուսաբանվել են «Արարատ» ամսագրում տպագրված հոդվածներում¹⁰:

Հայաստանում խճանկարչական արվեստի և մասնավորապես Դվինում պահպանված նմուշների ուսումնասիրության համար աղբյուր է ծառայել նաև Առաքել Պատրիկի հոդվածը¹¹:

Վերջին տարիներին հայոց հնագույն մայրաքաղաք Արտաշատում հնագետ և պատմաբան Ժորես Խաչատրյանի ղեկավարությամբ կատարված պեղումների արդյունքում հայտնի դարձան հասարակական բաղնիքի տարբեր սենյակների հատակները զարդարող II դարի վերջի և III դարի սկիզբի խճանկարիները: Դրանք ներկայացված են հեղինակի հրապարակումներում¹²:

⁸ Տե՛ս **Б. Аракелян**, Мозаика из Гарни // Вестник древней истории, М., 1956, N 1(55), 143- 156 стр: Տե՛ս **Բ. Առաքելյան**, Ակնարկներ հին Հայաստանի արվեստի պատմության (մ.թ.ա. I – մ.թ. III դդ.), Եր., 1976, էջ 91-102: Բ.Առաքելյանը նաև հեղինակ է մեկ այլ հոդվածի նվիրված IV-VII դարի հայկական խճանկարին, տե՛ս **Б. Аракелян**, Армянская мозаика IV-VII вв. // Լրաբեր հասարակական գիտությունների, ՀՍՍՀ ԳԱ հր., Եր., 1971, N 3(339), էջ 17-25:

⁹ Տե՛ս **Կ. Ղաֆադարյան**, Դվին քաղաքը և նրա պեղումները, Եր., 1952, հատ. 1, էջ 88-100: Երկրորդ հատորում առկա է նաև Դվինի Սբ Գրիգոր Լուսավորիչ կաթողիկե եկեղեցու հատականկարից պահպանված մի հատվածի լուսանկարը, տե՛ս **Կ. Ղաֆադարյան**, Դվին քաղաքը և նրա պեղումները, Եր., 1982, հատ. 2, էջ 17:

¹⁰ Խմբագրական, Դուին // Արարատ, Էջմիածին, 1907, հուլիս-օգոստոս, 20/907, էջ 660-661:

Խմբագրական, III Դուին (Թօփրագ գալա) // Արարատ, Էջմիածին, 1907, N 2, էջ 173- 178:

¹¹ Տե՛ս **Ա. Պատրիկ**, Խճանկարային արվեստը հայերի մոտ և Դվինում հայտնաբերված խճանկար հատակը, // Պատմա-բանասիրական հանդես, Եր., 1964, N 2, էջ 313-317:

¹² Տե՛ս **Ժ. Խաչատրյան**, «Արտաշատի VIII բլրի շերտագրությունը» (համահեղինակ Ա. Կանեցյան. ԼՀԳ, Եր., 1974, N 9, էջ 76-91), «Արտաշատի VII բլրի 1973-1975 թթ. պեղումների արդյունքները» (ԼՀԳ, Եր., 1978, N 8, էջ 56), «Հելլենիստական քաղաքաշինության որոշ ավանդույթների, Երազամույն վայրի և Դվին քաղաքի հիմնադրման մասին» (ԼՀԳ, Եր., 1987, N 2, էջ 46-57), «Արտաշատի «Երազամույն» վայրի տաճարը և կից համալիրները (Պատմա-բանասիրական հանդես, Եր., 2009, N1, էջ 122-146):

Մեր ատենախոսությունը լիարժեք չէր լինի առանց Երուսաղեմի հայկական խճանկարների, որոնք ոչ միայն օգնում են որոշակի պատկերացում կազմել քրիստոնեական շրջանի խճանկարչության մասին, այլ նաև արվեստի հիմնալի նմուշներ են: Հատակները զարդարող այդ ամբողջական մնացած եզակի գործերը հատուկ ուշադրության են արժանացել ինչպես հայ¹³, այնպես էլ եվրոպացի մի շարք գիտնականների կողմից. Գ. Գանեու¹⁴, Ն. Բազալեյ, Մայքել Է. Սթոուն¹⁵, Հ. Քոթթոն¹⁶:

Երուսաղեմում հայկական վանքերի, վերջիններիս տեղակայման, պատմության և նկարագրության հարցում կարևոր ներդրում ունի Մկրտիչ Աղավնունին, ով իր ուսումնասիրությունները ամփոփել է մեկ աշխատության մեջ¹⁷: Երուսաղեմի հայկական խճանկարներին անդրադարձել է մեծանուն գիտնական Գարեգին Հովսեփյանը¹⁸: 2009 թվականին լույս տեսած «Հայ արվեստի պատմություն» ծավալուն գրքում զետեղված են նաև որոշ աշխատանքների լուսանկարներ¹⁹:

Խորհրդային Հայաստանում խճանկարը, որպես մոնումենտալ արվեստի տեսակ, ներկայացված է արվեստագիտության դոկտոր Արարատ Աղասյանի «Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում» աշխատությունում²⁰: Խճանկարիչների կենսագրական տեղեկությունների, նրանց աշխատանքների

¹³ Դրանց նվիրված առանձին հոդվածներ են տպագրվել մի շարք հանդեսներում: Տե՛ս **Խմբագրական**, Հայերեն նոր արձանագիր ի լեառն Ձիթենեաց, Արարատ ամսագիր, 1876, Վաղարշապատ, N 9, էջ 195: Տե՛ս **Յ. Քիրդեան**, Երուսաղեմի խճանկարները- անոնց գիտը, Բազմավեյ, Վենետիկ, 1934, N 5-6, էջ 193- 198: Տե՛ս **Խմբագրական**, Երուսաղեմի հայկական խճանկարները, Թեոդիկ, Ամենուն Տարեցույցը, 1927, էջ 399-406:

¹⁴ Տե՛ս **C. Clermont-Ganneau**, Archaeological researches in Palestine during the years 1873-1874, Palestine Exploration Fund, London, 1896, Vol 2, p. 329-337.

¹⁵ Տե՛ս **N. Bazalel, M. Stone**, Armenian Art treasures of Jerusalem, Great Britain, 1979, p. 21-27: Տե՛ս նաև Մայքլ Սթոուն, Երուսաղեմի նորագյուտ Հայերեն արձանագրությունները // Պատմաքանասիրական հանդես, Եր., 1993, N 1-2, էջ 15-26:

¹⁶ Տե՛ս **H. Cotton**, Corpus Inscriptionum Iudaeae/Palaestinae. Vol 1: Jerusalem: Part 2: 705-1120, Berlin:Boston, 2012, p.129-130, 132-133, 156-157, 157-158,

¹⁷ Տե՛ս **Մ. Աղավնունի**, Հայկական հին վանքեր և եկեղեցիներ սուրբ Երկրին մեջ, տպարան Սրբոց Յակոբեանց, Երուսաղեմ, 1931, 480 էջ:

¹⁸ Տե՛ս **Գ. Հովսեփյան**, Հայերեն արձանագրությամբ խճանկար Երուսաղեմի հյուսիսում, Նյութեր և ուսումնասիրություններ հայ արվեստի պատմության, Եր., 1983, հատ. 1, էջ 340-342:

¹⁹ Տե՛ս **Ա. Աղասյան, Հ. Հակոբյան, Մ. Հասրաթյան, Վ. Ղազարյան**, Հայ արվեստի պատմություն, Եր., 2009, էջ 83-84:

²⁰ Տե՛ս **Ա. Աղասյան**, Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում, Եր., 2009, էջ 155-159:

վերատպությունների համար օգտվել ենք առանձին արվեստագետների պատկերագրերից (Մ. Այվազյան «Հովհաննես Մինասյան», Երևան, 1974, Տ. Սոսոյան «Միհրան Սոսոյան», Երևան, 2003, Ա. Եղիազարյան «Կարապետ Եղիազարյան», Երևան, 2010, Ռ. Անդալադյան «Գարիկ Սմբատյան», Երևան, 2014 և այլն):

Ընդգրկված արվեստագետներից շատերի մասին, որոնք ստեղծագործելով կերպարվեստի տարբեր ժանրերում գնահատելի հետք թողեցին նաև խճանկարչական արվեստում, մասնագիտական գրականությունում անհրաժեշտ տեղեկություն չկա, և կարևոր աղբյուր է մեզ համար հանդիսացել Հայաստանի ազգային պատկերասրահի հուշաարխիվային ֆոնդը, Եղիշե Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանի (ԳԱԹ) գրական հուշային ենթաբաժինը, ինչպես նաև, որպես տեղեկատվական աղբյուր Դ. Դզնունու աշխատանքը²¹:

Աշխատանքի մեթոդաբանությունը: Ատենախոսությունը շարադրվել է փաստական նյութի քննությամբ՝ կուլտուր-պատմական եղանակով, հենվելով արվեստագիտության մեջ կիրառվող հետազոտական սկզբունքների վրա: Աշխատել ենք համաբնույթ բովանդակային փաստերը ընդգրկել առանձին խմբերի մեջ, միաժամանակ կատարելով ստուգաբանական, համադրական և վերլուծական ընդհանրացումներ: Նյութը դասակարգված և շարադրված է ժամանակագրական սկզբունքով՝ իրենց բովանդակային, ձևաոճական և տեխնիկական վերլուծությամբ: Ընդ որում, առաջին պլանում են պահվում ժամանակաշրջանի պատմական և մշակութային իրողությունները: Վերջիններս նպաստում են խճանկարչական ստեղծագործության ճիշտ գնահատմանն ու արժևորմանը:

Աշխատության գիտական նորույթը: Ատենախոսության թեման ինքնին նորույթ է հայ արվեստագիտության մեջ, քանի որ նախկինում հայկական խճանկարչության խնդիրները չեն արձանագրվել նման ընդգրկումով և հարցադրմամբ:

- Առաջին անգամ կատարվում է հայկական խճանկարչության հանգամանալից ուսումնասիրություն՝ սկսած «խճանկար» եզրի քննությունից (դրա նախկին անվանումներից), մինչև մասնակի կամ էսքիզի տեսքով պահպանված բոլոր հուշարձանների ներկայացում:

²¹ Տե՛ս Դ. Դզնունի, Հայ կերպարվեստագետներ (համառոտ բառարան), Եր., 1977, 519 էջ:

- Առանձին բաժնով ներկայացվում են Հայաստանում խճանկարչական արվեստի մասին գրավոր աղբյուրներում առկա տվյալներն ու ակնարկները:
- Ամբողջական ուսումնասիրությամբ ներկայացվում են խճանկարչության ուշագրավ նմուշները նախաքրիստոնեական, վաղքրիստոնեական և միջնադարյան ժամանակներից:
- Քրիստոնեական շրջանի հայկական խճանկարչության մասին ամբողջական պատկերացում կազմելու համար առանձին ենթագլխով ներկայացվում են Երուսաղեմում պահպանված հայկական խճանկարչության արժեքավոր նմուշները:
- Քննության ենթարկված բոլոր խճանկարների պարագայում ներկայացվում է ոչ միայն ստեղծագործության բովանդակությունն ու թեմատիկան, այլև յուրաքանչյուրի պատրաստման տեխնիկան:
- Առաջին անգամ ամբողջական կերպով ներկայացվում են նախախորհրդային և խորհրդային շրջանի հայ արվեստագետների խճանկարչական աշխատանքները, այդ թվում այնպիսիք, որոնք նախկինում չեն արժանացել հետազոտողների ուշադրությանը:

ԳԼՈՒԽ I

ԽՃԱՆԿԱՐԶՈՒԹՅԱՆ ԱՐՎԵՍՏԸ

Խճանկարը²² դեկորատիվ-կիրառական արվեստի և գեղանկարչության հնագույն ձևերից է: Այն կազմված է զանազան գույնի բնական փոքր կամ մեծ քարերից, խեցուց և գունավոր ապակուց:

Խճանկարներ հայտնաբերվել են հեթանոսական մեհյաններում, քրիստոնեական եկեղեցիներում, հանրային ու պետական կարևոր շինություններում՝ հատակներին և պատերին: Ստորև պատմական ակնարկի տեսքով ներկայացնում ենք արվեստի այդ տեսակի զարգացման հիմնական փուլերը, պահպանված ու հայտնաբերված կարևորագույն նմուշները:

Վաղ շրջանում խճանկար պատրաստելն ուղեկցվել է որոշակի դժվարությունների հաղթահարումով: Այն երկրներում, ուր գույնզգույն խճաքարեր չեն եղել, կիրառել են կավաղյուսե, ապակե կամ փղոսկրե հատիկներ: Օրինակ՝ Հին Եգիպտոսում ծնունդ է առել ու կատարելության հասել փղոսկրի և փայտի խճանկարը: Միջագետքում, ուր քարի սակավության պատճառով շենքերը կառուցվել են բացառապես աղյուսից, զարգացել է գունավոր կավի խճանկարը: Փոքր Ասիայում, այնուհետև Բյուզանդիայում սկզբում կիրառվել է բնական գույնզգույն քար, հետո ապակի: Չինաստանում՝ առավելապես ճենապակի, իսկ Ռուսաստանում՝ քար կամ սմալտա են օգտագործել:

Ստորև, հետամուտ լինելով խճանկարչական արվեստի խնդիրներին, մենք կներկայացնենք այդ արվեստի զարգացումը՝ դարաշրջանների կտրվածքով, որպեսզի նաև պարզ դառնա, թե հայկական խճանկարչության մեզ հայտնի անցած ուղին որքանով է զուգորդվում այդ արվեստի համաշխարհային զարգացման ընթացքին և ինչպիսի ընդհանրություններ կան պատկերագրության կամ տեխնիկական առումով:

²² Տերմինի անվանումը՝ հունարեն-μουσεϊον, իտալերեն-musaico, ֆրանսերեն-mosaique, լատիներենում opus musivum՝ «նվիրված մուսաներին» (լատիներենից թարգմանաբար opus նշանակում է աշխատանք):

Խճանկարը, որպես տարածքի ձևավորման արվեստ, առաջին անգամ կիրառվել է Միջագետքում՝ մ.թ.ա. IV հազարամյակում: Հնագույն նմուշներ, որոնք լրացրել են շինության ճարտարապետական ամբողջությունը, երևան են եկել 1928 թվականի հնագիտական պեղումների ժամանակ: Դրանք իրականացվել են հին շումերական քաղաքների՝ Ուրուկի և Ուրի տարածքում: Այդտեղ հայտնաբերված տաճարի (մ.թ.ա. III հազարամյակ) պատերը և կիսասյուները պատրաստված են եղել կավե լուծույթի վրա աղյուսե հումքից, երեսպատվել թրծված, սյունաձև անցքեր ունեցող սպիտակ, սև ու կարմիր գույնի գլանակներից: Խճանկարի երկրաչափական զարդանախշը, որն իր կառուցվածքով նման է հին շումերական կտավների և գորգերի պատկերներին, բաղկացած է եղել բազմաթիվ շեղանկյունիներից և եռանկյունիներից:

Շումերները խճանկարը օգտագործել են և՛ ֆունկցիոնալ, և՛ էսթետիկ նպատակներով: Խճապատումը ամրակայել է կավածեփի շինությունը և շահեկան է եղել գեղագիտական առումով: Այն հանդիպում է նաև որպես կահույքի դեկոր: Խճանկարչական արվեստում ներդրվագման (ինկրուստացիա) դեռևս հնագույն օրինակը հայտնաբերվել է շումերական Ուր քաղաքի պեղումների ժամանակ անգլիացի Լիոնարդ Վուլլիի (1880-1960) կողմից²³: Պայմանականորեն «Շտանդարտներ. պատերազմի և խաղաղություն» (21,59x49,53 սմ, Լոնդոն, Բրիտանական թանգարան) անվանումը ստացած նմուշները թվագրվում են մ.թ.ա. 2600-2400 թթ.: Լազուրե ֆոնի վրա սադափով պատկերված են շումերների կյանքը ներկայացնող տեսարաններ՝ երեք շարքով: Աշխատանքները կատարված են ֆլորենտական խճանկարչական տեխնիկայի նախատիպը համարվող *opus sectile* տեխնիկայով: Վերջինիս կիրառման ժամանակ օգտագործվում էին տարբեր չափերի և ձևերի մարմարե, սադափե և, անգամ, ապակե հղկված հատիկներ:

Խճանկարը լայնորեն կիրառվել է նաև Եգիպտոսում: Միջին թագավորության դարաշրջանում հասարակ, կիսաթանկարժեք և թանկարժեք քարերից ու խորանարդիկներից կազմված պատկերները կիրառվել են կենցաղային նշանակության իրերի՝ հատկապես բազմագույն կավե անոթների օղակազարդերի ընդլուզման համար: Մինչպտղոմեոսյան դարաշրջանում՝ XVIII արքայատոհմի թագավորության

²³ Всемирная история. Энциклопедия: в 10-ти т. (Ред. И. Лурье, М. Полтавский), М., 1956, том 1, стр. 192-193.

օրոք (մ.թ.ա. XVI-XV), Եգիպտոսում եղել է տարբեր երանգների ծածկույթների և գունավոր ապակիների արտադրություն: Վերջիններիս կիրառությամբ հավաքվել են երկրաչափական և բուսական զարդապատկերով ոչ մեծ դրվագաթիթեղներ, որոնք այնուհետև տեղադրվել են փայտյա կահույքի, փարավոնների շքակառքերի և կենցաղային զանազան իրերի վրա: Պահպանված նմուշներից է Թութենհամոնի գահը²⁴ (մոտ մ.թ.ա. 1325, 102x54x60 սմ., Կահիրե, Եգիպտական թանգարան):

Խճանկարների պատրաստման համար հիմնականում կիրառվում է շարվածքի երկու եղանակ՝ *ուղիղ*, երբ պատկերազարդվող մակերեսին փակցվող տարրերը սեղմվում են ամրացվող զանգվածում, և *հակադարձ*, երբ մասնիկները երեսի կողմից դեպի ցած սոսնձվում են ստվարաթղթի կամ գործվածքի վրա արված գծագրին, ապա հավաքված խճապատկերը ետևի կողմից ձեփվում է ամրացնող բաղադրությամբ, ժամանակավոր հիմքը հեռացվում է, ստացված մեծ աղյուսը փակցվում է պատին կամ առաստաղին: Ժամանակակից խճանկարների հավաքման ժամանակ օգտագործում են նաև *կրկնակի ուղիղ* և *կրկնակի հակադարձ* տեխնիկաները: *Կրկնակի ուղիղ* տեխնիկայի ժամանակ նկարիչը աշխատում է նախապես պատրաստված ցանցի վրա, ապա նոր տեղադրում հատակին կամ այլ մակերեսի վրա: Դա հնարավորություն է տալիս խճանկարչին աշխատել արվեստանոցում: *Կրկնակի հակադարձ* հավաքման մեթոդը ստեղծվել է 1989 թվականին իտալացի Մաուրիցիո Պլացուզզի կողմից: Այն թույլ է տալիս վերահսկել ամբողջ գործընթացը, և ստանալ իդեալական հարթ ու նուրբ մակերես:

Կատարման տեխնիկայից և որոշ գեղարվեստական առանձնահատկություններից ելնելով՝ դասական խճանկարը բաժանվում է երեք տեսակի: Դրանք կարելի է դիտարկել անտիկ՝ հունահռոմեական, խճանկարչական արվեստի զարգացման հետ զուգակցելով:

Հատակի խճանկարը, հավաքված գույնզգույն գետաքարերից և վառ կարմիր գույնի լավ թրծված խեցուց, հռոմեացիների կողմից անվանակոչվել է *Opus barbaricum*: Այն անտիկ խճանկարի հնագույն տեսակներից է, որը կիրառվել է մ.թ.ա. V-II դարերի

²⁴ **В. Кондрашов**, Цивилизационные миры традиционных обществ Востока (История мировой культуры), Ростов на Дону, 2002, стр.46.

հատակները պատկերազարդելու նպատակով: *Opus barbaricum* տեխնիկայով կատարված հատակներ հայտնաբերվել են Օլինֆ քաղաքում և Մակեդոնիայի անտիկ տներում (մ.թ.ա. V դարավերջ և IV դարի առաջին կես): Հելլենիստական դարաշրջանում այդ տեխնիկայով են ստեղծվել Պրիեննեի, Օլվիի, Պերգամի և Դելոսի տների հատակները²⁵: Վերջիններս հավաքվել են տարբեր ձևի և չափի բնական, բավականին հարթ գետաքարերից, որոնք այլևս մշակման չեն ենթարկվել: Դրանք սպիտակ, դեղին և սև գույնի էին, միաժամանակ օգտագործվել են նաև լավ թրծված վառ կարմիր գույնի երկրաչափական և բուսական տարբեր զարդանախշեր ունեցող կավե խեցիներ: Ի դեպ, ձևավոր այդ պատկերները կրկնօրինակել են անտիկ գորգերի համանման նախշերը: Նմանատիպ հատակների գորգային զարդապատկերի օգտագործման օրինակներ են Պերգամի և Դելոսի տների խճանկարները: Այսպես, մի տան հատակը կազմված է տարատեսակ թռչունների և կենդանիների (բադ և վիթ) պատկերներից, որոնք հատակի հարթության վրա տեղակայված են ծաղիկների և պտուղների կողքին: Աշխատանքներում անտիկ գորգերին բնորոշ նկարների ներմուծման և զարդապատկերի կառուցման ժամանակ գորգային-զարդային սխեմայի օգտագործման շնորհիվ նաև ակնառու է դառնում, որ խճանկարները կոչված են եղել փոխարինելու գորգերին: Այն դարերի միջով պահպանված հավերժ գորգ է:

Խճանկարային արվեստի, նրա զարգացման և կատարելագործման ընթացքում ստեղծվում է *Opus tessellatum* տեխնիկան, որի ժամանակ կիրառվել են բնական գույնզգույն քարերի փոքր խորանարդիկներ: Խորանարդիկների լավ հղկված նիստերը շարվածքի ժամանակ ապահովում էին դրանց ամուր հպումը միմյանց: Սույն տեխնիկայի զարգացման սկզբնական շրջանում լեռնային ապարների փոքր, գույնզգույն հղկված նիստերով բնական քարերի՝ որձաքարի, մարմարի, պորֆիրի, կրաքարի միջոցով հատակի մուգ դաշտի վրա կատարվում էր բուսական կամ երկրաչափական զարդերի բավականին դյուրին շարվածք: Հետագայում խճանկարային շարվածքը դառնում է ընդհանուր, այսինքն՝ քարի խորանարդիկներից հավաքվում էր հատակի ողջ մակերեսը: Ընդ որում՝ սպիտակ մարմարի խորանարդիկները կազմել են լայն սպիտակ մակերեսներ, որոնք հիմնագույն (խորք,

²⁵ Հայտնաբերված խճանկարները շատ հաճախ անվանակոչվում էին ըստ բովանդակության, ինչպես նաև ստանում էին այն տան կամ շինության անվանումը որտեղ գտնվել են:

ֆոն) են հանդիսացել նախշերի համար և հիմնականում տեղակայվել են համաչափ հաջորդականությամբ:

Այն մեծ տարածում է ստանում մ.թ.ա. IV-I դարերի Հռոմեական կայսրության արվեստում, հետագայում՝ Արևմտյան Եվրոպայի երկրներում: Անգամ Դիոկղետիանոս կայսեր օրոք (224-311) խճանկարով զարդարված հատակների համար մրցանակներ են սահմանել²⁶:

Պերգամոնում այդ խճանկարային տեխնիկան ծաղկում է ապրել պերգամոնյան առաջին թագավորների՝ Աթալ I-ի (մ.թ.ա. մոտ 241-197) և Էվմեն II-ի (մ.թ.ա 197-159) իշխանության օրոք²⁷: Հիմնականում պատկերվում էին դիցաբանական հերոսները կամ որսի տեսարաններ՝ եզրազարդված բուսական և երկրաչափական զարդերով: Հռոմեացի գրող Պլինիոս Ավագը (մ.թ. 23-79) նշում է նկարիչ Պերգամոնյան Սոսայի (մ.թ.ա. 250-150) մասին, ով այն եզակի խճանկարիչներից էր, ում անունը պահպանվել է: Գրողը նրան ներկայացնում է որպես «Չհավաքված տունը» (հուն.- Asarotos oikos) խճանկարի հեղինակ²⁸: Թեև այդ աշխատանքը չի պահպանվել, բայց մեզ են հասել կրկնօրինակները²⁹: Այն հատակին է, որտեղ պատկերված են խնջույքից հետո մնացած ուտելիքներ՝ ձկներ, մրգեր և այլն³⁰: Այստեղ առավել արտահայտվում է պատրանքային տարրը: Խճանկարչի այլ աշխատանքներից է «Աղավնիները սափորին» պատկերը (Ադրիանայի վիլլա, Տիվոլի)³¹: Դրա հավաքման ժամանակ կիրառվել է գունավոր մարմար³²:

Հասարակական և պետական շինությունների զարդարման համար խճանկարների օգտագործման պահանջարկի մեծացումը պատճառ հանդիսացավ

²⁶ В. Лазарев, История Византийской живописи, М., 1986, стр. 25-27.

²⁷ А. Виннер, Материалы и техника мозаичной живописи, М., 1953, стр. 17.

²⁸ Гай Плиний Старший. Естественная история ископаемых тел (пер. и прим. В. Севергина), СПб., 1819, стр. 249.

²⁹ Մեզ հասած կրկնօրինակներից պահվում են Բորդոյի թանգարանում, Թունիսում (III դար): Այս թեման հատակից դեպի առաստաղ տեղափոխվեց IV դարում (Սբ Կոստանցիա, Հռոմ):

³⁰ Տե՛ս Е. Ермолаева, Об одной древнегреческой пародии и античных мозаиках в стиле «неприбранный пол» // Актуальные проблемы теории и истории искусства, СПб., 2015, N 5, стр. 69-76.

³¹ Աշխատանքը պեղվել է 1737 թվականին և պահվում է Հռոմի Կապիտոլիումի թանգարանում: Զուր խմող աղավնիների պատկերներ կան նաև Պոմպեյի որմնանկարներում:

³² А. Виннер, Материалы и техника мозаичной живописи, М., 1953, стр. 17-18.

առավել կատարյալ *Opus vermiculatum* տեխնիկայի առաջացման համար: Եթե խճանկարի պատրաստման առաջին երկու տեսակները համեմատաբար բարդ չեն, ապա *Opus vermiculatum* տեխնիկային տիրապետումը, միաժամանակ՝ նոր նյութերի ներգրավումը և կատարման եղանակների կատարելագործումը, անտիկ խճանկարիչներին հնարավորություն ընձեռեց ստեղծել հատակի խճանկարչության առաջադեմ, բարձրարվեստ նմուշներ³³:

Այդ տեխնիկայով է հավաքվել մ.թ.ա. IV դարով թվագրվող «Դուրրեսի գեղեցկությունը» անվանումը կրող խճանկարը (հայտնաբերվել է 1916 թ. Դուրրեսում, այժմ՝ Տիրանա, Ալբանիայի ազգային պատմ. թանգարան): Շուրջ 9մ² զբաղեցնող աշխատանքում պատկերված է կնոջ դեմք սև ֆոնի վրա՝ շրջապատված ծաղիկներով և բուսական նախշերով: Այն անտիկ արվեստի հիանալի նմուշ է, որի մեջ հելլենիստական արվեստը զուգորդվում է տեղական ավանդույթների հետ: Ոճական առումով նման է Մակեդոնիայի հնագույն մայրաքաղաք Պելլայում պեղված խճանկարին («Առյուծի որսը», մ.թ.ա. IV դարի վերջ, 1,64x3,37 մ, Դիոնիսոսի տուն), որին հատուկ են վաղ հելլենիստական արվեստի մի շարք գծեր կոմպոզիցիայի դինամիկան կերպարների զգացմունքայնությունը, լարվածությունը, մասամբ նաև ողբերգականությունը:

Opus vermiculatum տեխնիկայով է պատրաստված Պոմպեյում՝ Ֆավնի տանը, 1831 թվականին պեղված, մ.թ.ա. I դարին պատկանող «Իսոսի ճակատամարտը» կամ «Ալեքսանդր Մակեդոնացու ճակատամարտը Դարեհ III-ի հետ» խճանկարը³⁴ (2,72x5,13 մ, Նիապոլ, Ազգային հնագիտական թանգարան)³⁵: Դա հռոմեական ամենահայտնի խճանկարներից է, ուր ներկայացված է մ.թ.ա. 333 թ. Իսոսի մոտ Ալեքսանդր Մակեդոնացու և Դարեհ III Կողոմանի միջև տեղի ունեցած ճակատամարտը: *Opus vermiculatum* տեխնիկայով կատարված առավել վաղ խճանկարների համար որպես հիմնական նյութ են ծառայել տարատեսակ խորանարդիկները, որոնք ստանում էին

³³ **А. Ларионов**, Искусство античной напольной мозаики, СПб., 2014, стр. 8.

³⁴ Այն համանուն նկարի խճանկար տարբերակն է: Նկարի հեղինակը Ֆիլոկսենն է: Տե՛ս այդ մասին **М. Доброклонски, А. Чубовой**, История искусства зарубежных стран, М., 1979, стр. 145.

³⁵ Սկզբնապես աշխատանքը հավաքված էր գետնի վրա, սակայն 1913 թ. առավել լավ տեսանելի դարձնելու համար մասնագետներն այն ամրացրեցին պատին: 2005 թ. Պոմպեյում, Ֆավնի տանը, որտեղ սկզբնապես գտնվել է խճանկարը, հավաքվեց և տեղադրվեց կրկնօրինակը:

առավել վառ բնական երանգավորում ունեցող գունավոր, ինչպես նաև կիսաթանկարժեք՝ դահանակ, ագատ, լաջվարդ, ծիածանաքար, օբսիդիան, հաշպիս քարերից: Բացի դրանից՝ կիրառվել են կապույտ գույնի պղնձյա խորանարդիկներ, որոնք այն ժամանակ անվանել են «ալեքսանդրյան ֆրիտտա»:

Հետագա դարերի ստեղծագործությունների համար, մասնավորապես՝ մ.թ.ա. III-I դդ., բացի թվարկված նյութերից, խճանկարային շարվածքի մեջ սկսեցին օգտագործել նաև գունավոր սմալտա, որի պատրաստման մեջ հմտացել էին անտիկ ապակեգործության վարպետները: Սմալտայի գունապնակը, որը կազմված է թափանցիկ, կիսաթափանցիկ և խուլ տեսակներից, տարբերվում է գուներանգի խայտաբղետությամբ:

Սույն դարաշրջանների հռոմեական խճանկարչական արվեստի արժեքավոր նմուշներ են պահպանվել Սիցիլիայում՝ «Վիլլա դելա Կասելլե»-ում³⁶ խճազարդ են գրեթե բոլոր սենյակները՝ բաղնիքը, մարմնամարզության սրահը՝ կրկեսի տեսարանով, հանդերձարանը, հյուրասենյակը: Միջանցքի վերջում պատին սևամորթ կնոջ պատկեր է, ով խորհրդանշում է Հնդկաստանը, նրա շուրջը փիղ, վագր և դիցաբանական թռչուն ֆենիքս: Ուշագրավ է «Չորս եղանակները»³⁷ պատկերող խճանկարը, որում բնական քարերով պատրաստված մեդալիոններում, մարդկային կերպարների միջոցով ներկայացվում են տարվա չորս եղանակները. երիտասարդ աղջիկը վարդերով խորհրդանշում է գարունը, դափնե կանաչ տերևներով տղան՝ ամառը, աղջիկը խաղողի ողկույզները մազերի մեջ՝ աշունը, իսկ տերևներով երիտասարդը՝ ձմեռը: Սույն աշխատանքները աչքի են ընկնում կատարողական բարձր վարպետությամբ և բնական բազմերանգ քարերի կիրառությամբ: Վիլլայի որսի տեսարաններով, կենդանիների տեղափոխման պատկերներով խճանկարները բավականին ռեալիստական են, կարելի է ասել նատուրալիստական:

Opus vermiculatum տեխնիկայով հավաքվել են նաև հասարակական շինությունների և մեծահարուստ քաղաքացիների մասնավոր տների հատակները,

³⁶ 2013 թ. օգոստոս 15-ին ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի կողմից ճանաչվել են, որպես համաշխարհային ժառանգություն:

³⁷ Խճանկարներում տարածված էին սեզոնների պատկերումը, առավել մանրամասն այդ աշխատանքների մասին տե՛ս **R. Hachlili**, *Ancient Mosaic Pavements: Themes, Issues, and Trends*, Boston, 2009, p. 51-56:

Պոմպեյի շատրվանները և աղբյուրները (նիմֆեոմների): Այն կիրառվել է նաև պոմպեյական չորս կլոր սյուների (Հնեագիտության թանգարան, Նեապոլ) որսորդական տեսարաններ պատկերող խճանկարներում:

I-V դարերին թվագրվող Անտիոքի խճանկարներն առանձնանում են կոմպոզիցիոն կառուցվածքով, հարուստ գունատոնային լուծումներով, նուրբ լուսաստվերային անցումներով: Այստեղ չկան արյունալի տեսարաններ, ինչպիսիք Հյուսիսային Աֆրիկայում³⁸, պատվիրատուները նախընտրում էին դասականությունը, գեղեցիկ հերոսներին, ռոմանտիկական տրամադրությունները: Խճանկարներում եղած գործողությունները զարգանում են անշտապ, շարժումները նուրբ են, պահպանված են դասական գեղեցկության ընկալումները. խոշոր աչքեր, ճշգրիտ դիմագծեր: Հիմնականում պատկերվում էին հունական աստվածները, դիցաբանական սյուժեները («Եվրոպայի առևանգումը» (II դար, Բեյրութ, Ազգային թանգարան), «Հերմեսը փոքրիկ Դիոնիսի հետ» (IV դար, Անտիոք)): Մեծ տարածում ուներ նաև ծովային աստվածության պատկերումը՝ Օվկիանի և Ֆետիսի միջոցով: Նրանց դասական կերպարները կարող ենք տեսնել «Օրացույցների (սեզոններ) տանը»:

II դարի մեկ այլ աշխատանք է Սիցիլիայի Մաքսիմին Հերկուլիոսի դղյակի «Ձկնորսները նավի վրա» խճանկարը: Առաջին պլանում մեծ չափերով պատկերված է նավակ, որի մեջ ակտիվորեն շարժվող ձկնորսներ են: Տպավորիչ ջրի մեջ նկարված են ձկներ ու ծովային զանազան կենդանիներ: Գուցե առանց գեղագիտական որոշակի կանոնների հետևելու նկարիչը հասել է ամբողջականության՝ միասնության մեջ տեսնելով մարդու կյանքն ու գործունեությունը բնության հետ:

Շարվածքում ոչ միայն լեռնային տարաբնույթ ապարների գունավոր քարերի խոշոր և մանր մասնիկների կիրառման, այլև կիսաթանկարժեք և տարբեր երանգների կապույտ ֆրիտտային ապակու ներմուծման շնորհիվ *Opus vermiculatum* տեխնիկայով աշխատող խճանկարչի գունապնակի արտահայտչական հնարավորությունները չափազանց մեծանում են:

Խճանկարներով զարդարել են ինչպես առանձին հասարակական շինությունները, այնպես էլ պետական նավերը: Տիրակալ Գիերոնի նավի

³⁸ Հյուսիսային Աֆրիկայում պահպանված խճանկարների մասին ուսումնասիրություններ տե՛ս Т. Каптерева, Римская мозаика. Африка աշխատությունում:

շքամուտքային նավախցիկ - սրահները խճապատված են Հոմերոսի «Իլիական» պոեմից տեսարաններով, որոնց ստեղծման վրա մեկ տարվա ընթացքում աշխատել են շուրջ 360 վարպետ³⁹: Անտիկ դիցաբանությանը անդրադարձ կատարվել է նաև Գառնի բաղնիքի խճանկարում, ուր հաշվի առնելով տեղակայման վայրը, պատկերված են ծովային աստվածությունը ներկայացնող դիցաբանական կերպարներ:

Նոր կրոնի՝ քրիստոնեության ընդունումը իր հետ բերեց արվեստի դերի վերաիմաստավորում՝ ըստ կրոնական նոր գաղափարախոսության: Սկիզբ առած եկեղեցաշինության պայմաններում կառույցների հատակներին մարդկային ֆիգուրների պատկերմանը փոխարինելու են գալիս բուսական և երկրաչափական զարդանախշերը: Լայն կիրառություն են ստանում նաև քրիստոնեական խորդանիշների (սիմվոլ) պատկերումը՝ աղավնի, սիրամարգ, ծուկ և այլն:

Խորհրդանիշը արվեստում լուծում է դիտողական և մտապատկերային տվյալների միջև ծագող հակասությունը: Դա կամուրջ է, որը գծված է տեսանելիության և անտեսանելիության միջև, կոնկրետից դեպի վերացականը: Խորհրդանիշները հենց պատկերվող նշաններն են, որտեղ պետք է տեսնել այն սկզբունքը, որով տեսանելին վերափոխում է մտածողության արտահայտման հիմքերն ու աղերսները⁴⁰:

Քրիստոնեական արվեստը իր համընդհանուր գաղափարի մեջ սկզբունքորեն սիմվոլիկ էր: Առաջին քրիստոնյաները հալածվել են և այդ ժամանակ սիմվոլի կամ խորհրդանիշի լռակյացությունը արվեստին հաղորդել է գաղտնապահություն՝ դարձնելով այն թաքնված խորհուրդ: Պարզել սիմվոլի իմաստը նշանակում է մասնակից լինել այդ գաղափարի բացահայտմանը: Խորհրդանիշները չեն ենթարկվում խիստ տրամաբանական բացատրությունների: Նրանք միշտ փոխկապակցված են տվյալ ժողովրդի մշակույթին: Որպես քրիստոնեական խորհրդանիշեր սկզբնական շրջանում օգտագործվեցին, իսկ հետագայում ներդրվեցին համաշխարհային արվեստում համընդհանուր կանոնները, որոնք սկիզբ էին առնում հռոմեական

³⁹ И. Толстой, Эллинистическая техника, М.-Л., 1948, стр. 21.

⁴⁰ Сб'у Л. Мочалов, Пространство мира и пространство картины, М., 1967, стр. 77:

կատակոմբների պատկերներից⁴¹: Դրանք էին խաչը, աղավնին, գառը, սիրամարգը, փյունիկը, խարիսխը, ցորենը, ծիթենու ճյուղը, խաղողի ողկույզը և այլն: Դրանցից շատերն իրենց արմատներով կապվում են նախաքրիստոնեական հնագույն շրջանների հետ. խաչը որպես կենաց ծառ, ապա Հիսուս Քրիստոսի հարության ու քրիստոնեության խորհրդանիշ, աղավնին որպես մաքրություն ու խաղաղություն, ապա Սուրբ Հոգու խորհրդանիշ, խաղողը կապված Դիոնիսոսի պաշտամունքի հետ, ապա որպես Քրիստոսի արյան խորհրդանիշ (հաղորդություն) և այլն: Վաղ քրիստոնեական կատակոմբներում հանդիպում ենք ինչպես բույսերի և կենդանիների պատկերներով խճանկարների (Սբ Գաուդիոսի կատակոմբը Նեապոլում), այնպես էլ կրոնական թեմաներով գործերի (Սբ Ջեննարոյի կատակոմբը Նեապոլում):

Բյուզանդական կայսրությունում կարևորվում էր կերպարվեստը, մասնավորապես՝ խճանկարչությունը: Այն անհրաժեշտ էր՝ որպես քրիստոնեական քարոզչության միջոց, որը միաժամանակ կներկայացներ Բյուզանդական կայսրության հզորությունը և ուժը: Բյուզանդական խճանկարները առանձնանում էին իրենց մասշտաբայնությամբ և թեմատիկ առումով ունեին հիմնականում քրիստոնեական ուղղվածություն: Ի տարբերություն հռոմեականի, որում պատկերվում էին աշխարհիկ տեսարաններ, բյուզանդականը միտված էր քրիստոնեական տաճարների, դամբարանների, բազիլիկ եկեղեցիների գեղարվեստական արտահայտչականությունը բարձրացնելուն: Բյուզանդական խճանկարի շարվածքը հետապնդում է հեռվից դիտելի լինելու նպատակ: Եվ ինչպես հետագայում իմպրեսիոնիստական աշխատանքները, այնպես էլ բյուզանդական խճանկարները դիտելու համար պետք է մի փոքր հեռու կանգնել, այլապես կտեսնենք միայն ապակի ու քար:

Հզորացող եկեղեցին և աշխարհիկ իշխանությունն արվեստին առաջադրում էին գեղանկարի միջոցով կրոնական ուսմունքի արտահայտում և տաճարների զարդարման դեկորատիվ համակարգի վերափոխում քրիստոնեական ուսմունքին համապատասխանող սիմվոլիկայի: Այդ նպատակով աստվածաշնչյան և ավետարանի թեմատիկ շարքերից ընտրվում էին իրենց բովանդակությամբ և

⁴¹ Դեռևս I-III դարերում քրիստոնյաները, խուսափելով կայսերական հալածանքներից, ապաստան էին գտնում գետնափոր դամբարաններում (կատակոմբ), որտեղ էլ ստեղծվեցին քրիստոնեական արվեստի առաջին գործերը:

նպատակաուղղվածությամբ առանցքային տեսարաններ: Ձարդանախշային լուծումները զգալիորեն պարզեցվում են. նրանց նախկին շքեղությունը փոխարինվում էր գծերի խիստ երկրաչափական դասավորությամբ: Միաժամանակ նվազում են կառուցվածքային տարրերը, սակայն մեծանում են մարմինների չափերը՝ նպատակ ունենալով նրանք դարձնել առավել դիտարժան: Ձևերը դառնում են ավելի վերացական՝ արտահայտելով քրիստոնեական ուսմունքի խորհրդապաշտական գաղափարը:

«Միջնադարյան քրիստոնեական արվեստում,- գրում է ակադեմիկոս Վիկտոր Լազարև,- մաքուր գեղագիտական, հուզականություն արտահայտող նրա հատկանիշները ենթարկվում են առաջնային նշանակություն ունեցող թեմա-գաղափարի գործնական - քարոզչական նպատակներին»⁴²:

VI դարից սկսած և հետագա ինը հարյուրամյակների ընթացքում բյուզանդական խճանկարչության մեջ կիրառվեցին սմալտայի ամենաբազմազան երանգներ⁴³: Տոների բացառիկ գեղեցկությամբ և խորությամբ առանձնացող թափանցիկ, կիսաթափանցիկ և խուլ սմալտաների կիրառումը փոփոխության է ենթարկվել կախված առաջադրվող պահանջներից: Ներառվում էին նաև ոսկյա և արծաթյա խորանարդիկները: Ոսկու, պղնձի, սնդիկի հավելումներով ապակին ապահովում էր սմալտայի գունագեղությունը և փայլը: Հայտնի է, որ միջնադարյան քրիստոնեական արվեստում որոշ գույներ ունեցել են խորհրդանշական իմաստ:

Տիրապետելով գունային լուսապատկերի, տարբեր լուսաուժի ու խտության երանգների ամբողջ հարստությանը՝ բյուզանդացիները ձևը վերարտադրում էին գունային բծերով: Այն դառնում է հուզականության արտահայտիչ: Ոսկերանգ հիմնագույնը ստեղծում է տոնական զգացողություն: Գունապնակի ընդլայնման հետ մեկտեղ շարվածքում նկատվում է աստիճանական անցում դեպի համեմատաբար փոքր չափերի և բացարձակ հարթ դիմային մակերևույթով ուղղանկյունաձև և քառակուսի խորանարդիկների կիրառմանը:

⁴² В. Лазарев, История византийской живописи, М., 1947, том 1, стр. 181.

⁴³ См. М. Шишин, Флорентийская мозаика и архитектура: проблема синтеза искусств // Вестник АлтГТУ им. Ползунова, М., 2009, N 1-2, стр. 97-103:

Շարվածքի տեխնիկական հնարքները, որոնց հիմքում ընկած են ոճի և դարաշրջանի պահանջներին համահունչ անտիկ արվեստի լավագույն ավանդույթները, նույնպես փոփոխվում են: Այդ արվեստի զարթոնքի շրջանում տեխնիկական հնարքները կատարելագործվում են: Բյուզանդական խճանկարիչները տիրապետել են սմալտայի խորանարդիկների ընդհատվող և հավասար շարվածքի եղանակին, որն ավելի արտահայտիչ էր դարձնում պատկերը: Այս ամենի հետ մեկտեղ բյուզանդական վարպետները օգտագործել են մասնիկների միջակայքում առաջացող առանցքների պատկերավոր հնարավորությունները՝ ծավալ հաղորդելու համար:

Բյուզանդական խճանկարչության զարգացման ընթացքը ցույց է տալիս, թե ինչպես է տարբեր դարաշրջաններում գեղարվեստական վարպետությունը զարգացել և կատարելագործվել: IV դարի Սբ Կոնստանցիա եկեղեցու⁴⁴ խորանները, կենտրոնական գմբեթը⁴⁵ (չի պահպանվել) և ամբուլատորիան⁴⁶ զարդարվել են խճանկարներով: Կրոնական և աշխարհիկ թեմաներով հանդիպող դեկորատիվ պատկերները թույլ են տալիս կռահելու ժամանակաշրջանում ընդունված թեմատիկ և ոճական առանձնահատկությունները: Խորանների երկու խճանկարից առաջինում ոսկեգույն հանդերձներով Քրիստոսն է, ով օրենքներն է տալիս Սբ Պետրոսին և Պողոսին: Վրան գրված է «DOMINUS LEGEM DAT» (Տերը տալիս է օրենքները): Հիսուսին դրախտից վեր պատկերելը խորհրդանշում է նրա երկնային և երկրային գերիշխանությունը: Երկրորդ խճանկարում Հիսուսը առանց ավելորդ ճոխությունների է ներկայացված, նրա հանդերձանքը համեստ է՝ ոսկեգույն, մանուշակագույն եզրագծերով⁴⁷: Աշխատանքը պատկերում է, թե ինչպես է Տերը բանալիները հանձնում Պետրոսին՝ Հռոմի առաջին եպիսկոպոսին: IV դարին պատկանող ամբուլատորիայի խճանկարների բովանդակությունը հակադրվում է խորանին: Դրանք աշխարհիկ

⁴⁴ Ստեղծվել է Կոնստանտին I օրոք, որպես վերջինիս աղջկա՝ Կոնստանցիա դամբար:

⁴⁵ Չպահպանված գլխավոր գմբեթի խճանկարի տեսքի մասին կարելի է դատել պորտուգալացի նկարիչ Ֆրանցեսկո դե Հոլանդաի (1517-1585) ջրաներկ աշխատանքից, որը նա կատարել է դեռ պահպանված խճանկարից (1538-1540): Վերջիններս բուսական և երկրաչափական նախշերի մի ամբողջ շարք են պատկերում:

⁴⁶ Տաճարներում և եկեղեցիներում խորանի կողքով անցնելու տարածք, նախատեսված քայլելու համար:

⁴⁷ Նկատի ունենալով, որ մանուշակագույնը հռոմեական կայսրությունում արքայական գույն էր համարվում, կարելի է ենթադրել, որ դրանով ընդգծել է կայսերական իշխանության կարևորությունը:

բովանդակությամբ են, ունեն երկրաչափական նախշեր, փոքրիկ մարդուկների պատկերներ, թռչուններ և խաղողի ողկույզներ:

IV դարի Հռոմի Սանտա Պուդենցիանա եկեղեցու (402-417) ավագ խորանի խճանկարը առանձնանում է իր պատկերագրությամբ: Քրիստոսը ներկայացված է մարդկային էակի տեսքով⁴⁸, առաքյալներով, «եկեղեցին» և «սինագոգը» խորհրդանշող երկու կանանցով շրջապատված⁴⁹: Տիրոջ գլխավերևում տեսնում ենք խաչը Գողգոթայի վրա, իսկ նրա շուրջը՝ չորս ավետարանիչներին՝ խորհրդանիշների տեսքով (Մատթեոսը՝ մարդ - հրեշտակ, Մարկոսը՝ առյուծ, Ղուկասը՝ եղ, Հովհաննեսը՝ արծիվ): Տվյալ դարաշրջանից մասամբ պահպանվել են նաև Բեթլեհեմի Սբ Ծննդյան տաճարի երկրաչափական զարդանկարներով խճանկարները⁵⁰:

Աշխատանքների զգալի մասը բնորոշում է հին իտալական խճանկարի սկզբնական փուլը, որը ներկայացված է Հռոմի Սանտա Կոնստանցայի (306-307) կամարի և գմբեթի, Սան Ջովաննի ին Լատերանո (315) բապտիստերիայի (մկրտարան), Սանտա Մարիա Մաջորեյի (432-440) հռոմեական եկեղեցու աբսիդի սկզբնական շրջանի խճանկարներում: Տվյալ աշխատանքների ոճային առանձնահատկությունը ցույց է տալիս վերջիններիս կապը հելլենիստական խճանկարի հետ: Դա արտահայտվում է ուշ հելլենիստականին բնորոշ զարդարվեստային վերացական մոտիվների մեծ մասի կրկնության մեջ, ինչը պատահական չէ և բացատրվում է գլխավորապես տվյալ ժամանակաշրջանում տաճարներում մարդու կերպարով խճանկարային պատկերների հնարավոր ստեղծման հանդեպ քրիստոնյաների շրջանում եղած բացասական վերաբերմունքով, որն էլ պայմանավորված է եղել կոապաշտության վերարթնացման մտավախությամբ:

Հետագայում քարոզչության ընդլայնման նպատակով կայացել է անցումը խճանկարային գեղանկարչությանը, որն իր մեջ ներառում է մարդկային կերպարների պատկերումը: Արևմտյան Հռոմեական կայսրության մայրաքաղաք Ռավեննայի Գալլի

⁴⁸ Դեռ վաղ քրիստոնեական պատկերագրության մեջ Քրիստոսին պատկերել են որպես հովիվ:

⁴⁹ Աշխատանքներից երկուսը հայտնաբերվել են վերականգնողական աշխատանքների ժամանակ:

⁵⁰ Այս աշխատանքի մասին տե՛ս Խմբագրական, Կարետոր պեղումներ Բեթլեհեմի տաճարին մեջ // Սիոն, Երուսաղեմ, 1934, N 11, էջ 330-342:

Պլացիդիի դամբարանը⁵¹ զարդարված է մի շարք խճանկարներով (425-430), որոնցից առանձնանում է «Բարի հովիվը», ուր պատկերված է Քրիստոսը՝ հովվի կերպարով, գառներով շրջապատված: Իտալական խճանկարչական արվեստի առավել հայտնի աշխատանքներից են Ռավեննայի Սան Վիտալեի բազիլիկայի պատկերները: VI դարի 2-րդ կեսին ստեղծված քրիստոնեական բովանդակությամբ այդ խճանկարներում տեսարաններ են Հին Կտակարանից (Իսահակի զոհաբերությունը, Աբելը և Կայենը, չորս Ավետարանիչները իրենց խորհրդանիշների տեսքով): Ակադեմիկոս Վ. Լազարևը նշում է, որ Սան Վիտալեի խճանկարներում ընդգծված է կոմպոզիցիայի սիմետրիկությունը, հանդիսավորությունը և խորհրդաբանությունը, որը բնորոշ էր կոստանդնուպոլսյան եկեղեցական հարդարանքներին: Այդ հանգամանքը նրան թույլ է տալիս ասելու, որ իկոնոգրաֆիկ պատկերումը սույն աշխատանքներում գալիս է բյուզանդական սկզբնաղբյուրներից⁵²: Եկեղեցու խորանի երկու կողմերում պատկերված են Հուստինիանոս I-ը (483-565) և նրա կին Թեոդորան (500-548)՝ շրջապատված հոգևորականներով, պալատական սպասավորներով⁵³:

Խճանկարի ռավեննական դպրոցին պատկանող վարպետների գունապնակը բաղկացած է եղել սպիտակ, դեղին, կանաչ, մուգ կապույտ, կարմիր, շագանակագույն, մոխրագույն և սև գույնի հիմնական տոների խուլ սմալտերից, ուր գերակշռել են սառը, գլխավորապես՝ չեզոք երանգները: Կիրառվել է բացառապես *ուղիղ* շարվածքի տեխնիկան: Հաճախ նկարիչը տեղադրել է սմալտայի, մասնավորապես՝ ոսկյա և արծաթյա խորանարդիկները ոչ թե ուղիղ, այլ դեպի առաջ՝ որոշակի (ոչ մեծ) անկյան տակ: Շարվածքի կատարման այդ եղանակը լրացուցիչ արտահայտչամիջոց է, որի նպատակն է տարանջատել այս կամ այն գույնը ընդհանուր հիմնագույնից: Այս ամենի հետ մեկտեղ բյուզանդական վարպետները կիրառում են նաև այլ «հնարք»։ Նրանք խորանարդիկներն այնպես էին տեղադրում, որ դրանց մի մասը թեթևակի դուրս է մնում կամ էլ՝ հակառակը, մնացած շերտի համեմատությամբ ավելի է խորանում:

⁵¹ 1996 թվականից համարվում է ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի համաշխարհային ժառանգություն:

⁵² **В. Лазарев**, История византийской живописи, М., 1986, стр. 43–46.

⁵³ Նմանատիպ աշխատանք է գտնվում նաև Սան Ապոլինարե Նուովո բազիլիկայում (673-679): Խորանին Կոնստանտին IV-ն (652-685) է եպիսկոպոսի հետ: Ըստ երևույթին՝ այն Հուստինիանոսի պատկերի (Սան Վիտալեի) բովանդակային կրկնօրինակումն է:

հրականացնելով շարվածքը շատ չնչին, բայց տարբեր մակարդակների վրա՝ ստանում են առանձին տոների հնչեղություն, և ծավալայնության ստեղծում:

VI-VII դարերի բյուզանդական խճանկարչությունը ներկայանում է Կոստանդնուպոլսի Սբ Սոֆիայի (VI-VII), Սբ Նիկողայոսի (VII) և Նիկիայի (այժմ՝ Իզնիկ) Տիրամոր Վերափոխման (VII-XI) եկեղեցիների մասամբ պահպանված նմուշներով: Դրանք կատարվել են VI դարում առաջացած մայրաքաղաքային դպրոցին պատկանող վարպետների կողմից, որոնց միավորել է ոճային և կատարման տեխնիկայի ընդհանրությունը:

VI-VII դարերի այդ դպրոցին են պատկանում ոճային և տեխնիկական տեսանկյունից դրան մոտ՝ սալոնիկյան վարպետների աշխատանքները: Վերջիններս իրենց գործունեությունը ծավալել են ոչ միայն Սալոնիկում, այլ նաև Կիպրոս կղզում: Ինչպես գեղարվեստական, այնպես էլ տեխնիկական տեսակետից առավել հետաքրքրական են Սալոնիկի Սբ Դիմիտրիյա (VI-VII) եկեղեցու խճանկարները՝ կատարված VII դարում տեղի վարպետների կողմից, ովքեր սովորել են սալոնիկյան կամ կոստանդնուպոլսյան վարպետների մոտ⁵⁴: Վերոնշյալ կառույցներում մինչ օրս պահպանված ստեղծագործությունները առանձնանում են ոչ միայն կատարման վարպետությամբ, այլ նաև պատկերավորությամբ (շարվածքի գեղանկարային մատուցում, նուրբ կիսատոների կիրառում, մեղմ անցումներ, թափանցիկ, կիսաթափանցիկ և խուլ սմալտաների գուներանգով և բազմազանությամբ գունապնակ, ոսկյա և արծաթյա սմալտաների կիրառումը, կառուցվածքային լուծումների դասական հստակություն):

Պատկերամարտության շրջանում (VIII-IX) խճանկարչության մեջ նկատվում է ոչ միայն թեմատիկայի, այլև ոճի փոփոխություն: Աշխատանքներում սկսում են գերակշռել զարդանախշային-դեկորատիվ կամ վերացական-սիմվոլիկ ձևերը: Սկզբնական շրջանում կերպարային խճանկարները ոչ միայն արգելվում էին, այլև հաճախ անողորքաբար ոչնչացվում և փոխարինվում զարդանախշային-դեկորատիվներով, որոնք կազմված էին բնապատկերներից: Լանդշաֆտի ֆոնի վրա պատկերում են սիրամարգեր, կռունկներ, ագռավներ և տարբեր կենդանիներ՝ շրջապատված

⁵⁴ IV-XI դարերի սալոնիկյան խճանկարչության մասին տե՛ս Ch. Bakirtzis, E. Kourkoutidou-Nikolaidou, Ch. Mavropoulou-Tsioumi, *Mosaics of Thessaloniki: 4th to 11th Century* աշխատությունում:

ծառերով, ծաղիկներով: 754 թվականին Կոստանդին V-ը (718-775) հրամայում է ոչնչացնել ավետարանական խճանկարների շարքը, որը գտնվում էր Վլախերնիայի Տիրամոր եկեղեցում, իսկ Թեոփիլոս կայսեր (813-842) կարգադրությամբ մի շարք տաճարների կրոնական բովանդակությամբ աշխատանքները փոխարինվում են քնապատկերներով⁵⁵:

Պատկերամարտության ժամանակաշրջանի զարդանախշային - դեկորատիվ խճանկարչությունը մոտ է եղել IV-V դարերի վաղ քրիստոնեական գեղանկարչությանը: Դրա վրա իր ազդեցությունն է թողել նաև Ասորիքի արվեստը (վերջինիս ազդեցությունն են կրում նաև Բաղդադի և Դամասկոսի մզկիթների զարդանախշային-դեկորատիվ խճանկարները):

Զարդանախշային խճանկարչությունից բացի՝ այդ դարաշրջանում լայն տարածում է ստացել նաև վերացական սիմվոլիկ նկարչությունը: Դրա վառ օրինակներից են Բեթլեհեմի Սբ Ծննդյան եկեղեցու խճանկարները՝ նվիրված տեղական տաճարների պատկերմանը: Այն ստացել է զուտ սիմվոլիկ լուծում՝ կենտրոնում տեղակայված է տաճարի կանոնական տեքստը, որը շրջապատված է երևակայական ճարտարապետական ձևերի հետ համադրված բուսական զարդանախշերի հարուստ շրջանակով:

Աշխատանքների հեղինակներն առավել հաճախ օգտագործել են խաչի պատկերը, որն առանձնահատուկ տեղ է գրավում Կոստանդնուպոլսի Սբ Իրինա եկեղեցու խորանի, Կապադոկիայի և Սալոնիկի Սբ Սոֆիա եկեղեցիների խճանկարներում (XIII):

Այդ դպրոցի հետ մեկտեղ ավելի ուշ Իտալիայում գործել են սիցիլական, վենետիկյան և ֆլորենտական խճանկարային կենտրոնները: Վերջիններս մի շարք նոր և արժեքավոր տարրեր են մտցրել արվեստի այդ տեսակի հետագա զարգացման և կատարելագործման մեջ:

Հաշվի առնելով այն, որ VIII-XI դդ. արևմտաեվրոպական, այդ թվում նաև իտալական խճանկարչությունը զարգացել է Ասորիքի արվեստի ազդեցության տակ՝ անհրաժեշտ է հակիրճ անդրադառնալ նաև վերջիններիս: Ողջ արևելքում հայտնի

⁵⁵ **А. Виннер**, Материалы и техника мозаичной живописи, М., 1953, стр. 68.

Ասորիքի խճանկարչական արվեստը, որը հիմնվել է հին պաղեստինյան, հելլենիստական և սասանյան ավանդույթների վրա, իր ծաղկման դարաշրջանում՝ VIII-IX դդ., ստեղծել է զարդանախշային արվեստի օրինակներ Երուսաղեմի, Բեթլեհեմի, Միջագետքի մի շարք տաճարներում, ինչպես նաև Երուսաղեմի Օմար (VII) և Դամասկոսի Օմայան (VIII) մզկիթներում։ Օմարի մզկիթն իր մեջ միաձուլում է հունահռոմեական և պարսկական ոճի որոշակի տարրեր, սակայն նպատակն, որն այն միտված է արտահայտել, համընդհանուր է։ Իսլամական արվեստի հայտնի մասնագետ Օլեգ Գրաբարը ենթադրում է, որ խճանկարում եղած պատկերները խորհրդանշում էին թշնամիների նկատմամբ տարած հաղթանակների ժամանակ ձեռք բերած ավարը⁵⁶։ Այնտեղ տրվում է նաև տեղեկություն շինության պատմության մասին՝ հիմնադրի անունը և կառուցման ամսաթիվը⁵⁷։ Դամասկոսի Օմայան մզկիթի⁵⁸ զարդարվեստային խճանկարները, կատարված հելլենիստական ազդեցությամբ, բաղկացած են ծոփորի (ֆրիզի) վրա աստիճանաբար բացահայտվող մի շարք հորինվածքներից՝ լանդշաֆտի առջևի պլանին հոսող գետ, նոճիներ, խնձորենիներ, թզենիներ և նշենիներ՝ շրջապատված տարատեսակ կառույցներով։ Համարվում է, որ դրանք ներկայացնում են Ղուրանում նկարագրվող պալատները⁵⁹։

Պատկերամարտության շրջանից հետո, IX դարի երկրորդ կեսից Կոստանդնուպոլսի դպրոցը ստանում է առաջնային դեր, ծառայելով կայսրության հզորության գաղափարի ամրապնդմանը։ Աշխարհիկ իշխանությունը բարձրաստիճան հոգևորականության հետ ուժեղացնում է իր ազդեցությունը արվեստի, այդ թվում՝ խճանկարչության վրա։ Ընտրում է միասնական, արքունիքի կողմից

⁵⁶ Ուշ անտիկ շրջանի մշակույթում տարածված էր սրբավայրերը զարդարել կախված թագերով և զարդերով։ Տե՛ս **O. Grabar**, *Islamic Jerusalem or Jerusalem under Muslim Rule*, Boston, 2008, p. 73:

⁵⁷ Օ.Գրաբարը կարծում է, որ արձանագրություններում տեքստերի հաջորդականությունը համապատասխանում է քրիստոնեական պատարագին։ Տե՛ս **O. Grabar**, նշվ. աշխ., էջ 67:

⁵⁸ Հարկ է նշել, որ Դամասկոսի Օմայան մզկիթը կառուցվել է Սուրբ Հովհաննես Մկրտչի տաճարի տեղում 715 թվականին ալ-Վալիդ խալիֆայի կողմից:

⁵⁹ Վան Բերխեմը կարծիք է հայտնում այն մասին, որ Դամասկոսի մզկիթի խճանկարներում առկա որոշ շինություններ շատ նման են Ռավեննայի եկեղեցուն պատկերվածներին։ Տե՛ս **M. van Berchem** *The Mosaics of the Dome of the Rock in Jerusalem and of the Great Mosque in Damascus, Early Muslim Architecture*, Oxford, 1969, Vol. 1, p. 358:

մենաշնորհացված, զուսպ, սառը նեոդասականության ոճը, որի հիմքում ընկած էր անդրադարձը անտիկ գեղանկարչության լավագույն ավանդույթներին: Թեմատիկ փոխառության հետ միաժամանակ յուրացվում է ոչ միայն անտիկ գեղանկարչության ազատ, այլ նաև սմալտայի խորանարդիկների անհավասար շարվածքի կատարման ընդհատվող տեխնիկան: X դարի վերջից պատկերները դառնում են փոքր-ինչ խիստ ձևերով, կառույցների տարածական լուծումները պարզեցվում են և դառնում սխեմատիկ: Պատկերավոր մեկնաբանությունն աստիճանաբար իր տեղը զիջում է գծային տարբերակին: Գունային բազմազանությունը զրկվում է իր կիսատոների և դրանց անցումների եթերայնությունից, թեթևությունից, նրբությունից և փափկությունից՝ իր հնչեղությամբ դառնալով ավելի հստակ և որոշակի: X դարավերջում կազմավորված այդ նոր խճանկարչության մոնումենտալությունը հանդիսանում է բյուզանդական կայսրության կրոնականության և պետական հզորության դասական արտահայտչաձևը: Այն հիմք է ծառայել XI - XII դդ. բյուզանդական դասական խճանկարային արվեստի համար:

Առավել վառ նմուշներից են Կոստանդնուպոլսի Սբ Սոֆիայի տաճարի խճանկարները, որոնք բնութագրում են մայրաքաղաքային դպրոցի դարաշրջանային առանձնահատկությունները: Գեղարվեստական, ինչպես նաև տեխնիկական տեսանկյունից հետաքրքրական ստեղծագործություն է IX դարի երկրորդ կեսին ստեղծված տաճարի խորանի գմբեթարդում և հարակից միջանցքներում գտնվող Տիրամոր (Մանկան հետ) և Գաբրիել հրեշտակապետի խճապատկերները: Տիրամայրը պատկերված է լայն, ազատ և տեղակայված է խորանի լայնարձակ տարածության մեջ այնպես, որ կարծես թե առանձնանում է իրեն շրջապատող ոսկեգույն ֆոնից: Կերպարի գեղարվեստական լուծման մեջ անկասկած երևում է անտիկ ավանդույթների ազդեցությունը, որն անդրադառնում է վերջինիս նուրբ, կանացի դիմագծերի վրա: Ձևերի նուրբ գունագեղ կառուցումը հիմնվում է թափանցիկ և խուլ սմալտաների ոչ մեծ, ուղիղ խորանարդիկների ազատ դասավորության վրա: Վարպետները ոչ միայն պահպանել են անտիկ շրջանի լավագույն հնարքները, այլ նաև կատարելագործել և զարգացրել են դրանք:

IX դարավերջի և X դարի սկզբին բնորոշ գծեր տեսնում ենք գավիթից դեպի տաճար տանող գլխավոր մուտքի դռան վրա գտնվող աշխատանքում: Պատկերված է գահի վրա բազմած Քրիստոսը, որի առջև ծնկաչոք կանգնած է Լևոն VI կայսրը, անկյուններում՝ մեղալիոնիների մեջ, Տիրամոր և հրեշտակի կիսանդրի պատկերները: Խճանկարը ստեղծվել է 886-912 թվականներին: Շարվածքը կատարված է ազատ և թեթև, սմալտայի խորանարդիկները դասավորված են ավելի ուղիղ շարքերով՝ չնայած չեն ստեղծում գրաֆիկական ճշգրիտ գծեր:

X հարյուրամյակի երկրորդ կեսին է վերաբերում Սբ Սոփիայի տաճարի հարավային նախասրահը զարդարող հորինվածքը⁶⁰ գահին բազմած Տիրամայրը մանկան հետ, որին Կոնստանտին և Հուստինիանոս կայսրերը ընծայում են իրենց պարգևները: 986-994 թվականների այս խճանկարն առանձնանում է կառուցվածքային տարածական լուծմամբ, ծավալայնությամբ, դեմքերի վրա ստվերների նշմամբ, ինչպես նաև մեկ տոնից մյուսին նուրբ անցումներով: Նկատվում է գծային սկզբունքի որոշակի ուժեղացում:

Նույն դպրոցի վարպետները 1025-1028 թվականներին ստեղծել են Նիկիայի Վերափոխման եկեղեցու գավթի խճանկարները: Ճշգրիտ համամասնություններով, խոշոր, ազատ դիրքերում կանգնած սրբերի պատկերները ունեն վառ արտահայտված դիմագծեր: Նրբությամբ և շքեղությամբ առանձնանում է դեմքի պատկերումը, որը կատարվել է մեկ տոնից մյուսին մեղմ անցումների միջոցով:

Բյուզանդական խճանկարչության համար XI դարի երկրորդ կեսը և ողջ XII դարը բնորոշվեցին հոյակերտ աշխատանքներով, որոնք լիովին արտահայտում էին կայսրության հզորության և վեհության մասին գաղափարը: Հիմնական տարր է դառնում վերացական, ոճավորված գիծը: Կառուցվածքային կազմության մեջ մեծ տեղ զբաղեցնող ճարտարապետական թեմաները պարզեցվում են և դառնում սխեմատիկ: Սրբերի մարմինները՝ ընդգծված վերձիգ համամասնությամբ, չնայած թվացյալ թեթևության և եթերայնության տպավորությանը, խիստ կանոնակարգման շնորհիվ դառնում են անշարժ:

⁶⁰ В. Лазарев, История Византийской живописи, М., 1986, стр. 71-75.

Կոստանդնուպոլսյան դպրոցը, որը պահպանում է դասական շրջանի ազդեցությունը, վերածվում է գեղարվեստական կենտրոնի, մեծ հետք թողելով ծայրամասային գավառների և ազգային մի շարք դպրոցների վրա: Աստիճանաբար ձևավորվում է նոր ոճ, որին բնորոշ գծեր են երևում Սբ Սոֆիայի մայր տաճարի հարավային սրահի պատին պատկերված գահին բազմած Քրիստոսի՝ երկու կողմերում Զոյե կայսրուհին (978-1050) և նրա ամուսին Կոնստանտին Մոնոմախը (1000-1055), և ավելի ուշ ստեղծված՝ Տիրամոր կողքին կանգնած Հովհաննես Կոմնենոսը (1118-1143), նրա կնոջ Իրինայի (1088-1134) և որդի Ալեքսի (1106-1142) խճապատկերներում⁶¹: Դրանցում գիծը դառնում է գեղարվեստական արտահայտչամիջոցներից հիմնականը, թեև չի խանգարում նկարչին պատկերներին հաղորդել ծավալայնություն:

XIII դարի բյուզանդական գեղանկարչության ոճային և տեխնիկական առանձնահատկությունների մասին մենք կարող ենք դատել միայն պահպանված փոքր չափի գործերից: Այդ շրջանում խճանկարչության մեջ նոր ոճ է ձևավորվում, որի զարգացման ելակետն է հանդիսանում XII հարյուրամյակի առաջադեմ արվեստը: Այն բնորոշվում է գեղարվեստական տարրերի զարգացմամբ, գունային գամմայի հարստացմամբ, ճարտարապետական ձևերի ընդլայնմամբ, մարմինների չափերի փոքրացմամբ և նրանց շարժման մեջ ազատության ու անկաշկանդության ուժեղացմամբ: Այս ոճի մեջ սկզբնավորված ուղղությունները իրենց լիակատար զարգացումն են ապրում XIV դարում: Կոստանդնուպոլսի՝ մզկիթի վերածված բյուզանդական Սբ Փրկիչ եկեղեցու (Կախրի-Ջամի) խճանկարները դրա վառ օրինակն են. երկու լայնատարած մասերում պատկերված են հատվածներ Քրիստոսի և Տիրամոր կյանքից, ապա առաքյալներ, թագավորներ, կաթողիկոսներ և այլք: Այստեղ խոշոր, ծանր մարմինները փոխարինվել են ավելի փխրուն, թեթև ու շարժուն պատկերներով, ձևերի մոդելավորումը լույսի և ստվերի միջոցով իր տեղը զիջել է ավելի հին՝ մի տոնը մյուսին հակադրելու մեթոդին⁶²:

⁶¹ Православная энциклопедия, М., 2011, стр. 373-374.

⁶² Դմիտրի Այնալովը անդրադառնալով Կախրի-Ջամիի խճանկարների ոճական առանձնահատկություններին նշում է աշխատանքներում առկա լեռնային բնապատկերների և ճարտարապետական կառույցների մասին, ակադեմիկոս Վլադիմիր Լազարևը՝ տարածական առանձնահատկությունների և կատարողականության, իսկ Անդրեյ Գրաբարը ներկայացնում է գմբեթի խճանկարների ընդհանրությունները իտալական XIII դարի որմնանկարների հետ, տե՛ս **В. Лазарев**,

Հետզհետե մոնումենտալ խճանկարչությունը իր տեղը զիջում է հաստոցայինին, որոնք հիմնականում ներկայանում է սրբապատկերների տեսքով: Դրանք XI-XIV դարերի բյուզանդական տաճարների դեկորատիվ զարդարանքում զգալի տեղ են գրավել:

XI - XIII դդ. և XIV դ. առաջին կեսից մեզ են հասել մայրաքաղաքային վարպետների կողմից հեղինակած, իրենց տեսքով և տեխնիկական վարպետությամբ առանձնացող «Քրիստոս Էմմանուիլ» (XIII դ., 18x13x2,6 սմ, Մոսկվա, Պետական պատմության թանգարան), «Տիրամայրը մանկան հետ» (XII դ. վերջ-XIII դ. սկիզբ, 57x38 սմ, Աթոս, Հիլանդարի Մենաստան), «Քրիստոս» (XII դ., 54x41 սմ, Ֆլորենցիա, Ազգային թանգարան)⁶³ աշխատանքները: Մոնումենտալության հիմնական գծերը առավել հստակ արտացոլված են Լուվրում պահվող «Պայծառակերպություն» (XII դ., 52x35,3 սմ, Փարիզ, Լուվր) սրբապատկերում⁶⁴:

XIII դարի սրբապատկերային խճանկարները ունեին թեթև համամասնություններ, մարմինների ազատ և անկաշկանդ դիրք, ծածանվող հագուստ՝ ազատ վայր սլացող բազմաթիվ ծալքերով: Այս շրջանի վենետիկյան դպրոցի անմիջական ազդեցության ներքո ձևավորված ֆլորենտական դպրոցը մինչև XIII դ. 60-ական թթ. առանձնացել է որոշ գավառականությամբ: Բյուզանդական ազդեցությունը ներթափանցել է նրա մեջ վենետիկյան դպրոցի վարպետների միջոցով: Ֆլորենտական դպրոցի աշխատանքներից են Բապտիստերիայի (խճանկարները: Կատարողների խումբը գլխավորել է վենետիկյան դպրոցից ֆրանցիսկացի «եղբայր» Յակովը, ով փոխառել է դեմքերի կտրուկ մոդելավորումը ծանր կանաչ ստվերների, խավարչտին գունային գամմայի և ոճավորման միջոցով⁶⁵:

История византийской живописи, М., 1986, стр. 213 **A. Grabar**, La peinture byzantine, Geneve, 1953, p. 45:

⁶³ Աշխատանքների վերատպությունները տե՛ս **В. Лазарев**, История визант..., стр. 97-130:

⁶⁴ Տե՛ս **H. Evans, W. Wixom**, The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era, New York, 1997, p. 130:

⁶⁵ Հետագա տարիներին գմբեթի և ծոփորների խճապատման վրա աշխատել են Պացցո և Բինզո վարպետները, այնուհետև՝ Կոնստանտին իր որդու, ապա վենետիկյան մի շարք վարպետների հետ, այդ թվում նաև Անդրեա Տաֆինիի և Վենետիկից ժամանած հույն Ապոլլոնիսի, Գադդո Գադդինիի հետ: Տե՛ս **В. Лазарев**, История византийской живописи, М., 1986, стр. 153:

Ֆլորենտական ոճը, որը մասնավորապես արտահայտվել է Բապտիստերիայի խճանկարներում, առանձնանում է հորինվածքային կառույցների ծանրաբեռնվածությամբ, ճարտարապետական բնապատկերի արևմտյան բնույթով, ծառերի և ժայռերի կոպիտ ոճավորությամբ: Դրանք շատ մոտ են Ֆլորենցիայի Սան Մինիատո ալ Մոնտե (Լեոնան Սուրբ Մինաս) եկեղեցու պատկերներին: Սույն եկեղեցին XIII դարի Տոսկանայի ռոմանական ոճի ամենանշանակալից բազիլիկներից մեկն է՝ կառուցված հայազգի Սուրբ Մինասի (San Miniato) պատվին⁶⁶: Եկեղեցու ներքին հարդարանքը ռոմանաֆլորենտական ճարտարապետության վառ օրինակ է: Բացի որմնանկարից (XIII-XIV)՝ ներքին հարդարանքում օգտագործվել են նաև խճանկարներ: Կառույցի կենտրոնում մարմարով պատկերված են կենդանակերպի նշանները և խորհրդանշական այլ կենդանիներ: Իսկ ահա գլխավոր խորանի վերևում հոյակերտ Քրիստոսը՝ գահին խճանկարն է (1297), աջից՝ Տիրամայրը, իսկ ձախից՝ Սբ Մինասը (St Minatus Rex Ermenie), ով թագադրում է Տիրոջը⁶⁷:

XIII դարի և XIV դարի առաջին կեսը Իտալիայում զարդարվեստային խճանկարի զարթոնքի շրջանն էր: Դրա ապացույցը Ջոտտո դի Բոնդոնեի (1267-1337) և Պյետրո Կալավրինինի (1240-1330) 1291 թ. ստեղծած Հռոմի Սանտա Մարիա Տրաստեվերե եկեղեցու վեց մեծ խճանկարներն են: Ջոտտոն 1298 թվականին հեղինակել է նաև Հռոմի Սբ Պետրոս տաճարի «Ծովով ուղևորություն» խճանկարը (այն կոչվում է նաև «Navicella», այսինքն՝ «մաքոք»): Վազարիի վկայությամբ Սբ Պետրոս տաճարի բակային մատույցի դռների վերևում գտնվող այդ խճանկարը առաջ էր բերում արվեստի բոլոր գիտականների հիացմունքը⁶⁸:

⁶⁶ Իտալիայի Տոսկանա տարաշրջանում հայերը վաղուց են ներկա եղել: Գերմանացի գիտնականների պատրաստած վերջին 4 հազար տարվա ընթացքում ժողովուրդների գենետիկ միախառնման քարտեզում (<http://admixturemap.paintmychromosomes.com/>) հայերը ունեն գենետիկական ընդհանրություններ Իտալիայի Տոսկանա նահանգի իտալացիների հետ, ինչը ցուցադրում է, որ պատմության ընթացքում շատ հայեր են հաստատվել այստեղ:

⁶⁷ Նշված աշխատանքի մասին Կ.Ջարյանը նշում է. «Երիտասարդ հասակից Լեոնարդոն սովորություն էր ունեցել մտնել այդ բազիլիկայի ներսը, դիտել բազմաթիվ խճանկարները և մանավանդ այն մեկը, որ զարդարում էր ավագ սեղանի գլուխը, ուր ներկայացված էր սուրբը, և որի վրա ոսկե տառերով, գրված էր. «Սան Մինիատո Ռեքս Էրմինիա»: Տե՛ս Կ. Ջարյան, Նավատոմար, Եր., 1999, էջ 546:

⁶⁸ «Նկարից բացի, այստեղ հիասքանչ է առաքյալների մարմինների հորինվածքը, որոնք պայքարում են հողմի դեմ, այն դեպքում, երբ քամին փչում է առագաստը, որն այնքան կորնթարդ է, որ թվում է իրական, չնայած, որ ապակու կտորների միջոցով բարդ է փոխանցել լույսի և ստվերի խաղը, քանի որ

XIII դ. վենետիկյան վարպետների կատարած Սբ Մարկոսի տաճարի խճանկարների ամբողջական շարքի ոճը (երգչախմբի կապելլայում, տրանսեպտում, գմբեթների վրա) ցույց է տալիս բյուզանդական ձևերի հետագա ռոմանացումը և վճռական խզումը կոստանդնուպոլսյան խճանկարային ավանդույթների հետ: Հիմնական է դառնում գիծը, մարմինների հարթային լուծումը փոխարինվում է առավել ծավալայնությամբ, շարժումները՝ ավելի ազատ և կենսալի են, կիրառվում են որոշակի իրատեսական տարրեր՝ արևմտյան ճարտարապետություն, տվյալ ժամանակին բնորոշ հանդերձանք: Այս ամենը վկայում է մի կողմից՝ արևմտյան տարրերի ուժգնացման մասին, իսկ մյուս կողմից՝ ընդգծվում է գեղանկարչության մեջ իրատեսական միտումների աճը: Սբ Մարկոսի տաճարի (XIV դ. 60-ական թթ.), Բապտիստերիայի (1342-1354) և Սբ Իսիդորայի կապելլայի (մոտ 1355) խճանկարները ցուցադրում են ոչ միայն արևմտյան արվեստի ձևերի մեջ բյուզանդականի տարալուծման շարունակական գործընթացը, այլ նաև աստիճանական անցումը դեպի հաստոցային գեղանկարչական հայտնի ձևերի պատճենումը: Նմանատիպ երևույթ մենք տեսնում ենք մասնավորապես իտալացիների կատարված Պրահայի Սբ Վիտա տաճարի «Ահեղ դատաստան» (XIV) և Վիենայի Մինորրտենկիրխե եկեղեցու՝ Լեոնարդո դա Վինչիի հայտնի «Խորհրդավոր ընթրիքը» աշխատանքների օրինակներով:

Հետագա հարյուրամյակներում, մասնավորապես՝ XV-XVI դդ., Իտալիայում որմնանկարչության զարթոնքի շրջանում խճանկարը մղվում է ետին պլան: Միայն Վենետիկի Սբ Մարկոսի տաճարի խճանկարների վրա աշխատող վարպետներն են դառնում այդ արվեստը ներկայացնողները: Օգտվելով նկարչական էսքիզներից՝ նրանք խճանկարներ էին պատրաստում Իտալիայի տաճարներում: XV դարում Ռաֆայելի էսքիզներով հավաքել են Հռոմի Քիջի կապելլայի խճանկարները:

XV դարում Ֆլորենցիայում խճանկարի կիրառությունը հանդիպում է միայն առանձին դեպքերում: Այդ շրջանում գեղանկարիչ Դոմենիկո Գիրլանդայոն (1449-1494) է անդրադարձել խճանկարին, ով, համաձայն Վազարիի, սիրել է ասել.

նույնիսկ վրձնի միջոցով դրան հասնում են մեծ ջանքեր գործադրելով: Ժայռի վրա կանգնած ձկնորսի մոտ, ով կարթով ձուկ է որսում, զգացվում է անսահման համբերատարություն՝ հատուկ մասնագիտությանը, դրա հետ մեկտեղ որսի ցանկություն և հույս»: **Дж. Вазари**, Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих (пер. А. Венедиктоба, А. Габричевского), М., 2001, стр. 31.

«Գեղանկարչությունը միայն նկար է, իսկ հավերժական գեղանկարչությունը խճանկարն է»⁶⁹: Նրա ձեռքով են կատարվել Սանտա Մարիա դել Ֆիորե եկեղեցու «Ավետում», ինչպես նաև Ֆլորենցիայի Սբ Զինովիայի կապելլայի խճանկարները⁷⁰:

XVI դարի երկրորդ կեսին վենետիկյանի հետ զուգահեռ խճանկարային արվեստը զարգանում է Հռոմում: XVII դարի առաջին կեսին Ուրբանոս VIII պապի (1568 - 1644) առաջարկությամբ որոշում է կայացվել Հռոմի Սբ Պետրոս եկեղեցում գտնվող ողջ որմնանկարները և գեղանկարները փոխարինել խճանկարային կրկնօրինակներով: Վերածննդի տիտաններ Տիցիանի, Ռաֆայելի և այլոց ստեղծագործությունների կրկնօրինակման աշխատանքներին մասնակցել են Մարսելլո Պրովենցալեն (1575-1639), Ֆաբիո Քրիստոֆարին (?-1689) և ուրիշներ՝ Զիրոլամո Մուցիանոյի (1532-1592) գլխավորությամբ⁷¹: 1578 թվականին սկսված աշխատանքները տևել են երեք հարյուրամյակ, և արդյունքում կատարվել են գեղարվեստականությամբ աչքի չընկնող, և հաճախ արհեստի նմանվող խճանկարներ: Ուրբանոս պապի այդ նախագիծը կյանքի կոչելու նպատակով Վատիկանում կազմակերպվել է արհեստանոց՝ Պիետրո Քրիստոֆարիի (1685-1743) ղեկավարությամբ: Վատիկանյան արհեստանոցի գործունեության մեջ տեղի է ունենում գրեթե հիսունամյա դադար, և միայն 1825 թվականին սկսվում է դրա գործունեության երկրորդ շրջանը, որը տևում է մինչև XX դարի 20-ական թթ.:

Եվրոպական այլ երկրներից, մասնավորապես Փարիզում XVIII դարի 90-ականներից մինչև XIX դարի 30-ական թվականները գործել է ոչ մեծ խճանկարչական արհեստանոց⁷²: 1885 թ. այնտեղ ավարտին է հասցվել Փարիզի Սակրե – Կյոր բազիլիկայի աբսիդներից մեկի համար նախատեսված հոյակերտ խճանկարը՝ Քրիստոսի, Աստվածամոր, Ժաննա դ'Արկի և քրիստոնեական սրբերի պատկերներով:

⁶⁹ **Дж. Вазари**, Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих (пер. А.Венедиктоба, А.Габричевского), М., 2001, стр. 208-223.

⁷⁰ Խճանկարի աշխատանքները ավարտին է հասցրել նրա եղբայր և աշակերտ Դավիթ Գիրլանդայոն (1452-1525):

⁷¹ **О. Дубова**, Становление академической школы в западноевропейской культуре, М., 2009, стр. 56.

⁷² 1876 թ. Փարիզ հրավիրված իտալացի նկարիչների մասնակցությամբ Լուվրում բացվել է ազգային խճանկարային արհեստանոց :XIX դարի առաջին կեսին հայազգի նկարիչ Զարեհ Գալֆայանը (Կալֆայան, 1887–1939) տասներեք տարի որպես գծագրիչ աշխատել է Փարիզի խճանկարի տանը:

Արևմտաեվրոպական այլ երկրներում նույնպես ստեղծվել են արվեստի այդ տեսակի օրինակներ, սակայն դրանք հիմնականում կրկնում էին բյուզանդական, իտալական և մասնակիորեն իսլամական արվեստը:

Ռուսական արվեստում խճանկարչությունը լայն կիրառում ստացավ միայն XVIII դարում, երբ Միխայիլ Լոմոնոսովը (1711-1765) վերականգնեց սմալտայի պատրաստման տեխնիկան⁷³: Մինչ այդ հին Ռուսիայում առավել հայտնի էին կիևյան Սոֆիայի տաճարի խճանկարները: Մ. Լոմոնոսովի մահից հետո իր նախածեռնած աշխատանքը շարունակություն չունեցավ, և միայն 1840-ական թվականներին, երբ հարց է առաջանում Պետերբուրգի Իսակիեվյան տաճարի որմնանկարները փոխարինել խճանկարներով, որոշում կայացվեց Կայսերական Գեղարվեստի ակադեմիայից շրջանավարտներ ուղարկել Վատիկան ուսանելու: 1851 թվականին արդեն գործում էր սմալտայի պատրաստման արվեստանոց, և ուսանողները, վերադառնալով հայրենիք, հիմք դրեցին խճանկարչական արվեստի զարթոնքին: Մեծածավալ աշխատանքներ պատրաստվեցին ինչպես Պետերբուրգի, այնպես էլ Մոսկվայի Սբ Ամենափրկիչ տաճարի համար: Ապա խճանկարչությունը՝ որպես հոյակերտ արվեստի տարատեսակ, իր երրորդ ծնունդը ստացավ Խորհրդային շրջանում: 1934 թվականին Ա. Ֆրալովը (1874-1942) նշանակվել է Գեղարվեստի ակադեմիայի խճանկարչական արվեստանոցի ղեկավար: Ի սկզբանե Խորհրդային իշխանությունը խճանկարը դիտարկում էր որպես հոգևոր, զուտ կրոնական արվեստ, ժամանակի ընթացքում միայն հայացքները փոխվեցին: Խճապատվեցին հասարակական և պետական շենքերի դիմային հատվածները, մետրոյի կայարանները: Խորհրդային խճանկարչության վարպետներից են Ալեքսանդր Դեյնեկան (1899–1969), Պավել Կորինը (1892-1967) և այլք:

Խճանկարների պատրաստման տեխնիկայի մասին որոշ հավելյալ տեղեկություններ ներկայացնենք: Ինչպես վերը նշվեց, հիմնականներն են՝ *opus barbaricum*, *opus tessellatum* և *opus vermiculatum*, լայն կիրառում ունեին *opus regulatum* (ամենավաղ խճանկարները՝ պատրաստված ուղղահայաց և հորիզոնական

⁷³ Խճանկարչական արվեստում Մ. Լոմոնոսովի ներդրմանը անդրադարձել է Վ.Մակարովը իր՝ Художественное наследие М. В. Ломоносова. Мозаики աշխատությունում:

մասնիկներից), *opus musivum* (միագույն և միաձև մասնիկները որպես ֆոն ներկայացնել) և *opus palladianum* (ոչ հստակ կանոններով կամ անհամաչափ մասնիկներով հավաքման տեսակ) տեխնիկաներ: Ամենատարածվածներից է նաև ֆլորենտական խճանկարչության նախատիպը համարվող *opus sectile* տեխնիկան, որի ժամանակ օգտագործվում են մարմարի (նաև քարի այլ տեսակներ), ապակու, նաև խխունջի պատյանի խոշոր կտորներ: Նշված տեխնիկան կիրառվում է նաև փայտյա աշխատանքների ժամանակ և կոչվում է *intersia*⁷⁴: Խոշոր մարմարի կտորների կիրառումով առանձնացող *pietre duro* տեխնիկան (Մեդիչիների կապպելան (XVI դար), Սբ Պետրոսի տաճարի հատակը (XVII դար) լայն կիրառում ստացավ Բարրոկոյի շրջանում (XVII-XVIII): Զուգահեռաբար *opus vermiculatum* և *opus tessellatum* կամ *opus regulatum* տեսակների կիրառումը կատարվում է *opus classicum* տեխնիկայում: Խճանկարը գեղանկարին մոտեցնելու ձգտումը հեղինիստական, իսկ ավելի ուշ՝ քրիստոնեական արվեստում հանգեցրեց նրան, որ սկսեցին կիրառել 3-5 մմ² տրամագիծ ունեցող մասնիկներ, որոնք հեռվից դիտելուց վրձնահարվածներ են հիշեցնում: Նման արդյունքի համար օգտագործում էին *opus circumactum* (դեմքի կամ ժապավենների պատրաստման համար կիսակլոր մասիկների կիրառման տեխնիկա) և *micromosaic* հավաքման եղանակները: Վերջինը կիրառվում էր մանր մասնիկներից փոքրիկ ֆիգուրատիպ պատկերներ՝ մասնավորապես սրբապատկերներ ստանալու համար, երբ յուրաքանչյուր աշխատանքում 1մ² տարածքի համար նկարիչն օգտագործում էր 3000-5000 մասնիկ⁷⁵:

Ամփոփելով վերը շարադրվածը՝ նշենք, որ անցնելով դարերի միջով՝ խճանկարչությունն ունեցել է գեղարվեստական բացառիկ արժեք ներկայացնող դրսևորումներ, զարգացման որոշակի փուլեր և ոճական ուղղություններ, օգտագործել տեխնիկական տարբեր լուծումներ: Պահպանված և մեզ հասած նմուշները փաստում են, որ այն օգտագործվել է ոչ միայն արտաքին միջավայրը գեղեցկացնելու, այլ նաև

⁷⁴ Սույն տեսակի աշխատանքների հեղինակ է պոլսահայ Գառնիկ Յերեցյանը (1880-1893), որի նուրբ և բժախնդրորեն արված այդ աշխատանքները բարձր գնահատականի են արժնացել Կ. Պոլսում: Հեղինակի մասին տե՛ս **G. Kürkman**, *Armenian painters in the Ottoman Empire (1600-1983)*, Istanbul, 2004, vol II, p. 860:

⁷⁵ **А. Чубова, М. Касперавичюс, И. Саверкина, Н. Сидорова**, *Искусство восточного средиземноморья I-IV веков*, М., 1985, стр. 107.

որպես ժամանակաշրջանի գաղափարախոսությունների պատկերավորման վառ արտահայտչամիջոց:

ԳԼՈՒԽ II

ՆԱԽԱՔՐԻՍՏՈՆԵԱԿԱՆ ՇՐՋԱՆԻ ԽՃԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ

Հին և միջնադարյան Հայաստանի գեղարվեստական մշակույթն առանձնանում է արվեստների համադրությամբ: Առաջատար բնագավառը ճարտարապետությունն էր, իսկ ահա քանդակագործությունը, որմնանկարչությունը և դեկորատիվ կիրառական արվեստը, այդ թվում խճանկարչությունը, մեծ մասամբ հանդես են գալիս վերջինիս հետ համակցված:

Ճարտարապետական հուշարձանները և դրանց մնացորդները, ինչպես նաև հայ և օտար մատենագրական աղբյուրները վկայում են նախաքրիստոնեական Հայաստանում նշանակալի զարգացման հասած արվեստների առկայության մասին:

Եթե հայկական ճարտարապետությունը կամ միջնադարյան որմնանկարչությունն ու մանրանկարչությունը բավարար չափով ուսումնասիրված են, ապա հայկական խճանկարչության մասին մինչ այժմ առանձին ամբողջական աշխատություն գոյություն չունի: Արվեստաբան Գարեգին Լևոնյանը (1872 - 1947) նույնիսկ կասկած է հայտնել հայկական խճանկարչության գոյության մասին՝ գրելով, - «Հախճապակյա (խճանկարների) պատկերների մասին ոչ միայն ոչինչ չի գրված առհասարակ, այլ հայոց մեջ արվեստի այս ճյուղը գրեթե համարվում է չեղյալ»⁷⁶:

Մինչդեռ, գրավոր աղբյուրները և հետազայում Հայաստանում հայտնաբերված խճանկարները ցույց են տալիս, որ կերպարվեստի այդ տեսակը հայ ժողովրդի մոտ կիրառելի է եղել դեռևս հեթանոսական ժամանակաշրջանում և մենք այն ժառանգել ենք Արարատի թագավորությունից (ուրարտացիներից):

Կարևոր է նաև անդրադարձը խճանկար բառի (եզրի) մեկնությանը: Հայ մատենագրության մեջ խճանկարչության փոխարեն գործածվել է «մյուսիոն» բառը: Ռ. Սամվելյանը⁷⁷, անվանի Մխիթարյան բանասեր Հակոբոս Տաշյանը (1866 - 1933)⁷⁸ «մյուսիոն» են գործածել, ավելի ուշ՝ «խճանկար»: Թեոդիկում «խճանկար» բառի մասին

⁷⁶ Գ. Լևոնեան, Ներածութիւն հայոց գեղարուեստի պատմութեան, Գ. Նկարչութիւն // Գեղարվեստ, Թիֆլիս, 1921, N 7, էջ 24:

⁷⁷ Զ. Քիրոզեան, Խճանկարը հայոց մօտ // Բազմավեպ, Վենետիկ, 1934, N 2-3, էջ 61:

⁷⁸ Զակովբոս Տաշեան, Ակնարկ մը հայ հնագրութեան վրայ, Վիեննա, 1898, էջ 137:

գրված է հետևյալը. «Այս նորաբանությունը հարմար դատեցինք իբր համագոր mosauque-ի փոխարեն օտար ծագմամբ մյուսին բառին: Նախնեաց մատենագրության մեջ կհանդիպենք մանրամասն կամ մանրախիճ յորինուած բառերուն ալ. թեւ լավագոյն պիտի ըլլար հախճապակը կամ ախճապակը, եթե այս վերջինը ֆրանսերէն porcelaine բառին չհատկացուեր յետոյ: Գեղարուեստի մէջ խճանկարչութիւնը քարի, ապակիի եւ կիտվածի կտորներով պատկերներ դրվագելու արուեստն է, տեսակ մը սալահատակում»⁷⁹:

Խճանկար բառը խիճ և նկար բառերի բարդ ձևն է: Խիճ նշանակում է մանր քար, իսկ նկար՝ կերպավորություն, պատկերացում: Ուրեմն խճանկար նշանակում է խիճերով պատկերացում:

Մեր հին մատենագրության մեջ խճանկար բառի իմաստով կիրառվել է նաև «կճէապաճոյճ» բառը. «Եւ փութացաւ Ասանէթ և զգեցաւ զպատմութեանն բեհեզեայ յոսկոյ կճէապաճոյճ և ած զգօտին ոսկէղեն ընդ մէջ իւր» (անկանոն գիրք, Հին կտակարան, 156), որ, ըստ ականավոր լեզվաբան Հրաչյա Աճառյանի բացատրության, նշանակում է «թանկագին քարերով զարդարված»: Այդ բառը ծագում է կիճ (կուճ) արմատից, որ հայտնի է մարմարիոն նշանակությամբ, բայց միաժամանակ նշանակում է մոզաիկայի մանր քար: Լոռու և Ղազախի բարբառում կինճ բառը գործածում են մանր քարի իմաստով⁸⁰:

Այստեղից կարելի է ենթադրել, որ հին Հայաստանում «մոզաիկա» բառի իմաստով գործածվել է «կճէապաճոյճ»-ը, որովհետև, ինչպես հայտնի է, հնագույն շրջաններում խճազարդ հատակները պատրաստել են գունավոր մարմարի կտորներից, հետո՝ թրծված գունավոր ապակուց:

Ըստ գրավոր աղբյուրների, ուրարտական տաճարների հատակները երբեմն զարդարված են եղել խճանկարներով: Պատմահայր Մովսես Խորենացին (V դար), տալով Տուշպայի նկարագրությունը նշում է. «Շինէ և ընտիր ընտիրս և բազումս ի մեջ

⁷⁹ Հ. Աճառեան, Հայերէն նոր բառեր // Թեոդիկ, ամենուն տարեցոյցը, Կ. Պոլիս, 1922, էջ 222-223:

⁸⁰ Հ. Աճառեան, Հայերէն նոր բառեր Գրիգոր Մագիստրոսի թուղթերուն մէջ // Բազմավեպ, Վենետիկ, 1925, N 5, էջ 202:

քաղաքին ապարանս ի պէս քարանց և ի գունից զարդարեալս, կրկնայարկս և եռայարկս, և ըստ պատեհի իւրաքանչիւր՝ արեգակնակս»⁸¹:

Խոսելով ուրարտական արվեստի մասին՝ պատմաբան Լեոն (Առաքել Բաբախանյան, 1860 - 1932) գրել է. «...Ուրարտացի քարտաշները գիտեին և գեղեցիկ զարդարանքներ շինել գույնզգույն քարերի դասավորումով: Սա մի տեսակ մոզաիկա էր: Թոփրակ-Կալեի տաճարի հատակը ծածկված է այդպիսի մոզաիկանման բանվածքներով, որոնք բաղկացած էին համակենտրոն շրջանակներից միմյանց ագուցված՝ ընտիր ճաշակով: Եվ այսպես տեսնում ենք, որ քարերի գույնից զարդարանքներ կազմելը մի արվեստ էր, որ մնացած է հայկական ճարտարապետության մեջ»⁸²:

Ուրարտական խճազարդ հատակների, նրանց կառուցվածքի և շինանյութի մասին ավելի հետաքրքրական տեղեկություններ է տալիս պրոֆեսոր Խաչիկ Սամվելյանը (1873 - 1940), գրելով. «Շատ հետաքրքիր է այն մոզաիկը, որ բնորոշ է հին խալդական շենքերում: Թոփրակ - Կալեի պեղված տաճարը հատակված է եղել մոզաիկ մասերով: Սրանք համակենտրոն օղակներ են բնական գույներով: Կարմիր, մթնագույն (սև, սևականաչ, սակավ դեպքերում դարչնագույն – կարմրավուն) և փափուկ, սպիտակ գիպսակերպ քարերից: Օղակի միջին մասը տարբեր գույնի քարեղեն սեպով էր գոցվում: Երբեմն էլ հատակի սալաքարը կլորածն փորվում էր և մեջը այլ գույնի քարե օղակ էր ագուցվում: Այդօրինակ ագուցման դեպքում կարիք չէր լինում օղակն առանձնապես ագուցելու: Նույնիսկ հարկ չէր զգացվում որևէ շաղախ կամ նման միջոցներ կիրառելու, եթե սալաքարի միջի փորվածքը ճիշտ ու համաչափ էր խորված: Այդ դեպքում՝ միջնակետ կազմող կլորակի մասնիկները, որոնք ավելի սկավառակի, քան թե սեպի ձև էին ունենում, բրոնզե գամերով էին մխվում հատակասալի փորվածքների մեջ»⁸³:

Այսպիսով, ուրարտական խճազարդ հատակները պատրաստված են եղել բացառապես խճաքարից (նկատենք, որ Միջագետքում՝ Ասորեստանում և Բաբելոնում

⁸¹ **Մ. Խորենացի**, Հայոց պատմություն, (աշխարհաբար թարգմանությունը Ս.Մախաչյանի) Եր., 1981, էջ 65-67:

⁸² **Լեո**, Երկերի ժողովածու. Հայոց պատմություն, Եր., 1966, հատ. 1, էջ 236-237:

⁸³ **Խ. Սամվելյան**, Հին Հայաստանի կուլտուրան, Եր., 1941, հատ. 2, էջ 117:

պատրաստվում էին թրծված գունավոր աղյուսից): Բայց թե ինչպիսի երկրաչափական գծագրություններ կամ զարդանկարներ են եղել, այդ անհայտ է մնում: Թուփրակ - Կալեի ուրարտական տաճարի խճազարդ հատակում կիրառվել են յոթ գույնի ու նրբերանգի խճաքարեր, որոնք միմյանց ագուցված են եղել առանց շաղախի, այնքան որ կատարելագործված է եղել խճաքարերի ագուցման կամ շարման տեխնիկան: Ինչ խոսք, որ դա նախնական խճանկար է եղել, հավանորեն կառուցված *Opus barbaricum* տեխնիկայով:

Ուրարտական հուշարձաններում եղած խճանկարների առկայությունը հաստատում է նաև ուրարտագետ ակադեմիկոս Բորիս Պիոտրովսկին (1908 - 1990): Նա նշում է, որ Թուփրակ - Կալեում դեռևս 1879 թվականին պեղումներ են կատարել ամերիկացի Ռայնոլդը և անգլիական դեսպան Կլեյտոնը, հաջորդ տարիներին՝ Ռասսամը: Հիմնական ուշադրությունը նրանք կենտրոնացրել են այդ ժամանակ դեռևս լավ պահպանված տաճարի վրա, որտեղ և հայտնաբերվել են խճանկարի բեկորներ⁸⁴: Պեղումները առավել մասշտաբային բնույթ են կրել 1898-1899 թվականներին Լեման - Հաուպտի և Բելքինի գերմանական արշավախմբի ղեկավարությամբ: 1916 թվականին պեղել են Նիկողայոս Մառը (1865-1934) և Հովսեփ Օրբելին (1887-1961), իսկ 1938 թ.-ին՝ ամերիկյան արշավախումբը:

Բանասեր Հարություն Քյուրդյանը (1901-1976) ևս ենթադրում է, որ «Քրիստոնյա հայությունը այս արվեստը ժառանգել է ուրարտացիներեն, որոնք, ըստ երևույթին, հնագույն ժողովուրդն են, որ խճանկար սալահատակած ըլլան իրենց բնակարաններում կամ տաճարներում գետինները: Ուրիշ դրացի երկրներու մեջ թրծված եղյուսե քանդակյալ և զարդարուն գետիններ կպատրաստվեին, սակայն միայն ուրարտացվոց մոտ կհանդիպենք կլոր քարերով գծազարդ նկարակերտ գետիններու»: Բացի գրավոր աղբյուրներից, նյութական որևէ նմուշ չի պահպանվել վերը նկարագրվածից:

Մատենագրական վկայություններից պարզվում է, իհն Հայաստանում բավականին ընդարձակ է եղել պաշտամունքային կառուցվածքների ցանցը⁸⁵: Հեթանոսական տաճարների զգալի մասը, ժամանակին ունեցած իրենց հոչակին համապատասխան, եղել են ճարտարապետական նշանակալից ստեղծագործություններ:

⁸⁴ **Б. Пиотровский**, Ванское царство (Урарту), М., 1959, стр.32.

⁸⁵ **Ա. Սահինյան**, Քասաղի բազիլիկայի ճարտարապետությունը, Եր., 1955, էջ 216-222:

Հայ ժողովրդի կազմավորման կենտրոններից մեկի՝ Հայասա-Ազգի երկրի (մ.թ.ա XV-XII դդ.) Կումմախա կամ Կամուխաի տարածքում էր գտնվում Փոքր Հայքի թագավորության մ.թ.ա. IV- I դարերի վարչական կենտրոն Անի-Կամախը⁸⁶: Այն մ.թ.ա. I դարից դարձավ հայկական պանթեոնի գերագույն աստված Արամազդի պաշտամունքի գլխավոր կենտրոնը⁸⁷: «Հեթանոսական Հայաստանում,- գրում է ակադեմիկոս Գրիգոր Ղափանցյանը (1887-1957),- ոչ մի տեղ չի եղել մեծ մասամբ փոքրասիական ծագում ունեցող աստվածների պաշտամունքի այնպիսի զարգացում ու կենտրոնացում, ինչպես Փոքր Հայքի տարածքում ու նրան հարակից Եկեղյաց (Աքիլեսեն) ու Դերջան գավառներում: Դա խոսում է ոչ միայն փոքրասիական մշակույթի կացության մասին...»⁸⁸: Մինչ քրիստոնեական կրոնի ընդունումը, Հայաստանում պահպանված մեհյանների զգալի մասը գտնվել են հենց Փոքր Հայքում ու նրա հարակից շրջաններում⁸⁹:

Ըստ էության այդ շինությունները ունեցել են ներքին հարուստ հարդարանք, որի տեսակներից է նաև խճանկարը: Եկեղյաց գավառի Երիզա (այժմ՝ Ալթընթեփե, Թուրքիա) ավանում գտնվող Անահիտի պաշտամունքի մեհյանի պատվին հույն հեղինակները Եկեղյաց գավառը կոչել են «Անահիտական»⁹⁰ կամ «Երկիր Անահիտի»⁹¹: Մեհյանն այնքան մեծ համարում ուներ, որ այնտեղ երկրպագության էին գնում ինչպես հայ, այնպես էլ հույն թագավորները: Հայտնի է, որ Մարկոս Անտոնիոսը Արտավազդ Երկրորդից վրեժ լուծելու համար կողոպտում է տաճարը և տանում Անահիտի ոսկեծույլ արձանը: Բայց դրանից ավելի քան երեք դար հետո՝ քրիստոնեական կրոնը Հայաստանում պետական հռչակելու ժամանակ, մեհյանում գտնվող Անահիտի արձանը դարձյալ պատրաստված էր ոսկուց:

Սակայն պետք է նշել, որ շուրջ մեկ հազարամյակ ընդգրկող հեթանոսական այդ ժամանակաշրջանի ճարտարապետական կառուցվածքներից գրեթե ոչինչ չի

⁸⁶ **Г. Капанцян**, Хайаса- колыбель армян, Этногенез армян и их начальная история, Ер., 1947, стр.46. Ղափանցյանը անդրադառնալով Կումմախա քաղաքի տեղադրմանը, գրում է. «Это современный город Камах (на верхнем Евфрате) с армянской крепостью Ани...» стр. 58:

⁸⁷ **Կ. Կոստանյան**, Հայոց հեթանոսական կրոնը, Վաղարշապատ, 1879, էջ 18:

⁸⁸ **Г. Капанцян**, նշվ. աշխ., էջ 85:

⁸⁹ **Ա. Սահինյան**, Քաաղի բազիլիկ ճարտարապետությունը, Եր., 1955, էջ 219-222:

⁹⁰ **Կ. Մելիք-Փաշայան**, Անահիտ դիցուհու պաշտամունքը, Եր., 1963, էջ 103:

⁹¹ **Н. Адонц**, Армения в эпоху Юстиниана, Ер., 1971, стр. 52-53.

պահպանվել: Ժամանակները և հաճախակի կրկնվող պատերազմներն ավերել են ամեն ինչ, բայց հեթանոսական մշակույթին խոշոր հարված հասցվեց նաև քրիստոնեական կրոնը պետական հռչակվելու ժամանակ: Նոր կրոնի քարոզիչները բռնությամբ ոչնչացրին երկրի հեթանոսական պաշտամունքի գրեթե բոլոր հուշարձանները:

Անահիտի մեհյանն ըստ V դարի պատմիչ Ագաթանգեղոսի ավիրվել է Գրիգոր Լուսավորչի կողմից. « Եւ ապա յետ այսորիկ անդէն ի սահմանակից գաւառն Եկեղեաց ելանէր: Եւ անդ երևեալ դիւացն ի մեծ և ի բուն մեհենացն Հայոց թագաւորացն, ի տեղիս պաշտամանցն, յԱնահտական մեհենին, յԵրէզն աւանի...: Եվ որք դիմեալ հասեալ էին զգաստացել զօրօքն, սուրբն Գրիգոր թագաւորաւն հանդերձ, փշրէին զոսկի պատկերն Անահտական կանացի դիցն. և ամենևին զտեղին քանդեալ վատնէին, և զոսկին և զարծաթն աւար առեալ»⁹²: Նույն բլրալանջին կառուցել է առաջին վաղ միջնադարյան եկեղեցիներից մեկը, որի պեղումներից հայտնաբերվել են հիմքերը և խճանկար հատակը, ավելի վաղ այստեղ հայտնաբերվել էր Անահիտ աստվածուհու բրոնզաձուլ արձանի գլուխը և ձեռքի մի հատված (Լոնդոն, Բրիտանական թանգարան):

Հուշարձանագետ Սամվել Կարապետյանի «Հայաստան» պատկերագրքում ներկայացված հատակը զարդարող խճանկարի լուսանկարից⁹³ կարող ենք տեսնել, որ այն եզրագարդված է պարանահյուսքով, որի եզրերը մուգ գույնի են: Ուղիղ շարվածքով, պարզ պարանահյուսքով եզրագարդված մեդալյոններն են, որոնց մեջ, պատկերված են զարդանախշեր:

Ի լրումն նշենք, որ հայկական խճանկարչությունը այլերկրյա ծագում չունի, այլ ծագում է նույն բնաշխարհի ծնունդ հանդիսացող ուրարտական մշակույթից:

⁹² Ագաթանգեղոս, Հայոց պատմություն, (աշխարհաբար թարգմանությունը Ա.Տեր-Ղևոնդյանի) Եր., 1983, էջ 443:

⁹³ Տե՛ս Ս. Կարապետյան, Հայաստան. Армения. Armenia, Եր., 2009, հատ. 1, էջ 222:

2.1. Գառնիի բաղնիքի խճանկարը

Հայ ժողովրդի մշակույթի պատմության էջերը աստիճանաբար բացվել են պեղումների շնորհիվ: 1909-1910 թվականներին Նիկողայոս Մառի արշավախումբը երևան հանեց Կոտայքի շրջանի Գառնի գյուղի հարավարևմտյան ծայրամասում գտնվող Գառնի ամրոցի հեթանոսական տաճարի⁹⁴, իսկ Հայաստանի գիտությունների ակադեմիայի 1949 թվականից գործող արշավախումբը (ղեկ. Բաբկեն Առաքելյան (1912 -2004))՝ ամրոցի ճարտարապետական ամբողջ համալիրի ամրաշինական ու քաղաքացիական կառուցվածքների մնացորդները՝ որոնց թվում նաև հայտնի խճանկարը⁹⁵:

Ըստ Մովսես Խորենացու՝ Գառնին հիմնադրել է Գեղամ նահապետը մ.թ.ա. 1900 տարի առաջ: Քաղաքը սկզբում կոչվել է Գեղամի անունով, սակայն Գեղամի թոռ Գառնիկ նահապետը փոխում է անունը և կոչում իր անունով: «Գեղամ... առ ուտամբ նորին լերինն ի ձորակի միում ամրոց շինէ ձեռակերտ մի, և կոչե զանուն նորա Գեղամի, որ յետոյ ի Գառնկայ թոռանէ նորա անուանեցաւ Գառնի»⁹⁶: Հռոմեացի պատմիչ Տակիտոսը մ.թ. 50 - 51 թվականների իրադարձությունների կապակցությամբ խոսում է նաև Գառնիի անառիկ ամրոցի մասին, որ այդ ժամանակ կանգուն է եղել: 1945 թվականին այնտեղ գտնված արձանագրությունից երևում է, որ Տրդատ Ա-ն (մոտ 28 – 88) իր թագավորության XI տարում վերականգնել է ամրոցը:

Գառնիի վերականգնումը սկսվել է 1969 թվականին: Դիտելով դեռևս ավերակները՝ Թորոս Թորամանյանը (1864-1934) գրում է. «... այս կոթողը, եթե Հռոմի ծաղկյալ դարերուն Հռոմի մեջ կանգնեին՝ անկեց ավելի վայելչություն և շքեղություն

⁹⁴ Տե՛ս **Հ. Մանանդյան**, Քննական տեսություն հայ ժողովրդի պատմության, Եր., 1945, հատ. 1, էջ 321-322:

⁹⁵ **Տ. Սահինյան**, Գառնիի անտիկ կառույցների ճարտարապետությունը, Եր., 1983, էջ 10:

⁹⁶ **Մ. Խորենացի**, Հայոց պատմություն, (աշխարհաբար թարգմանությունը Ս.Մալխասյանի) Եր., 1981, էջ 50:

չէին կարող տալ»⁹⁷, ապա ավելացնում, որ Գառնիի տաճարը «իր բոլոր կատարելություններով հայ գեղարվեստի թագուհին է»⁹⁸:

Մեզ առավել հետաքրքրում է Գառնիի տաճարին կից պեղված արքայական բաղնիքում պահպանված խճանկարը: Հայաստանում ուշ անտիկ շրջանում ծանոթ էին հունահռոմեական աշխարհում լայն տարածում ստացած կոմունալ տեխնիկայի նվաճումներից մեկին՝ բաղնիքների շինարարական սկզբունքներին, որոնք տարածում են ստանում նաև Հայաստանում: Այդ են վկայում Գառնիում, Վաղարշապատում և հատկապես Արտաշատում հայտնաբերված մասնավոր ու հասարակական բաղնիքները:

Թերմերը (հուն. տաք բաղնիք), ընտանեկան և հասարակական բաղնիքները ամենասիրված վայրերից մեկն էին: Հունական քաղաքներում, սակայն, դրանց թիվը չնչին էր: Մինչդեռ հռոմեացիների մոտ, սկսած ուշ հանրապետականից և հատկապես կայսերական շրջանում, դրանք մեծ մասսայականություն էին վայելում⁹⁹: Եթե մ.թ.ա. I դարում դրանց թիվը ընդամենը 170 էր, ապա մ. թ. IV դարում հասնում էր 900–1000-ի¹⁰⁰: Մարդիկ օրվա առաջին կեսը զբաղվում էին գործնական հարցերով, երկրորդ կեսն անցկացնում էին հասարակական բաղնիքներում¹⁰¹: Սպորտի և առողջության (հիգիենայի) խնդիրների լուծման համար բաղնիքներում անհրաժեշտ էին համապատասխան բաժանմունքներ՝ դահլիճ կամ հրապարակ սպորտով զբաղվելու համար (palestra), հանդերձարան (apodyterium), տաք բաղնիք (caldarium), միջին տաքության, գոլ բաղնիք (tepidarium), սառը բաղնիք (frigidarium), ջրավազան (natatio)¹⁰²:

Հայտնաբերված անտիկ բաղնիքներում միշտ չէ, որ պահպանվել են ընդունված կաղապարները. դա հատկապես վերաբերում է սենյակների դասավորությանը՝ ըստ

⁹⁷ Թ. Թորոմանյան, Հայկական ճարտարապետության պատմություն, Եր., 1948, հատ. 2, էջ 29:

⁹⁸ Թ. Թորոմանյան, Հայկական ճարտարապետության պատմություն, Եր., 1942, հատ. 1, էջ 174:

⁹⁹ Г. Кнабе. Древний Рим—история и повседневность. М., 1986, стр. 42.

¹⁰⁰ М. Сергеевко. Жизнь древнего Рима. Очерки быта. М.—Л., 1964, стр. 145. Տե՛ս նաև Г. Кнабе. Նշվ. աշխ., էջ 47:

¹⁰¹ М. Сергеевко. Жизнь древнего Рима. Очерки быта. М.—Л., 1964, стр. 145.

¹⁰² Й. Ирмшер, Р. Йоне, (пер. с немецкого, ред. В. Кузищин), Словарь античности, М., 1984, стр. 572.

նշանակության¹⁰³: Հաճախ նորամուծություններ էին կատարվում՝ պահպանելով հիմնական սկզբունքները: Այս ամենից ելնելով՝ կարևորվում էր բաղնիքների դեկորատիվ ձևավորումը: Հատակը կամ առաստաղը հարդարում էին խճանկարներով, զարդարում արձաններով, առանձին կանգնեցված սյուներով, որոնք, ինչպես Սենեկան (մ.թ.ա 4-65) է նշում¹⁰⁴, ոչինչ չէին պահում, այլ ձևական էին, սոսկ իբրև զարդարանք:

Վաղ միջնադարյան բաղնիքներ են բացվել Դվինում¹⁰⁵, Զվարթնոցում¹⁰⁶, իսկ XI–XII դարերին թվագրվողներ՝ Ամբերդում¹⁰⁷, Անիում¹⁰⁸, Տաթևում:

Հայաստանում դեռևս Գառնիում և Արտաշատում պեղված բաղնիքների հարդարանքում ենք հանդիպում խճանկարչական արվեստը ներկայացնող եզակի նմուշների: Գառնիում բաղնիքը գտնվում է տաճարից մոտ 50 մետր դեպի հյուսիս-արևմուտք, կիսավեր վիճակում: Հատակագիծն ունի միևնույն ուղղությամբ իրար հաջորդող չորս սենյակից կազմված ամբողջական հորինվածք:

Գիտական ու գեղարվեստական արժեք է ներկայացնում նախասրահի հատակի վրա պահպանված խճանկարը, որը նախաքրիստոնեական Հայաստանի մոնումենտալ գեղանկարչության (խճանկարչություն) մեզ հասած նմուշներից է:

Պեղումների ղեկավար Բաբկեն Առաքելյանի հրատարակված ուսումնասիրության մեջ հանգամանորեն նկարագրվել ու բնութագրվել են Գառնիի խճանկարի առանձնահատկությունները, ճշգրտվել ստեղծման ժամանակը¹⁰⁹:

Նախասենյակի հատականկարը զբաղեցնում է 2,90x2,92 մ² մակերես: Խճանկարի հիմքը խնամքով է պատրաստված՝ երեք շերտ խճաքարեր են լցված և հաստությունը կազմում է 30-32 սմ: Խճաքարերի վրա 14-15 սմ հաստությամբ ավազախառն կրաքար է լցված: Ամենավերևի շերտը ունի 3,3 սմ հաստություն և

¹⁰³ Գ. Թիրաչյան, Культура древней Армении, VI в. до н.э. III в.н.э., Ер., 1988, стр. 273.

¹⁰⁴ Լ. Տենեկա. Нравственные письма к Луцилию, LXXXVI, М., 1977, стр. 183.

¹⁰⁵ Գ. Կապանյան, Хайаса- колыбель армян, Этногенез армян и их начальная история, Ер., 1947, стр. 136-138.

¹⁰⁶ Թ. Թորամանյան, Նյութեր հայկական ճարտարապետության, Եր., 1948, հատ. 2, էջ 96-107:

¹⁰⁷ Н. Токарский, Архитектура древней Армении. Ер., 1946, стр. 163.

¹⁰⁸ Н. Марр, Ани, М.-Л., 1934, стр. 71. տե՛ս նաև Վ. Հարությունյան, Անի քաղաքը: Միջնադարյան Հայաստանի քաղաքաշինության պատմությունից, Եր., 1964, էջ 80-81:

¹⁰⁹ Б. Аракелян, Мозаика из Гарни // Вестник древней истории, М., 1956, N 1(55), стр. 143-156.

կազմված է կրի, կվարցի, ավազի և մանրած կղմինդրի խառնուրդից: Այսպիսի հիմքը լավ է պահպանում նրա վրա հավաքված խճանկարը:

Աշխատանքի եզրագարդը պատրաստված է քառակուսի ավելի խոշոր քարերից, իսկ կոմպոզիցիոն պատկերի զարդանկարները ստեղծվել են 0,5 սմ² և ավելի փոքր մասնիկներից, որոնք ոչ միայն քառակուսի էին, այլև՝ եռանկյուն: Կիրառված բազմերանգ բնական քարերը բերվել են Գառնիի Ազատ գետից և ունեն մինչև տասնհինգ նրբերանգ, իսկ սմալտա բոլորովին չի կիրառվել:

Խճանկարի պատկերի նյութը վերցված է հունական դիցաբանությունից: Չնայած խճազարդ հատակը բավականին վնասված է, այդուամենայնիվ, դա չի խանգարում նրա գաղափարական բովանդակության և ոճի մասին ընդհանուր պատկերացում կազմելուն:

Բաց կանաչավուն խճաքարերի օգնությամբ պատկերված է ծովը, որի ֆոնին զանազան աստվածներ և ծովային կենդանիներ: Աշխատանքում առկա են նաև հունարեն գրություններ, որոնք ներկայացվում են Հրաչ Բարթիկյանի (1927-2011) մեկնությամբ¹¹⁰: Խճազարդ հատակի կենտրոնում գույնզգույն քարերից շրջանակի հյուսածո եզրագարդերի նմանօրինակ հանդիպում ենք նաև Արտաշատի բաղնիքի խճանկարում: Կենտրոնի հյուսածո շրջանակում մի եղջերավոր տղամարդու և կնոջ դիմապատկերներ են: Տղամարդու պատկերը խիստ վնասված է, սակայն երևում են գիսախոիվ մազերը, ճակատը և վերև սևեռված վճիտ աչքերը՝ քթի վերնամասի հետ միասին: Գլխի մոտ հունարեն գրված է՝ ΩΚΕΑΝΟΣ - «Օվկիան»¹¹¹: Կնոջ նկարը համեմատաբար լավ է պահպանված, և կողքին հունարեն ΘΑΛΑΣΣΙΑ - «Ծով» է գրված: Սույն կոմպոզիցիոն հատականկարի կենտրոնի շրջանակի շուրջը նկարված են ծովային և այլ աստվածներ, ներեիդներ (ջրային հավերժահարս), որոնք նստած են իխտիոկենտավրոսների և ձկների վրա:

Խճազարդ հատակի հյուսիսային մասում ձախից աջ պատկերված է (ձախ անկյունում) նուրբ և երկար մի ձուկ, որից աջ թևերը տարածած տղամարդ, ում աջ

¹¹⁰ Գառնի տարածքում հայտնաբերված հունարեն արձանագրությունները ներկայացված են Կամիլա Տրեվերի (1892 -1974) աշխատությունում, տե՛ս **К. Тревер**, Очерки по истории культуры древней Армении: (II в. до н. э. — IV в. н. э.), М.-Л., 1953, стр. 174-211.

¹¹¹ **Ն. Կուն**, Հին հունական լեգենդներ և առասպելներ, Եր., 1956, էջ 19-20:

ձեռքում երևում է երեք մասից կազմված ձվաձև առարկա: Առաջին դիմապատկերներից դեպի ձախ առկա է մակագրություն՝ ΒΙΘΟΣ - «Խորություն», ըստ երևույթին, ծովի խորության հասկացողության անձնավորում է, իխտիոկենտավրոսի տեսքով: Աջ կողմում մազերը առատորեն ուսերի վրա փռված կնոջ դեմք է, ում ձախ ուսի վրա նկատելի է հագուստի վերնամասը, որը մեջքից ցած է ընկել: Գլխի աջ կողմում կա մակագրություն՝ ΓΑΛΗΝΗ (Գալատեա)¹¹²- «Ծովային անդորր», որ ներերիդների անուններից մեկն է: Նա նստած է իխտիոկենտավրի մեջքին և ձախ ձեռքում բռնել է ինչ-որ առարկա՝ տուփի տեսքով: Իխտիոկենտավրոսից ներքև տարբեր նրբերանգներով հավաքված ձկներ են:

Երրորդ պատկերից պահպանվել է գլխի մի մասը, մի ձեռքը, որ բռնել է ինչ-որ առարկա՝ գավազանի տեսքով, իսկ ներքև նկատվում են ձիու երկու ոտքերը: Սույն կերպարից գլխից դեպի ձախ գրված է ΓΑΥΚΟΣ - «Գլավքոս»¹¹³, այն ձկների և ծովագնացության հովանավոր ծովային աստծո անունն է: Նրա ոտքերի մոտ՝ կենտրոնական շրջանակից վերև, պատկերված են երկու ձկներ:

Չորրորդ ֆիգուրը գրեթե լիովին վնասված է, և ոչինչ չի երևում:

Հինգերորդ կերպարից պահպանվել է գլխի մի մասը՝ ձախ աչքի հետ, և վար կախած ձախ ձեռքը, ինչպես և ձիու մի ոտք հիշեցնող հատված: Գլխից դեպի ձախ կան տառերի մնացորդներ, որոնցից կարելի է հասկանալ միայն Η տառը (հնարավոր է, որ այստեղ գրված է եղել [ΙΙ]Η[ΛΕΥΣ]): Վերջինիս ուսի վրա դրված է վեցերորդ կերպարի ձեռքը:

Վեցերորդ ֆիգուրը լիովին պահպանվել է: Սա իխտիոկենտավրոսի վրա նստած կիսամերկ կնոջ դիմապատկեր է, որն իր ձախ ձեռքում բռնել է հայելիանման ինչ-որ առարկա: Պատկերի գլխից աջ գտնված մակագրության համաձայն՝ ΘΕΤΙΣ, դա Թետիսն է (Ֆեդիտան), (ΘΕΤΙΣ), ով ծովային ներերիդների (ջրահարսերի) հիսուն աղջիկներից ավագն է, դիցաբանական Պելևս թագավորի կինը և Աքիլլեսի մայրը¹¹⁴:

¹¹² Ն. Կուն, Հին հունական լեգենդներ և առասպելներ, Եր., 1956, էջ 298:

¹¹³ Գ. Գալստյան, Դիցաբանական անունների և դարձվածքների համառոտ բացատրական բառարան, Եր., 1966, էջ 34:

¹¹⁴ Ն. Կուն, Հին հունական լեգենդներ և առասպելներ, Եր., 1956, էջ 354:

Թեստիսի անվան վրա նկարված է սրտաձև մի դեմք, իսկ ետևում՝ ձուկ։ Իխտիոկենտավրոսի պոչից ներքև, որի վրա նա նստած է, նկարված է դելֆին՝ ծաղկաձև պոչով, և մակագրություն՝ ΑΙΓΙΑΛΟΣ - «Ծովափ»։

Արևելյան պատերի երկայնքով խճազարդ հատակի վրա պահպանված են հետևյալ պատկերները։ Նավի ետևի կողմից դեպի ձախ նկարված է հսկայական դելֆինի գլուխ կամ այլ ծովային աստված, նավի վրա կանգնած է թևավոր մի մերկ ձկնորս, որ քաշում է վրան երկու ձուկ ընկած ուռկանը։ Այս աշխատանքում ձկնորսություն ներկայացնող մեկ այլ պատկերի կանդրադառնանք ստորև։ Այս ձկնորսի գլխի վերևում գրված է ΚΑΛΛΟΣ- «Գեղեցկություն»։ դա ցույց է տալիս, որ այդ դեմքը հանդիսանում է վերացական հասկացողության անձնավորումը։ Ձկնորսի նկարից դեպի աջ պահպանվել է իխտիոկենտավրոսի մեջքին նստած կնոջ հագուստի մի մասը, իսկ նրանից ներքև նկարված են երեք ձկներ, ավելի աջ մեկ այլ կերպար է, ով իր պարզած երկու ձեռքերում բռնել է բաժակի նմանվող առարկա։ Գլխից դեպի ձախ մակագրությունից միայն երեք տառ է պահպանվել՝ ΛΙΣ, որի կողքին ևս մեկ կերպար՝ ձեռքին խեցեղեն փող, վերևում կարմիր հատիկներով երկու տառ։ Ըստ երևույթին դա Պոսեյդոնի որդին՝ Տրիտոնն է։ Մեծ շրջանակի աջ անկյունում պահպանված է մի գեղեցիկ գլուխ ևս՝ աչքերը վերև հառած տեսքով. հավանաբար դա ևս նայադներից մեկն է, որ նստած է վերևում նկարագրած իխտիոկենտավրոսի մեջքին։

Խճանկարի մեծ շրջանակի հարավային կողմը վնասված է, բայց և այնպես պահպանվել են մի քանի նկարներ։ Գոտու ձախ անկյունում կանացի մի դեմք է, որից աջ՝ երկար հագուստով մի կերպար, վերջինիս գլխից դեպի աջ գրված է ΠΛΩΑ։ Այնուհետև իրար հաջորդում են երեք դիմապատկերներ, որոնցից իխտիոկենտավրոսի մեջքին նստած կնոջ երեսին զուգահեռ գրվածք՝ ΑΓΡΙΟΣ, հավանաբար Դիոնիսին է ակնարկվում, մեկ այլ կանացի կնոջ գլխի մոտ՝ ΕΠΙΘΥΜΙΑ - «Ցանկություն»։ Վերջինիս կողքին՝ քարի վրա նստած, է մի մերկ տղամարդ և ձուկ է որսում։

Ձկնորսության տեսարանների պատկերումը բավականին տարածված էր։ Նմանատիպ աշխատանքի օրինակ է հայտնաբերվել Անկարայի համալսարանի

պրոֆեսոր Կուլտամիս Գորկայի ղեկավարության ներքո թուրքական Ձեվգմա քաղաքում¹¹⁵: Ենթադրվում է, որ այդ խճանկարը մ.թ.ա. II դարի աշխատանք է:

Գառնիի խճանկարի արևմտյան կողմը վնասված է, և մեջտեղում միայն մնացել է մարդկային գլխի վերևի մասը մակագրության հետքերով՝ ΡΟ տառերը և երրորդ տառից մի պատառիկ: Հավանաբար, խճանկարի վնասված տեղում նկարված է եղել սիրո աստված Էրոտը, որը հաստատվում է աջ կողմում եղած ΠΙΘΩ աստծո նկարով: Ավելի աջ պահպանվել է մարդու գլխի մազերի մի մասը՝ ΠΟΘΟΣ մակագրությամբ: Այն խորհրդանշում է սիրային ցանկությունները: Բ.Առաքելյանը ենթադրում է, որ Հիմենեոսի և Աֆրոդիտեի դիմապատկերները են պատկերված եղել խճանկարի մեծ վնասվածքի մասում, Էրոտից դեպի ձախ: Վերջինս նաև նշում է. «Գառնիի խճանկարում պատկերված են դիցաբանական տեսարաններ՝ որոնք նշանավորում են կյանքի ծնունդը՝ կենարար ջրում, սերունդների առաջացումը և շարունակությունը բոլոր արարածներին միմյանց կապող սիրո շնորհիվ... Կյանք, սեր, պտղաբերություն՝ ահա Գառնիի խճանկարի հիմնական բովանդակությունը»¹¹⁶:

Հունական դիցաբանությունից եկած կերպարներն այստեղ ձեռք են բերում տեղական - արևելյան նկարագիր՝ շեշտված շարժումներ, լայն բացված մեծ աչքեր: Նույնիսկ կատարման մեջ, հակառակ դասական արվեստի մաքրությանն ու հղկվածությանը, զգացվում են «անփութության» տպավորություն թողնող լակոնիկ և էքսպրեսիվ ձևեր: Գառնիի խճանկարը, և հատկապես ֆիգուրները,- գրում է հնագետ Գևորգ Տիրացյանը,- այնպիսի հատկանիշներ են դրսևորում, որոնք չեն համատեղվում հելլենա - հռոմեական արվեստի հետ¹¹⁷: Ըստ երևույթի, Գ. Տիրացյանը նկատի ունի մասնավորապես հարթապատկերայնությունն ու հորինվածքի ցրվածությունը: Առկա է տեղական ձեռքը: Այս աշխատանքը հելլենիստական շրջանին վերագրելուն որոշ

¹¹⁵ Այս տարածքում քաղաքը գոյություն է ունեցել դեռևս մ.թ.ա. III դարից: Այդ ժամանակ այն կոչվել է Սելևկյան, քանի որ հիմնադրվել էր Ալեքսանդր Մակեդոնացու զորավարներից մեկի՝ Սելևկոս Նիկատորի կողմից: Մ.թ.ա. 64թ. քաղաքը գրավեցին հռոմեացիները և վերանվանեցին Ձեվգմա, որ նշանակում է «կամուրջ»: Քաղաքը հունա - հռոմեական աշխարհի և Պարսկաստանի խաչմերուկում էր և հենց իր աշխարհագրական դիրքի շնորհիվ, այն դարձավ Արևելյան Հռոմեական կայսրության կենտրոններից մեկը:

¹¹⁶ **Բ. Առաքելյան**, Ակնարկներ հին Հայաստանի արվեստի պատմության, Եր., 1976, էջ 91-102, տե՛ս նաև **Ա. Սահինյան**, Գառնիի և Գեղարդի ճարտարապետական հուշարձանները, Եր., 1969, էջ 24-25:

¹¹⁷ **Г. Тирациян**, Культура древней Армении, VI в. до н.е. III в.н.е., Ер., 1988, стр. 174.

վերապահումներով է մոտենում Լևոն Ազարյանը,- «... խճապատկերում բացի թեմայից ոչինչ չկա այն հեղինիստական համարելու համար: Մինչդեռ միայն թեման չի կարող նախապայման հանդիսանալ հուշարձանի գեղարվեստական ուղղությունը, առավել ևս ազգային պատկանելությունը որոշելու համար: ...նշանակություն ունի ձևաբանական ասպեկտների պարզաբանումն ու դրանց համեմատական վերլուծությունը: Այս դեպքում, արդեն, Գառնիի խճապատկերն իր տարածության կոնկրետ բնութագրման բացակայությամբ և այն վերացական հարթության փոխարինելու տենդենցներով, պերսոնաժների լայն բացված աչքերով, որը հայացքը դարձնում է անորոշ, ֆիգուրների դիմահայաց դիրքով և այլն, մի կողմից կապվում է ուշ հռոմեական արվեստի սկզբունքների՝ մյուս կողմից ընդհանուր եզր է գտնում Մերձավոր Արևելքի (Դուրա-Եվրոպոս) որմնանկարների հետ: Այս խաչաձևումը առաջին հերթին դրսևորվում է ոճի միջոցով, որի ելակետը անհատի ներքին հոգեբանական կողմն էր ու ռեալականությունից հեռանալու տենդենցը»¹¹⁸:

Աշխատանքի հունատառ գրվածքներից, թերևս ամենահետաքրքիրը կենտրոնական հյուսածո շրջանակի մեջ եղած Օվկիանի և Ծովի գլխավերևին է՝ ΜΕΔΕΝ ΑΒΟΝΤΕC|ΗΡΓΑCΑΜΕΘΑ - «Աշխատեցինք և ոչինչ չստացանք» արձանագրությունն է: Ենթադրություն կա, որ այդ մակագրությունը հանդիսանում է ստրուկների կամ զինվորական գերիների բողոք: Պրոֆեսոր Բ. Առաքելյանը քիչ հավանական է համարում, որ խճանկարի կենտրոնական մասում նրանք կարողացած լինեին թողնել այդպիսի մակագրություն: Հնարավոր է, որ խճազարդ հատակ ունեցող բաղնիքը պատկանելիս է եղել թագավորին և նկարիչները (դատելով խճազարդ հատակի նկարներից և մակագրություններից) աշխատել են անվարձ, որպեսզի հատուկ ուշադրության և ողորմածության արժանանան սեփականատիրոջ կողմից: Այսպիսի դեպքերում ականավոր նկարիչները կարող էին մակագրություն թողնելու իրավունք ստանալ՝ հպարտության լիակատար զգացում իրենց ստեղծագործության համար: Վերջապես, այդ մակագրությունները, որոնք գրված են համբական եռամետրով, կարող են վերաբերել Օվկիանի և Ծովի գործունեությանը, որոնց վրա և զետեղված են:

¹¹⁸ Լ. Ազարյան, Վաղ միջնադարյան հայկական քանդակը, Եր., 1975, էջ 35 :

Հակված լինելով այն մտքին, որ տեղական վարպետներն են կատարել աշխատանքը, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Հրավարդ Հակոբյանը նշում է. «Հնարավոր էր արդյոք Հունաստանից կամ հելլենական որևէ երկրից հրավիրված նկարիչը առանց վարձատրության աշխատեր: Կարծում ենք ոչ: Այդ վիճակում կարող էին լինել տեղացի վարպետները, որոնք ստիպված էին կատարելու իրենց թագավորների և իշխանների կամքը»¹¹⁹: Շատ հավանական է այն տեսակետն, որ դա կարող էր տարածում գտած արտահայտություն լինել:

Մեկ այլ տեսակետ է առաջ քաշել ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի աշխատակից Արա Դեմիրխանյանը¹²⁰: Ըստ նրա՝ Գառնիի խճանկարը պատկերում է մ.թ.ա. V դարի ողբերգակ Էսքիլեսի «Պրոմեթևսը շղթայակիր» աշխատանքից մի հատված, երբ Օվկիանը փորձում է համոզել Պրոմեթևսին ենթարկվել Զևսին: Նրան այդ ընթացքում օգնում են Օվկիանի և Տալլասի դստերը, երգչախումբը.

Օվկիանոսը դիմում է Պրոմեթևսին.

Տեսնում եմ ես, ո՛վ Պրոմեթևս, և ուզում

Լավ խորհուրդ տալ, թեպետ խելք դու ունես:

Ճանաչի՛ր քեզ, բարեփոխի՛ր բարքը քո

Աստվածներին իշխում է նոր տիրակալ:

Եթե նետես դու թունավոր, բիրտ խոսքեր,

Շատ բարձր էլ Զևսին իր գահից կլսի,

Եվ ապագա տառապանքիդ համեմատ

Խաղ կթվա տանջանքները քո ներկա¹²¹:

...

Երկար խոսքերից հետո Պրոմեթևսը պատասխանում է Օվկիանոսին.

Գովում եմ և չեմ դադարի քեզ գովել,

Քանզի եռանդ բնավ դու չես խնայում:

Բայց մի՛ ջանա. հակառակ քո ցանկության,

Ջանքերտ զուր ու անօգուտ կլինեն¹²²:

¹¹⁹ Հ. Հակոբյան, Կերպարվեստը հայոց կրթարաններում, Եր., 1996, էջ 46:

¹²⁰ А. Козинян, Эсхил в Армении, или тайна Гарнийской мозаики // Голос Армении, 23.12.2009, стр. 7.

¹²¹ Ա. Թովչյան, Անտիկ, միջնադարյան, վերածննդի գրականություն, Եր., 1990, էջ 526:

...

Արդյունքի չհասնելով Օվկինոսը հեռանում է.

Գնում եմ ես, այդ խոսքը զուր չասացիր:

Չորքոտանի իմ թռչունը թևերով

Արդեն հատեց եթերային լայն ուղին.

Տուն է ուզում նա, հանգիստն իր ախոռի¹²³:

...

Հավանաբար նրանց ջանքերը ոչնչի չեն բերում, դրանից էլ բխում է գրության բովանդակությունը. «Աշխատեցինք և ոչինչ չստացանք»: Նշված տեսակետը ցույց է տալիս, որ թագավորական ընտանիքը ծանոթ էր հին հունական դասականների աշխատանքներին, մասնավորապես՝ Էսքիլեսի:

Գառնիի խճազարդ հատակը, հավանաբար, IV դարի հենց սկզբում քրիստոնեության ընդունումից հետո, անուշադրության է մատնվել: Նրա վրա բավականին հող է լցված եղել, և խարույկ են վառել, որից և սևացել է խճանկարի կենտրոնական շրջանակի հարավ - արևմտյան անկյունը:

Խճանկարի փոքր կտոր է գտնվել նաև երկրորդ սենյակի որմնախորշում, սակայն խիստ վնասված վիճակում:

Վերը շարադրվածին հարկավոր է ավելացնել հետևյալը, որ թե՛ Բ. Առաքելյանի ուսումնասիրության ժամանակ հայտնի և թե՛ հետագա տարիներին հայտնաբերված ծովային տեսարանով հեղինիստական խճանկարների մեջ ոչ մի տեղ պատկերի վրա եղած մակագրություններն այդքան մեծ տեղ չեն զբաղեցնում: Մինչդեռ Գառնիում գրեթե բոլոր հիմնական կերպարներն ունեն կից գրություններ, որոնք ցույց են տալիս պատկերվածի ով լինելը կամ խորհրդանշական իմաստը:

Հաշվի առնելով Գառնիի խճանկարի բարդ կառուցվածքը, խճազարդ դիմապատկերմները, կենդանական նկարներն ու ծովային տեսարանը, կարող ենք ասել, որ այն հավաքվել է *Opus vermiculatum* տեխնիկայով, որը կիրառելի է եղել հեղինական դարաշրջանում, երբ կերպարներ ու տեսարաններ ստեղծելու համար կիրառվել են բազմագույն բնական քարերի մանր խորանարդիկներ ու քառակուսիներ:

¹²² Տե՛ս Ա. Թովչյան, Անտիկ, միջնադարյան..., էջ 527:

¹²³ Ա. Թովչյան, Անտիկ, միջնադարյան, վերածննդի գրականություն, Եր., 1990, էջ 530:

Վերջիններս լայն տարածում են գտել մ.թ.ա. IV-I դարերում՝ Ալեքսանդրիայում, Պերգամոն, Դելոս կղզում, Պոմպեյում, Հռոմում և Հելլենիստական դարաշրջանի այլ հին քաղաքներում:

Սովորաբար, որպես հատակների հիմնական շինանյութ օգտագործվել են 1,5 սմ³ չափսի խորանարդիկներ կամ քառակուսիներ՝ պատրաստված զանազան գույնի բնական քարերից: Եթե *Opus barbaricum* տեխնիկայով հավաքված աշխատանքները ավելի վաղ շրջանի են և բաղկացած են քարի ավելի խոշոր կտորներից ու մի քանի գույներից, ապա *Opus vermiculatum* տեխնիկայում նյութը շատ ավելի մանր ու բազմագույն խճաքարերից է կազմվել, որոնք ունեին լավ հղկված եզրեր և հնարավորություն էին տալիս մանրաքարերն ավելի հաջող և կիպ կպցնել իրար, հետևաբար ավելի հաջող կերպար կամ տեսարան ստանալ: Միառժամանակ վարդագույն լայն եզրազարդի հավաքման համար վարպետները դիմել են *Opus tessellatum* տեխնիկային: Պետք է նկատել, որ ոչ միայն Գառնիի, այլև հայկական այլ խճանկարների կոմպոզիցիոն պատկերները (Երուսաղեմ, Արտաշատ) պատրաստված են այդ երկու տեխնիկաների զուգահեռ կիրառմամբ:

Գառնիի խճազարդ հատակը իր նյութով, գաղափարական բովանդակությամբ և ոճով տարբերվում է: Ինչպես Բ. Առաքելյանն է գտնում, անտիկ աշխարհում չկա մի այնպիսի խճազարդ հատակ, որ իր նյութով և կառուցվածքով լիակատար նմանվեր վերջինիս¹²⁴, սակայն որոշ մանրամասներով նա նման է Անտիոքի խճանկարներին, որտեղ սովորական երևույթ է Օվկիանոսի և Ծովի պատկերումը: Դաֆնիի N 1 տան կամ վիլլայի խճանկարները Անտիոքի խճանկարների հետազոտող Դմիտրի Լևինը թվագրում է 306-334 թվականներին (Կոնստանտին Ա-ի ժամանակները), իսկ մեկ այլ հետազոտող՝ Կ. Մորեյը՝ III դարին: Անելով այս համեմատությունները՝ Բ. Առաքելյանը Գառնիի խճանկարը թվագրում է այդ դարով: «Գառնիի մոզաիկան մեզ թվում է Դաֆնիին միաժամանակյա: ...Գառնիի մոզաիկան տեխնիկայի կատարման ու ոճի տեսակետից, ըստ հրատարակչի կարծիքի, պատճենահանված են IV դարում 1-ին կամ 2-րդ դարերի նմուշներից»¹²⁵: Օվկիանի և Ծովի պատկերներ, տրիտոնների և նայադների, ձկան որսի տեսարանի, ձկների, դելֆինների և մյուս ծովային

¹²⁴ Բ. Аракелян, Мозаика из Гарни, // Вестник древней истории, М., 1956, N 1(55), стр. 151.

¹²⁵ Բ. Аракелян, Мозаика из, стр. 151-152.

աստվածների խճապատկերներ կան Իտալիայում և Հյուսիսային Աֆրիկայում, Բալկանյան երկրներում, Փոքր Ասիայում և հետագայում՝ Բյուզանդիայում:

Գառնիի խճանկարի պատրաստման ժամանակաշրջանը ճշտելու համար, Բ. Առաքելյանը այն մանրամասնություններով համեմատում է այլերկրյա խճանկարների հետ՝ հաշվի առնելով պատկերների անձնավորումը, կառուցվածքի առանձնահատկությունները, հեթանոսական բնույթը, մակագրությունները, գրի ձևերը և այլն: Նա հանգում է այն եզրակացությանը, որ Գառնիի խճանկարը պատրաստվել է III դարի վերջում կամ IV դարի սկզբում՝ Տրդատ Գ թագավորի իշխանության տարիներին (287–330), երբ դեռ վերջինս քրիստոնեությունը չէր ընդունել: «Գառնիի մոզաիկայում ուժեղ են հելլենական գծերը, որոնք տեսակափոխվում են Հայաստանում և հարևան երկրներում կուլտուրայի ու արվեստի զարգացման յուրահատուկ ընթացքի հետևանքով»¹²⁶:

Անտիկ դիցաբանությունից վերցրած թեմատիկայով և հունական մակագրություններով խճանկարների հայտնաբերումը Հայաստանում չի կարելի անսպասելի համարել, քանի որ III-IV դարերում հելլենական մշակույթի ազդեցությունը բավականին ուժեղ է եղել և լայն տարածում է ստացել վերնախավի մոտ:

Այսպիսով, Գառնիի խճանկարը հելլենական դեմք ունեցող մշակութային հուշարձան է: Բ. Առաքելյանի կարծիքով, Գառնիի խճանկարը Արտաշատի, Վաղարշապատի կամ այլ քաղաքների բնակիչ խճանկարիչներն ու վարպետներն են հեղինակել:

Գառնի ամրոցի ճարտարապետական խմբում և երկրի քրիստոնեական վաղ շրջանի կառուցվածքներում դրսևորված անտիկ ճարտարապետության բնորոշ առանձնահատկությունները ցույց են տալիս նախաքրիստոնեական Հայաստանում զարգացման որոշակի աստիճանի հասած հելլենիստական արվեստի գոյությունը:

Տրդատ Ա-ն, երբ Հռոմից վերադառնում էր Հայաստան, Ներոն կայսրը հայոց արքային ոչ միայն մեծ գումարներ հատկացրեց, այլ նաև նրա հետ Հայաստան ուղղարկեց ճարտարապետ-վարպետներ, արվեստագետներ՝ վերակառուցելու հռոմեական լեգիոնների կողմից ավերված քաղաքներն ու բերդերը: Պատմիչները

¹²⁶ **Б. Аракелян**, Мозаика из Гарни // Вестник древней истории, М., 1956, N 1(55), стр. 153.

հիշատակում են Արտաշատն ու Գառնին, որոնք լրիվ վերակառուցվեցին այդ ընթացքում: Համատեղ աշխատանքի հետքերն այդ հուշարձաններում այսօր էլ զգացվում են: Հելլենիստական մշակույթի գիտակ Կ. Տրեվերի այն դիտարկումը, որ տաճարի զարդաքանդակներում հելլենիստական քողի տակ ականառու դրսևորվում են տեղական ազգային հատկանիշները, կարելի է նույնը նշել նաև պալատական բաղնիքի խճանկարների մասին:

Անդրադառնալով միջնադարյան հայկական արվեստի զարգացմանը արվեստաբան-նկարիչ Լիդիա Դուռնովոն (1885-1963) իր ուսումնասիրության մեջ գրում է. «...Նրանց գեղարվեստական արժեքն այնքան նշանակալից է և բարձր, որ միանգամայն օրինական կերպով կարելի է ենթադրել գեղանկարչական արվեստի գոյությունն ավելի վաղ դարերում, այսինքն՝ դեռ հելլենիստական Հայաստանում: Անհրաժեշտ է նշել, որ հելլենիստական Հայաստանի գեղարվեստական կուլտուրան այնքան հին էր և նրա արմատները այնքան խորն էին, որ այն ուժեղ արտահայտություն էր գտել ոչ միայն հեթանոսական ժամանակներում, այլև քրիստոնեության հաստատումից հետո»¹²⁷:

Գառնիի պեղումների ժամանակ հայտնաբերված խճանկարը (III դար), որը հայկական հելլենիստական շրջանի արվեստի մի նմուշ է, հանդիսացավ Լ. Դուռնովոյի ենթադրության ապացույցը: Արվեստագետը ստեղծել է նաև Գառնիի խճանկարի կրկնօրինակը¹²⁸: Խճանկարը այժմ գտնվում է ոչ այնքան լավ վիճակում, իսկ վերականգնողական աշխատանքներ, ըստ երևույթի, չեն կատարվում: Սույն հանգամանքից ելնելով, Գառնիի բաղնիքի խճանկարի մասին մեր պատկերացումները ոչ լիարժեք կլինեին առանց ՀԱՊ-ում պահվող Լ. Դուռնովոյի կողմից կատարված մանրակրկիտ կրկնօրինակի:

¹²⁷ Л. Дурново, Стенная живопись в Аруче (Талиш) // Известия Академии наук АрмССР, Ер., 1952, N 1, стр. 49

¹²⁸ Կ. Մաթևոսյան, Որմնանկարչությունը Հայաստանի պետական պատկերասրահում, Եր., 1990, էջ 4:

2.2. Արտաշատի խճանկարները

Վերջին տարիներում հայոց հնագույն մայրաքաղաք Արտաշատում կատարված հնագիտական պեղումները ի հայտ բերեցին վաղ շրջանի խճանկարի օրինակներ, որոնք զարդարել են բաղնիքի հատակը:

Արտաշատ մայրաքաղաքը կառուցվել է Արտաշես առաջինի (մ.թ.ա մոտ 230–մ.թ.ա. մոտ 160) օրոք մ.թ.ա. II դարում: Հայտնի է, որ Արտաշատի տեղադրությունը որոշելիս հայոց արքային օգնել է կարթագենացի հռչակավոր զորավար Հաննիբալ Բարկան, ով Հռոմի ռիսերիմ թշնամին էր: Այն կառուցվել է Արաքս և Մեծամոր գետերի միախառնումով ստեղծված տասներկու փոքր ու մեծ բլուրների վրա: Համաձայն անտիկ հեղինակների վկայությունների քաղաքը եղել է տարածաշրջանի զորեղ քաղաքական և առևտրական կենտրոններից մեկը, գտնվել է միջազգային առևտրական ճանապարհների խաչմերուկում, այսինքն՝ տեղի ընտրությունը շատ հաջող էր կատարված թե՛ ռազմավարական և թե՛ տնտեսական առումով ու միանգամայն համապատասխանում էր այն բոլոր պահանջներին, որոնք, ըստ անտիկ հեղինակների, անհրաժեշտ էին քաղաքի կառուցման համար¹²⁹:

Տեղանքի մեծամասշտաբ ուսումնասիրությունները սկսվել են 1967- ին, իսկ արդեն 1970 թվականից պեղումները հարուստ ու բազմատեսակ նյութեր են տալիս՝ բացահայտելով քաղաքի բազմակողմանի զարգացած մշակույթը:

Արտաշատը մի քանի անգամ ավերվել ու վերակառուցվել է: Այն ունի հինգ շինարարական շրջան¹³⁰: Տնտեսական կապերը նպաստում էին նաև արվեստի փոխազդեցությանը: Հայաստանում տեղական, ուրարտական մշակույթի հետ իրենց կենսունակությունը շարունակում էին պահպանել նաև աքեմենյան արքունական արվեստի ավանդույթները: Դա չի խանգարել նոր, հելլենիստական մշակույթի

¹²⁹ **Ժ. Խաչատրյան**, Հելլենիստական քաղաքաշինության որոշ ավանդույթների, Երազամույն վայրի և Դվին քաղաքի հիմնադրման մասին // Լրաբեր հասարակական գիտությունների (ԼՀԳ), Եր., 1987, N 2, էջ 46-57:

¹³⁰ **Ժ. Խաչատրյան, Ա. Կանեցյան**, Արտաշատի VIII բլրի շերտագրությունը // ԼՀԳ, Եր., 1974, N 9, էջ 76-91, տե՛ս նաև **Ժ. Խաչատրյան**, Արտաշատի VII բլրի 1973-1975 թթ. պեղումների արդյունքները // ԼՀԳ, Եր., 1978, N 8, էջ 56:

թափանցմանը (մ.թ.ա. III դար), որի ներգործությունը Արտաշիսյանների օրոք ավելի է ուժեղացել: Հայաստանի այդ շրջանի մշակույթի վրա զգալի էր հռոմեական ազդեցությունը:

2003 թվականից սկսած՝ Արտաշատի պեղումները իրակացվում են բլուրներից դեպի հարավ-արևմուտք՝ Արաքս գետի հարևանությամբ: Այստեղ բացվել են մոնումենտալ շինության հետքեր: Ուշագրավ և բացառիկ է հասարակական բաղնիքը՝ իր հիպոկաուստիկ սյուներով և խճազարդ ամենատարբեր պատկերներով: Այն բաղկացած է իննը մեծ ու փոքր սենյակներից, որոնք բավականին լավ են պահպանվել: Արշավախմբի ղեկավար հնագետ Ժորես Խաչատրյանն իր հրատարակած հոդվածներում նկարագրում է գտնված խճազարդ հատակները. IV սենյակի խճանկարից մի հատված է պահպանվել հարավային մասում: Հատակը պատված է 0,7-1,2 սմ տրամագծով ֆելզիտե քարի հատիկներով: Ընդհանուր ֆոնը սպիտակ է, որը վերցված է սև գունախիճերից կազմված ուղղանկյուն շրջանակի մեջ: Վերջինիս ժապավենի լայնությունը 8 սմ է, պահպանված երկարությունը՝ 144 սմ: IV դարին պատկանող շարվածքը հեռացնելուց հետո հյուսիսարևելյան դռան մուտքի մոտ բացվել է ավելի վաղ՝ II դարի վերջ-III դարի առաջին քառորդին պատկանող մուտքը: Այդ շերտից պահպանվել է խճանկարը, որը նախորդի նման պատրաստված է ֆելզիտից, 57 սմ լայնությամբ ուղղանկյուն սև շրջանակի մեջ: Երկրաչափական հորինվածքով այս աշխատանքում պատկերված են շեղանկյուններ և ուղղանկյուն եռանկյունիներ:

Ժ. Խաչատրյանը նշում է, որ նման երկրաչափական զարդերով խճանկար բացվել է Փոքր Ասիայի հարավարևելյան հատվածում, Կիլիկիայի Անամուրիում (Eski Anamur) քաղաքի մեծ բաղնիքի սառը ջրով լողանալու (frigidarium) սենյակի մուտքի շեմին, որի շեղանկյուն և ուղղանկյուն զարդերը, ի տարբերություն Արտաշատի խճանկարի, արված են սպիտակով մուգ կապույտ ֆոնի վրա: Այն թվագրվում է III դարի երրորդ քառորդով¹³¹:

Խճազարդ է եղել նաև IV սենյակի հարավարևմտյան մասում բացված քառանկյուն հորը:

¹³¹ Ժ. Խաչատրյան, Արտաշատի «Երազամոյն» վայրի տաճարը և կից համալիրները // Պատմա-բանասիրական հանդես, Եր., 2009, N 1, էջ 125:

2008 թվականին բացվել է նաև IV սենյակի արևելյան հատվածի VIII և IX սենյակները: VIII սենյակի հարավային հատվածի խճանկարը բավականին լավ է պահպանվել, և թույլ է տալիս վերականգնել հորինվածքի ընդհանուր պատկերը: Նրա թեման, նախշերի վերակազմությունը, երկրաչափական և այլ զարդանախշեր իրենց բաղադրիչ մասերով հիշեցնում են գորգային հարուստ զարդարանք: Բազմագույն գեղեցիկ պատկերը, համաչափ դասավորված մանրամասներով, շքեղ տպավորություն է թողնում: Սպիտակ, համեմատաբար խոշոր հատիկներով շարված եզրային հատվածին հաջորդում է լայն, ուղղանկյուն մուգ կապույտով արված շրջանակ՝ շեղանկյուն և ուղղանկյուն երկրաչափական զարդերով: Դրան հաջորդում է քառակուսի, ոճավորված պարանահյուսքով շրջանակի մեջ վերցված, իրար հետ միահյուսված վեց շրջան: Բոլոր օղակներն ունեն իրենց երիզանախշերը: Վերջիններս առանձին են օղակից և վերին մասում հյուսվելով, վերածվում են ութանման հյուսված երեք զարդի: Երիզանախշի ներքևում օղակներն ունեն երեք տեսակի ժապավենաձև, ալիքաձև զարդաշարան, որը խորհրդանշում է ծովի հանգիստ վիճակը, և ոլորուն ծայրով նախշեր, որն ալեկոծվող ծով է նշանակում: Հետաքրքիր են քառակուսու անկյուններում պատկերված երկսայրի սակրերը¹³² իրենց կոթառով: Խճանկարի հորինվածքը աչքի է ընկնում իր բազմազանությամբ, կուռ կառուցվածքով, զարդերի հարստությամբ:

Ուշադրության է արժանի նաև IX սենյակի խճանկարը, որը նույնպես բազմագույն է: Այն թեև մեզ է հասել բեկորային վիճակում, այդուամենայնիվ, միայն գտածոներով կարելի է ասել, որ այն ունեցել է հարուստ հորինվածք: Եզրային մասը պատրաստված է եղել ֆելզիտի սպիտակ, համեմատաբար խոշոր հատիկներով: Պատկերներն արված են կանաչ, վարդագույն, սպիտակ, սև, դեղնավուն սմալտայով: Այստեղ, ըստ պատկերի մասերի, օգտագործվել են տարբեր ձևերի ու չափերի հատիկներ, հաճախ այնքան մանր, որ կարելի է շարել միայն փոքրիկ ունեղիով: Ի տարբերություն VIII սենյակի խճանկարի, որը միայն երկրաչափական հորինվածք ունի, այստեղ գտնվել է մարդու դեմքի մի հատված, որում երևում է աջ աչքը, ճակատի մի մասը, մազերը, քիթը ու բերանը: Մեկ այլ բեկորի վրա պահպանվել է սև հատիկներով

¹³² Երկբերան սակրի մասին մի հիշատակություն ունի Մովսես Խորենացին՝ կապված պաշարված Տիգրանակերտի (359 թ.) պարիսպների հիմքերը քանդելու հետ:

գրված լատիներեն արձանագրություն - VER, որը նշանակում է գարուն, մեանդրի տարբեր ձևեր, ծաղիկներ և այլ զարդեր: Անդրադառնալով պահպանված դիմապատկերի և մասնավորապես աչքին նշենք, որ այն իր արտահայտությամբ, քթարմատին մոտիկ լայն բացվածքով նման է Գառնիի խճանկարում պատկերված կերպարների հայացքին: Հետագայում նման աչքերի արտահայտություն տեսում ենք Էջմիածնի ավետարանի կազմի Տիրամոր (VI դ.) և Լմբատի Սբ Ստեփանոս եկեղեցու քառակերպի (տետրամորֆեր) պատկերներում (VII դ.), որոնց մասին Լ. Դուռնովոն հետևյալ եզրահանգմանն է եկել. «Վեր քաշված խիտ հոնքերը, քթարմատին մոտիկ լայն բացված խոշոր աչքերը՝ վերին արտևանդանների տակ կախված աշխույժ բիբերով, նեղ և երկար փոքրիկ ռունգերով՝ փոքր-ինչ կորնթարդ քիթը, երկարավուն բերանը՝ երբեմն փոքր - ինչ անորոշ գծագրով, դեպի ցած ձգվող դեմքի գրեթե կանոնավոր օվալը, թեթևակի շառագունած մաշկի ընդգծված բաց գույնը՝ իրական հիմքի վրա ստեղծված միշտ կենդանի հայկական դեմքի այդ յուրահատուկ տիպը կարմիր թելի նման անցնում է հայ միջնադարյան կերպարվեստի միջով՝ հազվադեպ մթագնելով դրսից եկած ինչ-որ ազդեցության տակ»¹³³: Արտաշատի և Գառնիի խճանկարները ցույց են տալիս, որ պատկերագրության այդ ձևը կիրառվել է նաև ավելի վաղ դարերում:

Ըստ Ժ.Խաչատրյանի՝ VIII և IX սենյակների խճանկարները կարող են լինել II դարի վերջի և III դարի սկիզբի աշխատանք: Դրանք հասարակական բաղնիքի սկզբնական շրջանի հորինվածքներից են: Դա է հաստատում, ինչպես նշում է արշավախմբի ղեկավարը, տեղում գտնված Սեպտիմոս Սևերոսի՝ Պոնտոսի Ամասիայում 206-207 թթ. թողարկված բրոնզե դրամը¹³⁴: Պահպանված խճանկարները մակերեսով ավելի մեծ են Գառնիի բաղնիքի հատականկարից և Հայաստանում մինչև օրս հայտնաբերված խճանկարի ամենամեծ նմուշներն են: Նշենք նաև, որ եթե Գառնիի խճանկարում սմալտայի կիրառություն չկա, ապա այն կա Արտաշատում:

¹³³ Ա. Աղայան, Հ. Հակոբյան, Մ. Հասրաթյան, Վ. Ղազարյան, Հայ արվեստի պատմություն, Եր., 2009, էջ 138-139:

¹³⁴ Ժ. Խաչատրյան, Արտաշատի «Երազամոյն» վայրի տաճարը և կից համալիրները // Պատմա-բանասիրական հանդես, Եր., 2009, N 1, էջ 132:

Այսպիսով, մինչ քրիստոնեական կրոնի ընդունումը հայեր, շփման մեջ գտնվելով հունական, հռոմեական և հելլենիստական հարևան մյուս երկրների արվեստների հետ, ունենալով նաև իրենց ավանդույթները, վերամշակել են առանձին ձևեր և մանրամասներ: Հայկական նախաքրիստոնեական շրջանի մշակույթը ոչ միայն չմոռացվեց, այլև հիմք հանդիսացավ վաղքրիստոնեական արվեստի զարգացման համար:

ԳԼՈՒԽ III

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԽՃԱՆԿԱՐՉԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՆՄՈՒՇՆԵՐԸ ՄԻՋՆԱԴԱՐՈՒՄ

301 թվականին Տրդատ III (250-ական թվականներ–330) թագավորի օրոք, Գրիգոր Լուսավորչի (մոտ 257-331) ջանքերով Հայաստանում պետական կրոն հռչակվեց քրիստոնեությունը: Հեթանոսական պաշտամունքային բազմաթիվ հուշարձաններին փոխարինելու եկան եկեղեցիները: Սակայն պետք է նշել, որ դրանով կտրականապես չիզվեց կապը հին հայկական արվեստի հետ. «Որքան էլ Գրիգոր Լուսավորիչն ու Տրդատ Գ-ն մարտականորեն ոչնչացնեին հեթանոսական մշակույթը, այնուամենայնիվ հնարավոր չէր, թեկուզ հենց միայն արվեստի ընկալման տեսակետից, իսպառ վերափոխել ժողովրդի ճաշակը և հոգեբանությունը... եկեղեցին ժողովրդական լայն խավերին դեպի իրեն տրամադրելու նպատակով յուրացնում էր հեթանոսական քաղաքակրթության որոշ սկզբունքներ, տոներ, ծեսեր, պաշտամունքի վայրեր և այլն»¹³⁵:

Այդ է պատճառը, որ, սերտորեն կապված լինելով վաղ քրիստոնեական կենտրոններ Պաղեստինի, Ասորիքի, նաև Բյուզանդական մշակույթի հետ, հայ արվեստն ունեցավ զարգացում՝ խարսխված տեղական գեղարվեստական ավանդույթների վրա:

Էական է նաև այն հանգամանքը, որ 451 թվականին չմասնակցելով Քաղկեդոնի տիեզերական ժողովին և չընդունելով նրա դրույթները Հայաստանում մեծապես պահպանվեց հոգևոր ու մշակութային ինքնուրույնությունը: Հունական և հայկական եկեղեցիների միջև դավանաբանական հակասությունների սրման շրջանի (VI դ. վերջ–VII դ. սկիզբ) կարգախոսը կարելի է համարել Դվինի ժողովներից մեկի պահանջը՝ «... ամենևին չհաղթողել ընդ Հռոմսս, զի գործք նոցա ստույթեամբ են: Մի՛ գիրս, մի՛ պատկերս, մի՛ նշխարս ի նոցանէ ընդունել»¹³⁶: Նույն շրջանում միջնադարյան հայ նշանավոր մտածող և եկեղեցական գործիչ Վրթանես Քերթոզը իր «Յաղագս

¹³⁵ Լ. Ազարյան, Վաղ միջնադարյան հայկական քանդակը, Եր., 1975, էջ 17-18:

¹³⁶ Մովսես Կաղանկատուացի, Պատմութիւն Աղուանից աշխարհի, Եր., 1983, էջ 268:

պատկերամարտաց» երկում ուշագրավ փաստարկներով հերքում է աղանդավորների պատկերամարտական դրույթները և ներկայացնում իր ժամանակի կերպարվեստի տեսության դավանաբանական և գեղագիտական հիմնավորումը: Երկում ներկայացված են ժամանակի եկեղեցիների նկարազարդումները, մասամբ նաև հեթանոսական տաճարների հարդարանքները¹³⁷:

Հայ եկեղեցին դեմ էր պատկերամարտությանը, ինչպես նաև այնպիսի պատկերապաշտությանը, որը հասնում է կռապաշտության աստիճանի:

Հարկ է նշել, որ վաղ միջնադարից թեկուզ հատվածաբար, բայց բավական թվով որմնանկարներ են պահպանվել, սակայն, ցավոք նույնը չի կարելի ասել խճանկարչական արվեստի համար: Այնուամենայնիվ, դրանց գոյությունը հաստատվում է մինչ մեր օրերը հասած հատվածական նմուշներով:

¹³⁷ Ե. Մելքոնյան, Վրթանես Քերթոլը և պատկերամարտությունը // Էջմիածին ամսագիր, Եր., 1970, 2-Է, էջ 95:

3.1. Դվինի և Զվարթնոցի խճանկարները

Հայաստանում վաղ քրիստոնեական շրջանի խճանկարներից մեզ է հասել Դվինի Սբ Գրիգոր Լուսավորիչ կաթողիկե եկեղեցու հատականկարից պահպանված մի հատված¹³⁸: Լինելով հին Հայաստանի մշակութային գլխավոր կենտրոններից մեկը՝ մայրաքաղաք և կաթողիկոսանիստ Դվինը պատմության մեջ խոշոր դեր է խաղացել:

Հայաստանի այս պատմական մայրաքաղաքի ավերակները դեռ XIX դարի վերջից իրենց վրա հրավիրել են հայ և օտար հնագետների ուշադրությունը: Այնտեղ կատարվող շարունակական պեղումները բաց են արել մի շարք ճարտարապետական կառուցվածքների ավերակներ: Պրոֆեսոր Նիկողայոս Մառից հետո (1899) Դվինում շարունակական պեղումներ են կատարել Խաչիկ վարդապետ Դադյանը (1907-1908), Ս. Տեր-Ավետիսյանը (1936-1939), Կ. Ղաֆադարյանը (1946-1976) և 1976 թվականից՝ Ա. Քալանթարյանը:

Դվինի հնագիտական ուսումնասիրությունները գիտական ամուր հողի վրա դրվեցին և լայն ծավալ ստացան 1937 թվականից: Արշավախումբը նպատակ է ունեցել ի հայտ բերել և ուսումնասիրել IV դարից մինչև XIII դարին պատկանող մշակութային արժեքների ստեղծման պատմությունը: Հայաստանի գիտությունների ակադեմիայի գիտական արշավախումբը սկսած պեղումների ընթացքում հայտնաբերված ճարտարապետական կառուցվածքների մեջ հնագույնը մայր եկեղեցին է, որի հիմնապատերի ներքին երեսը բացվել է Խաչիկ վարդապետ Դադյանի կողմից 1907 թվականին, այնուհետև հիմնական պեղումները կատարվել են 1938-1939 թվականներին ՀՀ ԳԱ Պատմության ինստիտուտի արշավախմբի ջանքերով: Տաճարի ավերակները հիմնովին բացվել են 1946-1951 թվականներին՝ Պետական պատմական թանգարանի կողմից նախաձեռնած պեղումների ընթացքում: Դեռևս 1907 թվականին Խաչիկ վարդապետ Դադյանը կաթողիկե եկեղեցու հյուսիսային կողմից բեմի վրա, որոշակի խորության մեջ հայտնաբերել է խճազարդ հատակ և «Տիրամոր» խճապատ գլուխը: Խ.Դադյանը այդ պեղումների մասին հիշատակել է «Արարատ» ամսագրում զետեղված նյութի մեջ. «Դվնա կաթողիկեի թե՛ հատակը և թե՛ առաստաղը

¹³⁸ Այն այժմ ծածկված է, և լուսանկարը կարելի է տեսնել Կ. Ղաֆադարյան, Դվին քաղաքը և նրա պեղումները, Երևան, 1982, հատ. 2, էջ 17:

մոզահիկաներով զարդարված է եղել. հյուսիս - արևելյան փոքր սեղանի հատակի վրա մնացել է բախտի բերմամբ Դվնա Աստվածամոր գլուխը. ձախ աչքի մոզահիկաները թափված. երեսի, բերանի մասը նույնպես: Հատակի վրա արևմտյան և հարավային դռների կողմից բավական տարածությամբ մոզահիկ հատակ զանազան գույնզգույն քարերով գորգաձև բռնվածքով: Տաճարի պատերի ծեփերը նույնպես զանազան գույներով ներկած, ինչպես Զվարթնոց եկեղեցում: Թե՛ հատակի և թե՛ առաստաղի մոզահիկաներից, նույնպես և պատերի ծեփերի ներկած կտորներից բավական քանակությամբ ունեմ ապակեծածկ դարակներում դասավորված»¹³⁹:

Ներկայացված խճանկարի մասին ամսագրի խմբագրության կողմից ներկայացրած տեղեկություններում կան ավելի շատ մանրամասներ: Մասնավորապես «Տիրամոր» խճանկարի մասին նշվում է, որ ամբողջական է մնացել դեմքի մի մասը և աջ աչքն, ինչպես նաև աջ այտի կեսը, ճակատը՝ մազերի հյուսվածքով, և նեմբուսը, իսկ ձախ կողմում նկարված են բացված ծաղիկներ: Լուսանկարչի հաղորդած տեղեկությունների համաձայն՝ այդ խճանկարը կազմված է եղել գույնզգույն քարերից և ոչ թե ապակիներից: Գույնզգույն քարերից մեծերը մոտավորապես 1,5 սմ չափեր են ունեցել: Նրբություն արտահայտող մասերի (ինչպես այտի և աչքի) քարերը ավելի մանր են եղել: Նեմբուսը (լուսապսակ) կազմված է եղել սև քարերից, մազերի հյուսվածքը՝ բաց, աչքը՝ մուգ շագանակագույն, կոպերը, ինչպես և բիբը՝ ավելի սևագույն քարերից:

Նշված խճազարդ դիմապատկերը չի պահպանվել: Պեղումներից երկու տարի անց՝ 1909 թվականին, կողոպտվել ու անհայտացել է այն ամենը, ինչ ձեռք էր բերվել Խաչիկ վարդապետ Դադյանի ղեկավարած աշխատախմբի կողմից: Նյութերի կորստի առթիվ Խաչիկ վարդապետը գրում է. «... Թուրքերը օգտվելով բացակայությունիցս, անհավատարիմ պահապանների շնորհիվ ջարդ ու փշուր են անում պահարան-դարակներս և միջի հնությունները ոչնչացնում: Բերդից և շրջականներից ժողոված դրամներս գողանում են: Խեցեղեն ամանները կտրատում, իսկ Տաճարի միջի հարավ-արևմտյան անկյունում աղյուսով թաղակապ շիրիմների միջից հանած հայրապետական ժողովածուն ոչնչացնում են կտոր-կտոր անելով: Հյուսիս-արևելյան կողմնակի սեղանի հատակի վրայի մոզահիկ Աստվածամոր գլուխը ոչնչացնում են,

¹³⁹ Խմբագրական, Դուին // Արարատ, Էջմիածին, 1907, հուլիս-օգոստոս, 20/907, էջ 660:

ժամանակավոր թանգարանի փայտեղեն նյութերը, ծածկը և պարագաները հափշտակում»¹⁴⁰:

1937 թվականից հետո Դվինում իրականացված պեղումները նոր լույս են սփռում տեղի խճանկարների ժամանակաշրջանի լուսաբանման և վերջիններիս առանձնահատկությունների վերհանման վրա:

Հայկական ՍՍՀ Գիտությունների ակադեմիայի, Պետական պատմության թանգարանի կողմից 1951 թվականին Դվինի կաթողիկե եկեղեցում կատարված պեղումները ցույց են տվել, որ այդ եկեղեցին հնադարյան մեհյան է եղել, և Հայաստանում քրիստոնեական կրոնը պետականորեն ընդունվելուց հետո վերածվել է եկեղեցու: Ներկայացնելով արդյունքները, հատկապես կաթողիկեի երկրորդ հատակի նկարագրությունը պրոֆեսոր Կ. Ղաֆադարյանը գրում է. «Կաթողիկեի այս երկրորդ հատակը նշանավոր է այն բանով, որ ծածկված է եղել բնական քարերից կազմված խճանկարով, որի հետքերը բացվել էին դեռևս 1938 թվականին, իսկ 1951 թվականին այդ մոզաիկյան մեծ ծավալով հայտնաբերվեց եկեղեցու արևմտյան մասում, իր բուն տեղում: Դեռևս շինության կանգուն ժամանակ, երբ նորոգել են եկեղեցին, խճանկարի երեսը ծածկել են կրաշաղախի թանձր շերտով, ուստի և այժմ խիստ դժվար է բաց անել նրա երեսը, որովհետև խճանկարի հատիկները վերին կրաշաղախին ավելի են կպած, քան թե տակի շերտին: Մոզաիկ հատակը շինելու համար նրա տակ լցրել են մի շերտ քար և այդ շերտի երեսին, կրաշաղախի վրա, մեկ քառակուսի սանտիմետրից ավելի փոքր մակերես ունեցող գույնզգույն խորանարդաձև խճաքարերը դասավորել են գեղեցիկ երկրաչափական ձևերով»¹⁴¹:

Դվինի խճազարդ հատակին անդրադարձել է Առաքել Պատրիկյը¹⁴², նշելով, որ հատակը զարդարող խճանկարը շուրջ 1,60 մ երկարություն ունի, իսկ ամենալայն մասը 0,65 սմ է: Այն կազմված է հինգ գույնի բնական քարերից՝ մուգ սրճագույն, կարմիր, կանաչ, դեղին և սպիտակ, որոնք շուրջ 1 սմ² մակերես ունեցող խորանարդիկների ձևով շարված ու ամրացված են կրաշաղախի շերտի վրա: Այն ունի զարդական

¹⁴⁰ Խմբագրական, III Դուին (Թօփրագ գալա) // Արարատ, Էջմիածին, 1907, N 2, էջ 176:

¹⁴¹ Կ. Ղաֆադարյան, Դվին քաղաքը և նրա պեղումները, Եր., 1952, հատ. 1, էջ 88:

¹⁴² Ա. Պատրիկ, Խճանկարային արվեստը հայերի մոտ և Դվինում հայտնաբերված խճանկար հատակը, // Պատմա-բանասիրական հանդես, Եր., 1964, N 2, էջ 313-317:

հորինվածք: Վերևում լայն մի ժապավեն է, որը եզերում է ներքևի երկրաչափական բազմանկյուններից կազմված ընդարձակ դաշտը: Ենթադրվում է, որ ժապավենի մյուս կողմում էլ կրկնվում է նույն դաշտը, ինչպես ցույց է տալիս պահպանված մի բեկոր, և այդպես հաջորդաբար: Ժապավենի զարդական հորինվածքում իրար հատող կիսաշրջանակներ են, որոնց յուրաքանչյուրի մեջ դեմ դիմաց կան նշաձև մեկական հյուսք: Թերևս, կարելի է ասել, որ այդ զարդատեսակը ներկայացնում է արմնկավոր թևերով այն խաչաձևը, որն արևելյան հին ժողովուրդների, ինչպես նաև հայերի մոտ տարածված խորհրդանիշ է եղել՝ իբրև բարենշան: Տալով խճանկարի հավանական չորս տարբերակներ՝ Առաքել Պատրիկը նշում է, որ այդ զարդաձևերից մեկը կարող էր լիովին և վայելչորեն փոխարինել վերոհիշյալ արմնկավոր խաչանիշը¹⁴³:

Ցույց տալու համար, որ նմանատիպ զարդական խորհրդանիշները դարերի ընթացքում շարունակել են գործածվել հայերի մոտ նշենք XI դարում կառուցված Անիի Գագկաշեն եկեղեցու որմնաքանդակներից մեկը, ուր առկա է նույն խորհրդանիշը կանոնավոր հաջորդականությամբ, մեջընդմեջ ընդելուզված յոթթերթևանի ծաղիկով, վեցթևանի աստղով, մարգարտածաղիկով և այդպես շարունակաբար¹⁴⁴:

Թե՛ գոտու և թե՛ ֆոնի երկրաչափական ձևերի զարդական հյուսքը, պատրաստված մասնագիտական հմտությամբ և բարձր գեղագիտական ճաշակով, ցույց է տալիս, որ X-XIV դարերի ընթացքում մեր ճարտարապետական և խաչքարային հուշարձանների վրա ծաղկող այնքան ինքնատիպ արվեստն ունեցել է իր դարավոր, ավանդական խոր արմատները:

Ինչպես ցույց են տվել պեղումները, Դվինի կաթողիկեն կառուցված է եղել հեթանոսական շրջանում: Պատմությունից մեզ հայտնի է, որ մեհյանները եկեղեցի դարձնելը քրիստոնեության մուտքի ժամանակ պատահական երևույթ չի եղել, այլ հեթանոսությունն արմատախիլ անելու մի միջոց, որ գործադրվել է ամենուրեք: Եթե Գրիգոր Պահլավունին բավարարվեր միայն մեհյանները քանդելով և քրմերի դասը ցրելով, դրանով քրիստոնեություն չէր տարածի, քանզի դրանց ավերակներն ու

¹⁴³ Ա. Պատրիկ, Խճանկարային արվեստը հայերի մոտ և Դվինում հայտնաբերված խճանկար հատակը // Պատմա-բանասիրական հանդես, Եր., 1964, N 2, էջ 316:

¹⁴⁴ Խճանկարի մասնակի վերակազմությունը և կատարված համեմատությունը տե՛ս Ա. Պատրիկ նույն տեղում, էջ 313-317:

առանձին քարերը պաշտամունքի առարկաներ կդառնային հեթանոս ժողովրդի համար, ուստի նա Տրդատ III օգնությամբ ամենուրեք հին կրոնի պաշտամունքը փոխարինեց նորով և քրմերին էլ դարձրեց քրիստոնեական եկեղեցու սպասավորներ, որպեսզի ժողովուրդն իր սովորության համաձայն այցելի հին սրբավայրերը՝ այս անգամ իր քրիստոնեական աղոթքն անելու նպատակով: Այդ հարցում քրիստոնեությունը խիստ զգուշավոր դիրք գրավեց և նույնիսկ պահպանեց հեթանոսական մի շարք տոներ՝ տալով նրանց քրիստոնեական գունավորում: Սույն երևույթը ընդհանուր է եղել ոչ միայն Հայաստանում, այլ նաև բազմաթիվ այլ երկրներում:

Դվինի կաթողիկե եկեղեցու վերաբերյալ գոյություն ունի մի ավանդություն, որի մասին հիշատակում են մեր հին պատմագիրները: Այդ ավանդության համաձայն, երբ Շավասպ Արծրունին և դվնեցի Վնգոն փորձել են վերականգնել հեթանոսական կրոնը Հայաստանում, նրանք առաջին հերթին աշխատել են կաթողիկե եկեղեցին նորից վերածել հեթանոսական մեհյանի, քանզի համոզված են եղել, որ այն ի սկզբանե մեհյան է եղել. «... Ինչ էլ որ լինի, մի բան պարզ է,- գրում է Կ. Ղաֆադարյանը,- որ Դվինցի Վնգոն և Շավասպ Արծրունին մեհյանի այդ տեղն ընտրել էին ոչ թե պատահական կերպով, այլ այն պատճառով, որ այդտեղ հնում ատրուշան է եղել, որն այն ժամանակ դեռևս մնացել էր մարդկանց հիշողության մեջ»¹⁴⁵: Այս կարծիքն է հայտնել նաև Թորոս Թորամանյանը¹⁴⁶:

Կաթողիկե եկեղեցու վերաբերյալ նշված պատմական ստույգ տեղեկությունները օգնում են որոշել Դվինում գտնված երեք խճանկարների (հատակ, առաստաղը և խճազարդ կիսանդրին) կերտման դարաշրջանը: Դիտարկելով Դվինի կառուցապատման վաղ միջնադարյան հիմնական շրջափուլերը և այն, որ V դարի 60-70-ական թվականներին՝ Հայոց հոգևոր կենտրոնը Վաղարշապատից Դվին տեղափոխելու կապակցությամբ իրականացված լայնածավալ շինարարության ժամանակ Մայր եկեղեցին ենթարկվել է հատակագծային փոփոխության, ավելացվել են ավագ խորանին կից ավանդատները, արտաքին սյունասրահը և խճազարդվել

¹⁴⁵ Կ. Ղաֆադարյան, Դվին քաղաքը և նրա պեղումները, Եր., 1952, հատ. 1, էջ 88:

¹⁴⁶ Թ. Թորամանյան, Նյութեր հայկական ճարտարապետության պատմության, Եր., 1942, հատ. 1, էջ 214:

հատակը¹⁴⁷, պարզորոշվում է հատակի խճանկարի պատրասման ժամանակաշրջանը: Կ. Ղաֆադարյանը 1907 թվականին հայտնաբերված խճազարդ կիսանդրին, որ դրվել է եկեղեցու հյուսիս-արևելյան փոքր սեղանի հատակի վրա, համարում է VII դարի գործ, նշելով, որ այդ արքիդը կառուցվել է VII դարում և հատակի խճանկարի հետ որևէ կապ չունի¹⁴⁸: Աշխատանքի գեղարվեստական պատկերի մասնակի վերլուծման ժամանակ նա գրում է, որ V դարի հատակի խճանկարի մնացորդներն ունեն միայն երկրաչափական ձևեր, իսկ Տիրամոր պատկերը կոմպոզիցիոն նկար է, որի հատիկները տարբերվում են իրենց նրբությամբ¹⁴⁹: Խաչիկ վարդապետ Դադյանն էլ իր գտած խճազարդ փոքր դիմապատկերը անվանել է «Աստվածամոր գլուխ»՝ ենթադրելով, որ եկեղեցում գտնված յուրաքանչյուր հնությունը անպայման քրիստոնեական ժամանակաշրջանին է պատկանում: Հնարավոր է ենթադրել նաև, որ դա հայ հեթանոսական աստվածուհիներից մեկի նկարն է, որ կերտել է մի անանուն խճանկարիչ: Ճշգրիտ կերպով անհնար է որոշել այդ խճանկարների ստեղծման տարեթիվը, քանի որ մեզ անհայտ է, թե երբ է հիմնվել Դվինի հեթանոսական մեհյանը, ասել է թե Կաթողիկե եկեղեցու սկզբնական շինությունը: Տեղին է հիշել, Գառնիի խճանկարը իր կոմպոզիցիոն նկարով, մարդկանց ու կենդանիների նուրբ գծագրությամբ, Արտաշատի՝ հարուստ զարդանախշերը և հայտաբերված մարդու դեմքի մի հատվածի գծային մշակվածությունը, ցույց տալու համար, որ Հայաստանում արվեստի այդ տեսակը ավելի վաղ կիրառություն է ունեցել, և կնոջ այս խճապատկերը կարող էր և ավելի վաղ շրջանի աշխատանք լինել: Չպետք է մոռանալ նաև դիմանկարով խճանկարի տեղի հանգամանքը, որը եղել է գետնի վրա, որն այնքան էլ պատշաճ չէ Աստվածամոր պատկերի համար:

Դվինի խճանկարի հիմնական մասերը կորստյան են մատնվել: Բայց եթե վերջնականապես ճշտված համարվի, որ Դվինի խճանկարը պատկանել է հեթանոսական մեհյանին, ապա դրանով կարևոր լրացում կարվի անտիկ շրջանի հայ խճանկարչության պատմության մեջ, քանի որ մինչ այժմ հայտնի Գառնիի և

¹⁴⁷ Տե՛ս Կ. Ղաֆադարյան, Դվին քաղաքը և նրա պեղումները, Եր. 1952, հատ. 1, էջ 88-100 և Ա. Քալանթարյան, Կ. Ղաֆադարյան, Դվինի վաղմիջնադարյան ճարտարապետության որոշ հարցեր // Պատմա-քանասիրական հանդես, Եր., 1990, N 1, էջ 140-141:

¹⁴⁸ Կ. Ղաֆադարյան, Դվին քաղաքը և նրա պեղումները, ... էջ 88:

¹⁴⁹ Կ. Ղաֆադարյան, նշվ. աշխ., էջ 88-89:

Արտաշատի խճանկարները բաղնիքների հատակի հարդարանք են ներկայացնում, մինչդեռ Դվինում գործ ունենք պաշտամունքային կառուցի հետ:

Դվինի թե՛ խճազարդ հատակը, թե՛ առաստաղը և թե՛ ենթադրաբար աստվածուհու գլուխը (վերջին երկուսը ըստ գրավոր նկարագրությունների) պատրաստված են բնական պարզագույն լավ մշակված քարե խորանարդիկներից: Շինանյութերի մեջ կիրառված չի գունավոր ապակին, որը հաստատում է խճանկարի հնությունը, իսկ սակավաթիվ գույների ու երանգների խորանարդիկների օգտագործումը փաստում է, որ աշխատանքները պատրաստվել են *Opus tessellatum* տեխնիկայով:

Հայաստանում եղած Աստվածածնի մի սրբանկարի (հնարավոր է, որ այն խճանկար է եղել) մասին է վկայում X դարի արաբ մատենագիր ալ-Մուկադդասին. «Դուբիլիս (Դվինից) երեք փարսախ հեռավորության վրա գտնվում է սպիտակ տաշած քարերից շինած ութը սյուների վրա գմբեթաձև գլխարկի նմանվող մի եկեղեցի, որի մեջ գտնվում է Մարիամ կույսի նկարը: Որ դռնից էլ մտնես, դու կտեսնես Մարիամ կույսի պատկերը»¹⁵⁰: Ըստ Ասողիկի Ներսես Գ Շինարար կաթողիկոսը (641-661 թթ.) Խոր Վիրապում եկեղեցի է կառուցել, որը և նկարագրել է արաբ մատենագիրը: Ճարտարապետ Ստեփան Մնացականյանը (1917-1994) իր «Զվարթնոցը և նույնատիպ հուշարձանները» աշխատությունում նշում է, որ Ալ-Մուկադդասու նկարագրած եկեղեցին, ութ սյուների վրա բարձրացող կենտրոնագմբեթ կառույց է, որի արևելյան աբսիդում եղել է Աստվածածնի որմնանկարը կամ, որը ավելի հնարավոր է խճանկարը¹⁵¹: Ա. Գրիգորյանը արաբ մատենագրի այս վկայությունը վերագրում է Զվարթնոցի տաճարին¹⁵²: Կարծում ենք վերջինս սույն եզրահանգմանն է եկել հաշվի առնելով, որ տաճարի արևելյան աբսիդի վրա գտնվել են խճանկարի բեկորներ: Սակայն մասնագետները հերքում են դա, հաշվի առնելով այն, որ Զվարթնոցի քարերը սպիտակ չեն, այլ կարմրավուն և մոխրագույն, խառը շարված: Ըստ երևույթի արաբ

¹⁵⁰ **Н. Караулова**, Сведения арабских географов IX и X веков по Р.Хр. о Кавказе, Армении и Азербейджане // Сборник материалов по описанию местностей и племен Кавказа, Тифлис, 1908, N 38, стр. 16.

¹⁵¹ **Ս. Մնացականյան**, Զվարթնոցը և նույնատիպ հուշարձանները, Եր., 1971, էջ 20:

¹⁵² **Ա. Գրիգորյան**, Նյութեր հայկական մոզաիկ նկարչության // Հայկական ՍՍՌ ԳԱ տեղեկագիր, Եր., 1955, N 7, էջ 79:

մատենագիրը կամ անձամբ չի տեսել եկեղեցին, և ուրիշների պատմածով է նկարագրել, կամ, ինչ որ բան շփոթել է:

Ինչպես հայտնի է, Չվարթնոցը կործանվել է X դարի վերջերին տեղի ունեցած երկրաշարժից: Տաճարի ավերակները հայտնաբերվել են 1889 թվականին վիեննացի գիտնական Յոզեֆ Ստրժիգովսկիի (1862-1941) կողմից: Այնուհետև 1893 թվականին պեղումներ է կատարել Մեսրոպ Եպիսկոպոս Տեր-Մովսիսյանը, իսկ 1990-ականներին՝ Խաչիկ վարդապետ Դադյանը: Չվարթնոցի կառուցումը սկսվել է 641 թվականին և ավարտվել 661-ին: Այն կանգուն է մնացել շուրջ 300 տարի: Թ. Թորամանյանի շնորհիվ վերականգնվել է տաճարի հատակագիծը: Չվարթնոցը նոր խոսք էր ոչ միայն ճարտարապետական կառույցի առումով, այլև իր արտաքին ու ներքին հարդարանքով: Ըստ ուսումնասիրությունների՝ Չվարթնոցի որմերը (ոչ ամբողջությամբ) հարդարված են եղել որմնանկարներով, իսկ խորանի կոնքը՝ խճանկարներով, ոսկեգույն սմալտայի կիրառմամբ¹⁵³: Տաճարին կից գործող թանգարանում (հիմնադրված 1937 թվականին) ցուցադրված նմուշների մեջ ներկայացված է խճանկարի մի պատառիկ և լուսանկար: Դատելով հատիկների վառ գուներագներից խճանկարը բավականին վառ է եղել, ուղիղ շարվածքի կիրառությամբ՝ *Opus tessellatum* և *Opus vermiculatum* տեխնիկաներով կատարված:

Խաչիկ վարդապետ Դադյանի կատարած պեղումների ընթացքում (վերջինս ցավոք չի պահպանել հնագիտական պեղումների կարգը) ոչնչացվել է եկեղեցու սեղանի կիսաշրջանաձև խճազարդ հատակը: Այդ աշխատանքի մասին պահպանված ոչ մի տեղեկություն չկա: Բացի խճազարդ հատակից, նշվում է նաև մի մեծ խաչի բեկորի մասին, որը հանդիսացել է զարդագոտու մաս. «Աւերակների փլատակների տակ, սեղանի մասում գտնւել է մի մեծ կտոր մոզաիկ, մօտաւորապէս 60x37 սմ մեծութեամբ, որ ներկայացնում է մեծ խաչի բեկոր: Հաւանական նա ընկել է սեղանի կիսբոլորակ ծածկից: Մոզաիկ զարդերը պէտք է որ ընդարձակ տարածութիւն բռնած լինեն, որովհետև, բացի այդ մեծ կտորից, փոքրիկ բեկորներով և հատ հատ գոյնզգոյն քարերով լիքն են աւազը և խիճերը: Խաչիկ վարդապետի կարգադրութեամբ երկար ժամանակ մի ծեր մշակ զբաղւած էր յատկապէս այդ քարերը ժողովելով: Փոքրիկ

¹⁵³ Л. Дурново, Очерки изобразительного искусства средневековой Армении, М., 1979, стр. 14.

քառանկիւնի քարերը կամ սեպիական գոյն ունին, կամ ներկած են միայն դրսի երեսացող կողմից: Խաչի թւերը ասկէ գոյն է, վեց շարքով, որը եզերած է մի շարք կարմիր քարով: Ճաճանչները սպիտակ գոյն են, իսկ թւերի և ճաճանչների միջի տարածութիւնը լցած է շրջանաձև՝ արծաթէ գորշ և կապոյտ շերտերով»¹⁵⁴:

Այս նկարագրությունից կարելի է եզրակացնել երկու բան. նախ, որ Զվարթնոցում եղել է մեծ խճազարդ խաչ, և երկրորդ՝ եկեղեցու սեղանի կիսակլոր հատակը խճապատ է եղել:

Սույն տեղեկությունները հնարավորություն են տալիս որոշակի եզրահանգումներ կատարելու: Ամենից առաջ Զվարթնոցի խճանկարները քրիստոնեական բնույթ ունեն: Ըստ պահպանված բեկորի՝ կարելի է ասել, որ հատակինը երկրաչափական գծանկար է եղել, իսկ խաչապատկերի առկայությունը թույլ է տալիս որոշել խճանկարի քրիստոնեական բնույթը: Խաչի նկարագրությունից երևում է, որ դրա պատրաստման մեջ կիրառվել է նաև ոսկեգույնը (ոսկի), որը բյուզանդական խճանկարների հատկանշական կողմն է, հատկապես Հուստինիանոսի ժամանակաշրջանում:

Հաշվի առնելով այն պատմական փաստը, որ Զվարթնոցը կառուցվել է 641-661 թվականներին, ապա խճանկարը և խճազարդ խաչը պատրաստվել են եկեղեցու կառուցումից հետո, քանզի շենքի ավարտից հետո են միայն կատարվում ներքին գեղարվեստական ձևավորման, նկարազարդման աշխատանքները: Այսպիսով խճանկարը VII դարի 60-ական թվականների աշխատանք է:

Մինչև այսօր կատարված պեղումները ի հայտ չեն բերել խճանկարային արվեստի այլ աշխատանքներ: Ըստ երևույթին հայկական եկեղեցիների ձևավորման համար խճանկարներին նախապատվությունը չեն տվել, քանի որ վերջինիս պատրաստումը ժամանակատար էր, նաև մեծ ծախսեր էր պահանջում:

Ավելացնենք նաև, որ որքան էլ հայ արվեստն ինքնատիպ է ու ինքնուրույն զարգացման ուղի է անցել, չենք կարող անտեսել այն փոխառություններն ու ազդեցությունները, որոնք եղել են տարբեր ժամանակաշրջաններում:

¹⁵⁴ **Մ. Տէր-Մովսիսեան**, Էջմիածին եւ հայոց հնագոյն եկեղեցիներ // Ազգագրական հանդես, Թիֆլիս, 1907, N 16. էջ 139-140: Այս մասին տե՛ս նաև **Ա. Գրիգորյան**, Մոզաիկ նկարչության արվեստը Հայաստանում // Էջմիածին ամսագիր, Եր., 1957, N 5, էջ 49:

3.2. Հայ միջնադարյան խճանկարչության քրիստոնեական ավանդույթը (Երուսաղեմի խճանկարների օրինակով)

Ինչպես վերևում տեսանք, հայ միջնադարյան խճանկարչության հուշարձաններից բուն Հայաստանում պահպանվել են աննշան հատվածներ (Դվին, Զվարթնոց): Սակայն հայկական քրիստոնեական շրջանի խճանկարչության մասին կարող ենք որոշակի պատկերացում կազմել Երուսաղեմում պահպանված արժեքավոր ու ամբողջական նմուշների շնորհիվ: Հետևաբար, մեր թեմայից թեկուզ մասնակի շեղում կատարելով, անհրաժեշտաբար պետք է անդրադառնանք նաև Երուսաղեմի հայկական խճանկարչությանը:

Քրիստոնեությունը Հայաստանում պետական կրոն ընդունվելուց հետո բազմաթիվ ուխտավորներ են այցելել Երուսաղեմ, կառուցվել են հայկական վանքեր: Հայ գաղթօջախի պատմության վաղ միջնադարյան շրջանի ուսումնասիրության համար կարևոր տեղեկություններ են պահպանվել Անաստաս վարդապետի անունով մեզ հասած թղթերում: Դրանցում տրված են Երուսաղեմի հայկական վանքերի ցուցակը և այն հանգամանքներն, որոնք դրդել են վերջինիս ձեռնամուխ լինել այդ գործին: Անաստասի անունը՝ որպես ցուցակի հեղինակ, արձանագրված է վերջում՝ Երուսաղեմ այցելած հայ ուխտավոր-վարդապետ, ով Համազասպ Կամսարականի խնդրանքով կազմել է տեղի հայոց վանքերի ցանկը¹⁵⁵: Երկի մասին առաջին անգամ խոսում է Մովսես Կաղանկատվեցին¹⁵⁶ իր «Պատմութիւն Աղուանք աշխարհի» աշխատության մեջ¹⁵⁷:

¹⁵⁵ Աշխատանքը մեզ է հասել ուշ շրջանի ձեռագրերով: Ժամանակագրորեն վաղագույն ժողովածուն, որտեղ առկա է այդ բնագիրը, Մաշտոցի անվան Մատենադարանի 1770 թվահամարը կրող գրչագիրն է, ընդօրինակված 1589թ. մի ձեռագրից, որն էլ իր հերթին կազմվել կամ արտագրվել է 1425թ.:

¹⁵⁶ **Մովսէս Կաղանկատուացի**, Պատմութիւն Աղուանից աշխարհի. (քննական բնագիրը և ներածությունը Վարագ Առաքելյանի), Եր., 1983, էջ 285-286:

¹⁵⁷ Աշխատության երկրորդ գրքի ԾԲ գլուխը վերնագրված է «Անունք վանորայցն, որք յԵրուսաղեմ են շինեալ յԱղուանից անուն, զոր ի թղթոյ երանելոյն Անաստասայ առ Վահան Մամիկոնեան առեալ ուսաք, այս են»: Ղ.Ինճիճյանը գիտական շրջանառության մեջ է դրել այն՝ հրապարակելով իր «Հնախօսութիւն աշխարհագրական Հայաստանեայց աշխարհի» երկի մեջ, տե՛ս նաև **Ղ. Ինճիճեան**. Հնախճսութիւն աշխարհագրական Հայաստանեայց աշխարհի, Վենետիկ, 1895, հատ. 3, էջ 199, ծան. 1, **Մ. Աղանունի**. Հայկական հին վանքեր և եկեղեցիներ սուրբ Երկրին մեջ, Երուսաղեմ, 1931, էջ 19:

Մինչև օրս Երուսաղեմում կատարած պեղումները երևան են հանել V-VII դարերով թվագրվող հայկական յոթ արժեքավոր խճանկար: Դրանց հայկական ծագումը առաջին հերթին որոշվել է՝ մեսրոպատառ արձանագրությունների առկայության փաստով: Այդ խճանկարներից առաջին չորսը գտնվել են 1868-1893 թվականներին՝ Ձիթենյաց կամ Համբարձման լեռան վրա, հինգերորդը՝ Դամասկոսի դռան մոտ՝ 1894-ին, վեցերորդը և յոթերորդը՝ Սկոպուս լեռան վրա 1991թ., ինչպես նաև մի խճանկար-գրություն՝ 1999-2000 թթ. իրականացված պեղումների ժամանակ¹⁵⁸:

Առաջին չորս խճանկարները գտնվում են Ձիթենյաց լեռան վրա՝ Սբ Հովհաննես Կարապետ վանքի կալվածքում, որին հայերը տիրել են V-VI դարերի ընթացքում: Այդ վանքը գործել է մինչ XII դարը¹⁵⁹, որից հետո ավերվել է: Ժամանակին եկեղեցու գավթի սալարկը զարդարող նշված խճանկարներն ունեն հայերեն երկաթագիր արձանագրություններ:

Առաջին խճանկարը հայտնաբերվել է Ռուսական Սբ Հարության տաճարում 1870-1887 թվականներին իրականացված շինարարական աշխատանքների ժամանակ: 1x0,72 մետր մակերեսով երկրաչափական լուծումներով հյուսվածքազարդի ներսում գրված է.

ԲԱՐԵԽԱԻՍ ՈՒՆԵԼՈԱ

ԱՌ Ա(ՍՏՈՒԱ)Ծ ԶՍՈՒՐԲ Է

ՄԱՅԻ ԵԻ ԶԵՐԱՆԵԼԻ

ՀԱՐՍՍ ԵՍ ԶԱՂԱՆԱ

ՐԱՐԻԱԱՍՆ ԹՈՂՈՒ

ԹԵ ԱՆՄԵՂԱՅ Զ ՅԻ

ՇԱՏԱԿԱՐԱՆՍ ԶԱՅՍ

Արձանագրությունը հյուսված կարմրավուն շրջանակի մեջ է վերցված, որից ներքև երկրաչափական պատկերներ՝ քառակուսիներ և շրջանակներ են՝ մեկական աստղ մեջտեղում: Ենթադրվում է, որ զարդարանքները կիրառվել են զուտ արձանագրությունները եզրազարդելու և դատարկ տարածությունը լցնելու համար:

¹⁵⁸ Պեղումների ժամանակ հայտնաբերված աշխատանքների մասին տե՛ս **H.Cotton**, Corpus Inscriptionum Iudaeae/Palaestinae, Vol 1. Jerusalem, Berlin: Boston, 2012, part 2, pp. 129-130, 132-133, 156-157, 157-158, 304.

¹⁵⁹ **Մ. Աղանունի**. Հայկական հին վանքեր և եկեղեցիներ սուրբ Երկրին մեջ, Երուսաղեմ, 1931, էջ 161:

Ձիթենյաց լեռան խճանկարից առավել նշանավորը Արտավանի մայր Շուշանիկի ստորգետնյա ընդարձակ դամբարանի վրա կառուցված շենքի հատակինն է։ Այն բաղկացած է կլոր և օվալաձև մեդալիոններից, որոնցում պատկերված են կենդանիներ, թռչուններ և ձկներ։ Այսպես կոչված «Արտավանի խճանկարը» առանձնանում է ոճավորումով և զարդերի բազմազանությամբ։

Հայատառ գրությունը հետևյալն է.

ԱՅՍ ԴԻՐ ԵՐԱՆԵԼԻՈՅ ՇՈՒՇԱՆԿԱՆ ՄԱԻՐ ԱՐՏԱԻԱՆԱ ՀՈՌԻ ԺԸ (18)¹⁶⁰

Ավելի ուշ հատակի տակ հայտնաբերված ծավալուն դամբարանը՝ ութ քարե սարկոֆագներով, թույլ է տալիս նշել, որ, ըստ երևույթին, աշխատանքը Արտավանի մայր Շուշանիկի դամբարանի մի մասն է կազմել, որից մոտ $\frac{1}{4}$ է պահպանվել՝ 6,7x4 մ մակերեսով։

Չնայած գունային գամայի սահմանափակությանը՝ հատականկարն առանձնանում է նուրբ համադրություններով, տոնային մեղմ անցումներով և լուսաստվերային լուծումներով։ Հատակը ծածկող, բուսական զարդանկարներով գալարուն ժապավենաձև բաժանումները հանդիպում են նաև հայկական մանրանկարների խորանների պատկերումներում։ Հյուսվածքազարդի հատման նմանատիպ լուծումներ են պատկերված Աղթամար կղզում 915-922 թվականներին Մանուել ճարտարապետի կողմից կառուցված Սուրբ Խաչ եկեղեցու արևմտյան ճակատին՝ կենտրոնական պատուհանի աջ կողմում պատկերված Գագիկ Արծրունի թագավորի բարձրաքանդակի արքայի հանդերձանքում։

Ոճական քննությունը Արտավանի խճանկարի ժամանակը հասցնում է V դարի կեսերը՝ աստիճանական լույս ու ստվեր, մոնումենտալություն, անշարժություն, թռչունների, ձկների և առարկաների լուսավորում միջին մասում, ուրվագծից խուսափում։ Աշխատանքում պատկերված խորհրդանիշները (ծուկը՝ իբրև Հիսուս Քրիստոս, հապավումը հունարեն լեզվում՝ իխտիուս այսինքն՝ Հիսուս Քրիստոս՝ Աստծու

¹⁶⁰ Հոռին հայկական տոմարի երկրորդ ամիսն է, սկսվում է սեպտեմբերի 10-ին և վերջանում հոկտեմբերի 9-ին։

Որդի՝ Փրկիչ, գառը՝ իբրև Աստծո գառան խորհուրդ, բաղը՝ որպես ծուկ, այսինքն՝ մարդու հոգու բռնող և այլն) քրիստոնեական են¹⁶¹:

Հաջորդ աշխատանքը լեռան վրա գտնվող ռուսական մենաստանում է¹⁶²: Այն զարդանախշային լուծումներ չունի, այլ միայն հայատառ արձանագրություն է, որի տողերը իրարից բաժանված են կարմիր գծով:

ՎԱՍՆ ԱՂԱԻԹԻՑ ԵՒ ՓՐ

ԿՈՒԹԵԱՆ ԹԵՒԱՅԱ

ԲԱՍՈՒ ԵՒ ՄՈՒՐԿԱՆ

Ռուսական վանքի Սբ Հովհաննես Կարապետի մատուռում է գտնվում երեք դաշտի բաժանված մեկ այլ խճանկար: Այն ավելի սիմետրիկ, հարթապատկերային տեսք ունի՝ բուսական, կենդանական զարդապատկերներով: Առաջին արձանագրությունը հետևյալն է.

ԱՅՍ ՅԻՇԱՏԱԿԱՐԱՆ ՏՆ ՅԱԿՈՍԲԱՅ ՈՐ ԵՂԵՒ Ի ՁԵՌՆ ԽՆԴՐԵԼՈՅ

1892թ. վերջին կամ 1893թ. սկզբին երևան հանվեց ավելի ծավալուն՝ շուրջ 3,5x3,2 մետր մակերես զբաղեցնող խճանկարը: Այն բաժանված է իրար հաջորդող 5 հորիզոնական և 7 ուղղահայաց շարք կազմող քառակուսիներից և կլոր մեդալիոններից: 24 շրջանակներում մեկական թռչուն է պատկերված, իսկ մյուսներում՝ ծառ և պտուղներ: Թեպետ խճանկարը բազմերանգ է, բայց թույլ գունազարդված պատկերների մեջ գերակշռող է գրաֆիկական կատարելաեղանակը: Կենդանիների և թռչունների ձևերը չեն հատկանշվում դինամիկությամբ: Ոճով այն մոտ է VI դարի Ասորիքի խճանկարներին:

Ձիթենյաց լեռան վրա գտնված այս խճանկարներից և ոչ մեկում չի մատնանշվում ստեղծման տարեթիվը: Երուսաղեմի վանքերի պատմությունը շարադրած Մկրտիչ Եպիսկոպոս Աղավնունին այն նշելու համար վկայաբերում է Պաղեստինում աշխատած հայտնի հնագետ Գլերմոնտ Գանոյի աշխատությունը¹⁶³, ըստ

¹⁶¹ Ա. Աղասյան, Հ. Հակոբյան, Մ. Հասրաթյան, Վ. Ղազարյան, Հայ արվեստի պատմություն, Եր., 2009, էջ 84:

¹⁶² Տե՛ս Խմբագրական, Հայերեն նոր արձանագիր ի լեռոն Ձիթենեաց //Արարատ ամսագիր, Վաղարշապատ, 1876, N 9, էջ 195:

¹⁶³ C. Clermont-Ganneau, Archaeological researches in Palestine during the years 1873-1874, London, 1896, Vol 2, p. 329-337.

որի՝ արձանագրությունները չեն համապատասխանում աշխատանքների ամբողջական կառուցվածքին ու գույներին, և ավելի ուշ շրջանի ստեղծագործություններ են: Իսկ ինչ վերաբերում է հատուկ անուններին, նշվում է, որ Արտավանը պարսկահայ կուսակալ և զորապետ է եղել Հուստինիանոսի օրոք¹⁶⁴: Ըստ Պաղեստինի պատմագիր Պրոկոպիոսի հաղորդած տեղեկությունների՝ Արտավան և Վահան Արշակունի եղբայրները Պարսկաստանից փախել են Բյուզանդիա և ծառայել այնտեղ: Ենթադրվում է, որ այդ հայ զորապետների մայրը՝ Շուշանիկը, թաղվել է Սբ Կարապետ եկեղեցու գավթում, և Արտավանի նախաձեռնությամբ գերեզմանի վրա խճանկար է պատրաստվել:

Դիտարկելով աշխատանքներում եղած արձանագրությունների տառաձևերը՝ Հակոբոս Տաշյանը դրանց ստեղծման հավանական ժամանակաշրջան նշում է VI դարը¹⁶⁵, իսկ Գարեգին Հովսեփյանը՝ VI-VII դդ.: Այդուամենայնիվ, վերջին տասնամյակներում Երուսաղեմում ընթացող պեղումները ցույց են տվել, որ խճազարդ հատակ ունեցող տեղանքները նախկինում հեթանոսական տաճարներ կամ մեհյաններ են եղել¹⁶⁶: Եվ հնարավոր է, որ այս հուշարձաններում հայերեն արձանագրությունները հետագայում են կցվել արդեն պատրաստի աշխատանքներին:

Երուսաղեմի հայկական խճանկարներից ամենանշանավորը 1894 թ. Դամասկոսի դռան մոտ պեղված, այսպես կոչված «թռչունների խճանկարն»¹⁶⁷ է, որը Հայոց Պատրիարքարանը մեծ ջանքերի գնով է ձեռք բերել: Այն տեղակայված է 7,15x4,40 մետր մակերես ունեցող հատակի վրա: Եզրազարդված մանվածո մի հյուսքով այն չորս կողմերից կրկնակի շրջանակի մեջ է առնված. արտաքինը 25-30 սմ լայնությամբ, անզարդ, իսկ ներսինը՝ պարանահյուս շրջանակ է՝ 26 սմ լայնությամբ:

¹⁶⁴ Այս տեսակետին է հարում նաև բանասեր Հ. Քյուրդյանը: Տե՛ս **Յ. Քիւրդեան**, Խճանկարը հայոց մօտ. Երուսաղեմի խճանկարները- անոնց գիտը // Բազմավեպ, Վենետիկ, 1934, N 5-6, էջ 198:

¹⁶⁵ **Յակովբոս Տաշեան**, Ակնարկ մը հայ հնագրութեան վրայ, Ուսումնասիրութիւն հայոց գրչութեան արուեստին, Վիեննա, 1898, էջ 136:

¹⁶⁶ Այդ տեսակետը ավելի ամրացավ Բեթլեհեմի Սբ Ծննդյան տաճարի հատակի խճանկարի պեղումներից հետո, երբ ընդգծվեցին թե ավելի վաղ, և թե քրիստոնեական շրջանի աշխատանքները: Այդ մասին տե՛ս Խմբագրական, Կարետոր պեղումներ Բոթլեհեմի տաճարին մեջ // Սիոն, Երուսաղեմ, 1934, N 11, էջ 330-342: Այս աշխատանքի մասին տե՛ս **Գ. Հովսեփյան**, Հայերեն արձանագրությամբ խճանկար Երուսաղեմի հյուսիսում, Նյութեր և ուսումնասիրություններ հայ արվեստի պատմության, Եր., 1987, հատ. 2, էջ 340-342:

¹⁶⁷ **N. Bazalel, Michael E. Stone**, Armenian Art treasures of Jerusalem, Great Britain, 1979, p. 22.

խաղողի որթը, դեպի վեր ճյուղավորվելով, կազմում է քառասուններեք շրջանավարդյակներ, որոնք երկարությամբ կազմում են հինգ շարք: Վարդյակների մեջ պատկերված են նաև խաղողի ողկույզներ, տերևներ, թռչունի և այլ պատկերներ: Բավականաչափ հարուստ այս հորինվածքի մեջ շեշտադրված է կենտրոնական շարքը: Դրա հիմքում ընկած է խաղողի որթը կրող անոթը, որի երկու կողմից պատկերված են մեկական սիրամարգ: Դրանից վերևի օղակի մեջ մրգերով լի զամբյուղ է, ավելի վերև՝ հաջորդաբար՝ մի սագ, շքեղ զարդարուն անոթ՝ անտիկ մշակումով, արծիվ, մի փոքրիկ վանդակ, դարձյալ մեկ զամբյուղ՝ խաղողով ու մրգերով լի, և ամենավերին վարդյակում խաղողի երկու ողկույզ կրող շիվերի վրա դեմդիմաց կանգնած երկու աղավնի: Վերին եզրին կցված է մի կիսաշրջան ելուստ, որի մեջ պատկերված է մրգերով լի սկահակ, աջ և ձախ կողմերում՝ մեկական թռչուն: Սա մի ամբողջ թռչնանոց է՝ բաղկացած 43 թռչուններից՝ աղավնի, կաչաղակ, թութակ, կաքավ, սագ, բադ, հավ, աքաղաղ, հնդկահավ, խայտահավ, արծիվ, փասիան, կռունկ, կարապ, ֆլամինգո, ջայլամ, ձկնկույ, արագիլ և այլն: Հատակի վերևի՝ ճակատային մասում, զետեղված է հայերեն հետևյալ երկտող արձանագրությունը.

ՎԱՍՆ ՅԻՇԱՏԱԿԻ ԵՒ ՓՐԿՈՒԹԵԱՆ ԱՄԵՆԱՅՆ ՀԱՅՈՑ ԶՈՐՈՑ ԶԱՆՈՒԱՆՍ Տ(Է)Ր.
ԳԻՏԷ

Արձանագրության, հետևաբար նաև խճանկարի հորինման ժամանակը ճշտելու համար նկատի է առնվել մեսրոպյան տառատեսակը: Ըստ Գարեգին կաթողիկոս Հովսեփյանի՝ այն պատկանում է արևելյան գծանկարչական ուղղությունը՝ VI-VII դարերին, իսկ ըստ Հ. Տաշյանի՝ V կամ VI դարերին¹⁶⁸:

Հատակի վերևի՝ արևելյան կողմում կոնաձև պատկերներով զարդարված ևս մի հատված է պահպանել:

Թե որքան մանրակրկիտ և համբերատար աշխատանքի արդյունք է եղել այդ հատակը, կարելի է գաղափար կազմել խճերի թվից և գույներից: Խճանկարի գունավորումը կատարվել է բաց դեղնագույն հատիկներով, կիրառվել են նաև սև, կարմիր, կապույտ, նարնջագույն և մոխրագույն խիճեր: Կիրառված մասնիկների փոքր չափերը, սմալտայի բացակայությունը վկայում են, որ հատակը պատրաստված է *Opus*

¹⁶⁸ Խմբագրական, Երուսաղեմի հայկական խճանկարները // Թեոդիկ, Ամենուն տարեցույցը, Փարիզ, 1927, էջ 399-406:

vermiculatum տեխնիկայով: Թռչնանկարչության և ծաղկանկարչության նմանատիպ համադրումներ հանդիպում են նաև հայկական քանդակագործության մեջ: Թ. Թորամանյանը, խոսելով Բագրատունյաց շրջանի վերածնության մասին, նշում է. «...Թռչուններ և կենդանիներ քանդակելու մեջ հայերը ուշագրավ հառաջադիմություն ըրեր էին 5-րդ և 7-րդ դարերու մեջ, սակայն Բագրատունի շրջանի վերածնությունը միանգամայն մոռացության տված էր նախնյաց մշակած այս ճյուղը»¹⁶⁹:

Ս. Մնացականյանը զուգահեռներ անցկացնելով Պտղնավանքի քանդակների թռչունների պատկերների և Երուսաղեմի Դամասկոսյան դարպասների մոտ գտնվող հայկական խճանկարի միջև, նշում է երկու հուշարձաններում եղած թռչունների բազմազանությունը: Չնայած այն հանգամանքին, որ վերը բերված հուշարձանների թռչունների պատկերները վերջինս չի կապում քրիստոնեական խորհրդանշանների հետ, բայց և այնպես այդ զուգահեռները ճիշտ են և տեղին. խճանկարների հորինվածքում պատկերված է Դրախտային աշխարհը (այգին), որն էլ, իր հերթին, ենթադրում է բազմապիսի թռչունների ու կենդանիների, թփերի ու ծառերի պատկերման առկայությունը¹⁷⁰:

Դամասկոսի դռան խճանկարում պատկերված «կենաց ծառի» գաղափարը եղել է նաև մինչ քրիստոնեական արվեստը: Կարմիր բլուրի պեղումների ընթացքում հայտնաբերված ուրարտական սաղավարտների վրա կան նույնատեսակ զարդանկարներ: Գեղազարդման այդ համակարգն ու հորինվածքային մանրամասները միանգամայն համահունչ են հայոց միջնադարյան գորգագործական ավանդույթներին: Դրանց մասին պատկերացում են տալիս Կարսի ավետարանի մանրանկարներից մեկում պատկերված Գազիկ Բագրատունու պալատի պատերն ու հատակը ծածկած գորգերը¹⁷¹:

Խճանկարում հիմնական օղակների եզրակապերն ավելի հաստ են և որոշակիորեն տարբերվում են երկրորդական օղակներից: Երկրորդական ճյուղ – օղակները փակված չեն, այլ կիսափակ են, և վերջավորություններից գրեթե ամենուր

¹⁶⁹ Թ. Թորամանյան, Անի քաղաք թե՛ ամրոց // Ազգագրական հանդես, Թիֆլիս, 1912, N 2, էջ 124:

¹⁷⁰ Ս. Մնացականյան, Պտղնի տաճարը // Պատմա-բանասիրական հանդես, Եր., 1961, N 3-4, էջ 229-230:

¹⁷¹ Ձեռ. 2556, XI դար, Երուսաղեմի հայոց պատրիարքարան:

կախված են ողկույզներ: Ժան Պիեռ Մահեն հայկական ավետարանների խորաններում սիրամարգի և սկահակի պատկերմանը նվիրված իր հոդվածում անդրադարձ է կատարում նաև Երուսաղեմի այս խճանկարին, մասնավորապես նշելով, որ պահպանված բոլոր հայկական ավետարանների նկարներից ավելի հին է Մուսրարայի խճանկարը, որի կենտրոնում սափորը շրջապատում են երկու սիրամարգեր, և վերջինիցս դուրս են գալիս խաղողի որթեր¹⁷²: Աշխատանքի զարդանկարները, մասնավորապես խաղողի վազի ոճավորումով, նման են Ռավեննայի խճանկարներին: Այնտեղ էլ սափորի միջից աճում է խաղողի երկու վազ, որոնք Երուսաղեմի խճանկարի նման ոճավորված մեղալիոններ են կազմում, ողկույզով, տերևներով, ծիլերով: Այս աշխատանքների զարդանկարային ոճի նմանություններն ակնհայտ են: Սերիկ Դավթյանը զարդանկարների զուգահեռներ է տանում IV դարի ղպտական գործվածքների հետ¹⁷³:

Վերջինիս պատկանելիությունը սկզբում վեճի առարկա է դարձել հույների ու լատինների միջև, սակայն նկարի գլխամասում եղած մեսրոպյան տառերով արձանագրությունը լուծել է վեճը:

Դամասկոսի դռան խճազարդ հատակից ներքև հայտնաբերվել են երեք դամբարան¹⁷⁴: 1991-2000-ական թվականներին կատարված պեղումների ընթացքում բացվել են ևս երկու հայատառ արձանագրությամբ խճանկարի բեկորներ, որոնք զարդարանքներ չունեն¹⁷⁵:

1991 թ. վերջին Մուսրարայի թաղամասում Իսրայելի հնությունների վարչության աշխատակից Դավիդ Ամիթնի ղեկավարությամբ կատարված պեղումների ժամանակ գտնված խճանկարը վանական համալիրի բնակելի մասի ընդունարանի հատակին է:

¹⁷² Տե՛ս Ժան Պիեռ Մահեն, Սիրամարգն ու սկահակը հայկական ավետարանների խորաններում // Պատմա-բանասիրական հանդես, Եր., 1986, N 1, էջ 109:

¹⁷³ Ա. Դավթյան, Դրվագներ հայկական միջնադարյան կիրառական արվեստի պատմության, Երևան, 1981, էջ 168-169:

¹⁷⁴ Ա. Գրիգորյան, Մոզաիկ նկարչության արվեստը Հայաստանում // Էջմիածին ամսագիր, Եր., 1957, N 5, էջ 49:

¹⁷⁵ Ստորև ներկայացվող աշխատանքների լուսանկարները և համապատասխան տեղեկությունները տե՛ս **H.Cotton**, Corpus Inscriptionum Iudaeae/Palaestinae. Vol 1: Jerusalem: Part 2: 705-1120, Berlin:Boston, 2012, p.129-130, 132-133, 156-157, 157-158:

1,19 մետր տրամագիծ ունեցող շրջանակի ներսում դասական գրաբարով հայատառ արձանագրություն է.

ԵՍ

ԵԻՍՏԱԹ ԵՐԷՅ Ա

ՐԿԻ ԶՅԱԽՃԱՊԱԿՍ

ՈՐ ՄՏԱՆԷՔԻ ՏՈՒՆՍ ԶԻՍ

ԵԻ ԶԵՂԲԱՅՐ ԻՄ ԶՂՈՒ

ԿԱՍ ՅԻՇԵՑԷՔԻ

Ք(ՐԻՍՏՈ)Ս

Ձվածիր շրջանակը իրեն շրջապատող հատակից և արձանագրությունից տարբերվում է միայն քարերի դասավորությամբ: Ոճական նմանատիպ լուծումներով այն մոտ է նաև Սկոպուս լեռան վրա եկեղեցական համալիրի հատակի խճանկարին, որն, ի տարբերություն հայկականի, երիզված է բուսական տարրերով:

Արձանագրության մեջ հետաքրքրական է նաև խճանկարին տրված անվանում եզրը՝ «ՅԱԽՃԱՊԱԿ»: Հայկազյան բառարանն այս բառի համար հետևյալ բացատրությունն է տալիս. «Խիճ ապակույ և ընտիր ընտիր քարանց ի յատակս կամ յորմս յեռեալ ի զարդ, որ և ՄԱՆՐԱԽԻՃ»¹⁷⁶: Փաստորեն, Երուսաղեմի այս հուշարձանը պահպանել է միջնադարում հայերենում խճանկարի համար օգտագործվող անվանումը, գրված հենց խճագիր արձանագրությամբ:

Ժամանակաշրջանը որոշելու համար հիմք են ընդունվել կրաշաղախի մեջ գտնված հինգ դրամները, որոնցից ամենավաղը IV դարի է, ամենաուշը VII դարի կեսերի արաբաբյուզանդական դրամ է: Բացառում ենք IV դարը, քանզի հայկական տառերը ստեղծվել են IV դարի վերջում և V դարի սկզբին¹⁷⁷: Խճանկարում օգտագործված տառերի ձևերի քննությունը VII դարը ավելի հավանական է դարձնում: Ըստ գրի տեսակի՝ այն մոտ է 1894 թվականին պեղված Մուսրարայի «թռչունների խճանկար»-ին:

¹⁷⁶ Մ. Ազերեան, Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, Վենետիկ, 1836, հատ. 2, էջ 313:

¹⁷⁷ Այս իրադարձության մասին բավական տեղեկություններ են տրամադրում ժամանակակից աղբյուրները, որոնցից գլխավորը Մաշտոցի աշակերտ Կորյունի կողմից գրված «Վարք Մաշտոցի» աշխատանքությունը:

Այդ նույն լեռան վրա 1990-2000 թվականներին հայտնաբերվել են բյուզանդական շրջանին պատկանող խճանկարների բեկորներ (V-VI դդ.): Դրանցից մեկը հունարեն, իսկ հաջորդը հայատառ է: Երկաթագիր հայերենով սպիտակ ֆոնի վրա սև և կարմիր խորանարդիկներով գրված է.

+ԳՐԻԳՈՐԵ Ե-Ն(?) Բ (ՐԻՍՏՈ)Ս

Առջևի խաչը և վերջում փակագրով գրված Բ(ՐԻՍՏՈ)Ս-ը կարմիր են:

Երուսաղեմի հայկական խճանկարների ոճավորումները արտացոլում են բյուզանդական խճանկարչության մեջ հայտնի երկու հիմնական ուղղությունները՝ կայսրության մայրաքաղաքում զարգացող պալատական գեղանկարչականը և Ասորիք - պաղեստինյան տարածքում ու հարևան երկրներում ընդգծված արևելյան գծանկարչական ուղղությունը: Այս երկրորդ ոճի խճանկարները լայն տարածում ստացան՝ անցնելով նաև Բյուզանդական կայսրության արևմտյան նահանգներ: Նրանց մշակման և զարգացման մեջ վճռական դեր են կատարել Ասորիքի, Պաղեստինի և Փոքր Ասիայի բնակիչները, բայց մասնակցություն ցուցաբերել են նաև այլազգիներ, որոնց թվում, կարծում ենք, նաև եղել են հայ վարպետները: Խճանկարների վերադիր արձանագրությունները դեռևս վերջնական ապացույց չեն այն բանի, որ աշխատանքները պատկանում են քրիստոնեական շրջանին կամ քրիստոնեական բովանդակություն ունեն: Վերը թվարկված աշխատանքները կատարված են *Opus vermiculatum* տեխնիկայով, որն ավելի տարածված էր հելլենիստական և հռոմեական դարաշրջաններում: Սակայն վստահաբար խճանկարների մի մասը ստեղծվել են հենց արձանագրությունների գրության ժամանակ: Արձանագրությունների խճագիր լինելն ինքնին վկայություն է այն մասին, որ տվյալ շրջանում խճանկարի տեխնիկան միանգամայն կիրառելի էր և կային այն գործադրող հմուտ հայ վարպետներ:

Հիանալի նրբությամբ և գունագեղությամբ հորինված այս խճանկարների գոյության փաստից կարելի է հետևություն անել, որ հայերը Երուսաղեմում կարողացել են ստեղծել և հետագա սերունդներին թողնել արվեստի բացառիկ նմուշներ: Դրանք նաև թույլ են տալիս պատկերացում կազմել հայ խճանկարչության քրիստոնեական ավանդույթի մասին, քանի որ բուն Հայաստանում պահպանված նման

ամբողջականությամբ աշխատանքներ չենք հանդիպում: Այս առումով հատկանշական է հատկապես Զվարթնոցի հանգամանքը: Բանն այն է, որ Զվարթնոցի տաճարը, ըստ մասնագետների, կառուցվել է Երուսաղեմի հնագույն Ս. Հարության տաճարի նմանությամբ թե՛ արտաքին և թե՛ ներքին հարդարանքի առումով¹⁷⁸: Այդ տաճարը չի պահպանվել, սակայն առկա է նրա նկարագրությունը:

Զվարթնոցը եղել է տաճար-մարտիրոհոն, որտեղ ամփոփված էին Գրիգոր Լուսավորչի մասունքները: Ինչպես վերը տեսանք, Երուսաղեմի հայկական խճանկարների մի հիմնական մասը և նրանց արձանագրությունները հենց հիշատակային և հոգու փրկության գաղափարն արձարծող բնույթ ունեն: Ամենայն հավանականությամբ այդպիսի խճանկարներ եղել են նաև Սբ Հարության տաճարում, որի նմանությամբ էլ վերարտադրվել ու պատրաստվել են Զվարթնոցում:

Ընդհանրապես պետք է նշել, որ միջնադարում Հայաստանի կապը Երուսաղեմի հետ շատ սերտ է եղել: Հայկական նախարարական տներն այնտեղ ունեցել են իրենց եկեղեցիները, շատ տարածված է եղել ուխտագնացությունը դեպի Սուրբ Երկիր: Շատ հավանական է, որ Երուսաղեմի հայկական եկեղեցիներում կամ մարտիրոսարաններում եղած խճանկարները դառնային ընդօրինակման առարկա նաև բուն Հայաստանում:

Նշելի է նաև այն հանգամանքը, որ Երուսաղեմի հայկական խճանկարներն ուղեկցվում են հայերեն արձանագրություններով: Նման երևույթ, բայց որմնանկարների պարագայում, տեսնում ենք Հայաստանի վաղ միջնադարյան եկեղեցիներում (Մրեն, Արուճ, Թալին, Կոշ և այլն):

Ինչ վերաբերում է թեմատիկային, ապա Երուսաղեմի հայկական խճանկարներում այնքան հաճախ հանդիպող թռչունների, խաղողի որթի, գավաթի և այլ խորհրդանշական պատկերների մենք հաճախ հանդիպում ենք վաղ միջնադարյան հայկական քանդակում, որմնանկարներում և մի-փոքր ավելի ուշ շրջանի գրքային գեղանկարչության մեջ՝ մանրանկարներում: Հասկանալի է, որ դրանք ընդհանուր քրիստոնեական խորհրդանշաններ են, որոնք կարող էին ծագել ամենատարբեր աղբյուրներից: Սակայն հայտնի է նաև, որ ընդօրինակման, վերարտադրման համար

¹⁷⁸ Տե՛ս **2. Հակոբյան**, Հայկական վաղ միջնադարյան քանդակը (4-7-րդ դարեր), Եր., 2016, էջ 135-136:

առավել հարգի էին համարվում հենց ամենավաղ քրիստոնեական կենտրոններից՝ մասնավորապես Երուսաղեմից և Պաղեստինից ծագող նմուշներն ու օրինակները:

Այսպիսով, Երուսաղեմի հայկական խճանկարչական գործերը զգալի չափով լրացնում են մեր պատկերացումները հայ միջնադարյան քրիստոնեական մշակույթի մեջ արվեստի այս ուղղության կիրառության մասին:

Երուսաղեմում, բացի վերը թվարկած խճանկարներից, կան նաև ավելի ուշ շրջանի աշխատանքներ, հանգամանք, որը վկայում է այստեղ ավանդական այդ արվեստին տրվող նախապատվության մասին: Մասնավորապես խճանկարազարդ է այժմյան Սբ Հարության տաճարում գտնվող հայկական Սբ Գրիգոր Լուսավորիչ եկեղեցու հատակը¹⁷⁹: Մեկ այլ խճանկար զարդարում է Տիրամոր ուշագնացության մատուռի պատը¹⁸⁰: Խճազարդ են նաև Հայկական այլ հոգևոր կառույցներ: Այդ աշխատանքները պատկանում են XX դարի վերջին և ունեն կրոնական բովանդակություն:

Երուսաղեմի հայկական խճանկարների մասին մեր նյութը եզրափակենք հայագետ Հարություն Քյուրդյանի հետևյալ խոսքերով. «Եւ այսպէս յանկարծ Հայկական Խճանկար արուեստը բացարձակ գոյութիւն ունեցաւ, ոչընչէն յայտնուեցաւ, նոյնիսկ օտար գեղարուեստագէտներու զմայլանքը խլելու համար»¹⁸¹:

¹⁷⁹ Եկեղեցին տաճարի ամենահին կառույցներից է, որը չի տուժել 1808 թվականի հրդեհից: Նրա հյուսիսային և հարավային մասերը կառուցվել են բյուզանդական Հեղինե թագուհու՝ դեպի Երուսաղեմ ուխտագնացության ժամանակ, իսկ արևելյան պատը և գմբեթը վերակառուցվել են Կիլիկյան հայոց թագավորության ժամանակ: Եկեղեցու երկու խորանները նվիրված են Գրիգոր Լուսավորչին և Հովհաննես Մկրտչին: Խճազարդ հատակը եզրազարդված է բուսական էլեմենտներով, որոնցում պատկերված են զանազան կենդանիներ և թռչուններ, ներքևի՝ կենտրոնական հատվածում Նոյի տապանն է, վերևում՝ Արարատը, իսկ նրա շուրջ՝ յոթ հայկական եկեղեցի, այդ թվում՝ Զվարթնոցի տաճարը:

¹⁸⁰ Այստեղ Խաչելությունը պատկերող խճանկարը, ըստ վրայի արձանագրության՝ «ՌՆԺԶ», պատրաստվել է 1967 թվականին, և հավանական պատվիրատուի կամ հեղինակի անունը նշվում է «ՀԱՅԿ ԳԱՎՈՒՃԵԱՆ», առկա է նաև Դեիսուս հորինվածքը: Բյուզանդական խճանկարչական օրենքներին հարելով՝ վարպետները կիրառել են ընդհատվող և հավասար շարքերով սմալտայի խորանարդիկների շարվածքը:

¹⁸¹ **3. Քիւրդեան,** Խճանկարը հայոց մօտ. Երուսաղեմի խճանկարները- անոնց գիտը // Բազմավեպ, Վենետիկ, 1934, N 5-6, էջ 193:

3.3. Խճանկարչական լուծումները հայ միջնադարյան ճարտարապետության մեջ

Միջնադարյան հայ եկեղեցաշինության մեջ դեկորի կիրառման սահմանափակությունը հաճախ լրացվել է պատի մաքուր, չտրոհված մակերեսը գունավոր քարաշարվածքի կիրառումով, որը յուրահատուկ տեսք է հաղորդել շինություններին: Գունավոր քարերի օգտագործման խառնաշարք սկզբունքը կիրառվել է դեռևս վաղ միջնադարում: Վանիկ Խաչատրյանն իր «Գույնը Դ-ԺԹ դդ. հայկական ճարտարապետության մեջ» աշխատության մեջ անդրադառնալով այս սկզբունքին բերել է մի քանի վառ օրինակներ. Կառնուտի (IV-V դդ.), Թանահատի (IV դ.), Լեռնակերտի (V դ.), Մեծավանի (V դ.), Եղվարդի (V դ.), Ձորաշենի (V դ.) միանավ, Սառնաղբյուրի (V դ.), Եղվարդի (V դ.) եռանավ բազիլիկները և այլն¹⁸²: VI-VII դարերի պահպանված գրեթե բոլոր եկեղեցական կառույցները գունավոր քարերի խառը համադրման շարվածքի լավ օրինակներ են:

VII դարի վերջերից արաբների տիրապետության և ընդգծված կրոնական ճնշման պայմաններում երկրում շինարարական աշխատանքները գրեթե դադարում են: Եվ միայն 885 թ. Աշոտ Բագրատունու (820-890) գլխավորությամբ հիմք դրվեց Հայոց Բագրատունիների թագավորությանը: Սկսվեց համեմատաբար խաղաղ շրջան, որը նշանավորվեց մշակույթի և ճարտարապետության բուռն վերելքով: 961 թ. Աշոտ III Բագրատունին (953-977) Հայաստանի մայրաքաղաքը դարձրեց Անին, որը սկսեց արագորեն կառուցապատվել: Միջնադարյան Հայաստանի Բագրատունիների երբեմնի ծաղկուն մայրաքաղաքի ավերակները 1892 թվականից ուսումնասիրվել են Ն. Մառի ղեկավարությամբ և ընդհատվել են 1917 թվականին: Շնորհիվ Ն. Մառի և իր հնագիտական արշավախմբի մասնակիցների, որոնց թվում էին Հ. Օրբելին, Թ. Թորամանյանը, Ն. Տոկարսկին (1892-1977) և ուրիշներ, Անին ենթարկվեց բազմակողմանի հնագիտական հետազոտության:

Խճանկարչական լուծումների մասին՝ մասնավորապես Զաքարյանների ժամանակաշրջանի, Թ. Թորոմանյանը գրում է. «Առանձնապես Զաքարեան շրջանի վերածնության սեփականութիւններն են գոյնզգոյն քարերով մոզայիք պատեր,

¹⁸² Վ. Խաչատրյան, Գույնը Դ-ԺԹ դդ. հայկական ճարտարապետության մեջ, Եր., 2009, էջ 16:

հորիզոնական մոզայիք առաստաղներ, դրանց սթալաքթիթ շրջանակներ և պսակներ (corniche), նոյնպես նաեւ սթալաքթիթ քանդակներով սեանց խոյակներ: Սթալաքթիթի և մոզայիքի ոճերը շատ բազմակողմանի կերպով մշակուած են Զաքարեան շրջանին և գրեթէ առանց բացառութեան տեղ գրուած են բոլոր ժամատուններու, անհատական և հասարակական շինութիւններու մէջ»¹⁸³:

Զաքարյանների շրջանին պատկանող Անիի «Պարոնի պալատը», որ պայմանական է կրում այդ անունը և թերևս առավել նշանավոր աշխարհիկ հուշարձանն է, կառուցվել է քաղաքի հյուսիս- արևմուտքում, Սմբատյան պարիսպներից ոչ հեռու: Պալատից պահպանվել են միայն դրա պատերի նշանակալից հատվածներ, նկուղային հարկը, ներքին հարկի կամարակապ առաստաղի որոշ մասեր և այլն (վերջին տարիներին կառույցը վերականգնվել է): Արտահայտիչ է հատկապես դռան բացվածքի երեսապատումը, որը կատարված է աստղաձև քանդակազարդ քարերով:

Այդ ժամանակաշրջանից մեզ հայտնի երկրորդ շքեղ տունը՝ պալատը, նույնպես կրում է պայմանական Սարգսի տուն կամ Սարգսի պալատ անվանումը: Գազկաշեն տաճարից հարավ-արևմուտքում կառուցված, XIII դարի պալատի ճակատը ունի հարուստ հարդարանք՝ նախշազարդ կարմիր աստղեր: Այդ մասին Ն. Տոկարսկին գրում է. «Այդ աստղաձև զարդանկարը ծնված, հավանաբար, հայկական պալատների պատերին, լայն տարածում ստացավ Առաջավոր Ասիայի արվեստում: Այն հանդիպում է ամենատարբեր նյութերով հարստացված նախշազարդով, քարի գունեղությամբ, ջնարակի վառ գույներով, ոսկեզօծ շողարձակմամբ»¹⁸⁴:

Այս շրջանի քանդակյալ խճանկարները բավականին տարբեր են: Նման աշխատանքների մասին իր հոդվածում Թ. Թորամանյանը նշում է. «13-րդ և 14-րդ դարերուն շատ ընդհանրացած և հաճելի դարձած մի ոճ էր արտաքին դրանց ամբողջ ճակատներ և առաստաղներ աստղաձև մոզայքաներով զարդարել և այդ մոզայիքներու իւրաքանչիւր քարերը առանձին տեսակ քանդակել: Դրանց ճակատներ կան որոնք հարիւրաւոր աստղաձեւերով, տարրանկիւնի, բազմանկիւնի, կամ քառակուսի

¹⁸³ Թ. Թորամանյան, Անի քաղաք թէ՛ ամրոց //Ազգագրական հանդես, Թիֆլիս, 1912, N 2, էջ 20:

¹⁸⁴ Н. Токарский, Архитектура древней Армении, Ер., 1946, стр. 23.

հարիւրաւոր քարերով են կազմուած, և այդ քարերուն իւրաքանչիւրը առանձին տեսակ նուրբ և մանրիկ քանդակներով զարդարուած են... »¹⁸⁵:

Անհրաժեշտ է նշել Անիի Սմբատյան պարիսպների արտաքին հարդարանքի մասին: Այն կառուցել է Սմբատ Բ Բագրատունին 986-988 թվականներին, բայց հետագա երեք դարերի ընթացքում էլ դրանք լրացվել ու զարդարվել են: Արվեստաբան Անատոլի Յակոբսոնը (1906-1984) Անիի պարսպապատերի մասին գրում է. «Շատ բնորոշ է, որ այստեղ, XIII դարի պաշտպանական պատերի և աշտարակների այդ հարթ մակերևույթների վրա փոխադրեցին բազմագունային մոնումենտալ զարդակազմության հնարքը... մուգ դեղնավուն տուֆի բլոկների քարե շարվածքի մեջ ներդրեցին բազմագույն քարերը՝ կարմիր և սև, որոնցով տեղադրում են հունական մեծ խաչեր՝ աստիճանաձև պատվանդանի վրա, գոտիներ՝ համատարած կամ քարերի շախմատաձև տեղադրությամբ, իսկ մի տեղ՝ դարպասի վերևում, ողջ պատը շարված է շախմատի տախտակի ձևով»¹⁸⁶: Ավելացնենք, որ ուսումնասիրողի նշած դարպասը Անիի, այսպես կոչված Դվինի (Դվնա) դուռն է, որը գրականության մեջ երբեմն անվանվում է նաև «Շախմատային դարպաս»: Իսկ բուն պարիսպները զարդարված են նաև տարբեր գույնի քարերի շարվածքով հսկայական խաչապատկերներով:

Անիի կառույցների մեջ խճանկարային հարդարման եղանակը կիրառված է նաև Սբ Առաքելոց եկեղեցու XII դարում կառուցված գավթի առաստաղում: Այն ներկայացնում է կարմրավուն և սև քարերի համադրմամբ ստեղծված բազմաձև զարդեր ու զարդերիզներ:

XIV - XVII դարի եկեղեցիների ներքին հարդարանքում քարը ևս ծառայում էր որպես դեկորատիվ տարր: Հարթավանի Աստվածընկալ վանքի արևմտյան մուտքի կամարը ձևավորված է որպես խճանկարային նմանակում: Նմանօրինակ շարվածք է կիրառված նաև Կայանբերդի եկեղեցու բեմի դիմային պատին, Դեղձուտի վանքի շքամուտքի պատին և այլուր:

XVII դարում շարունակվում էին կիրառել խառը շարվածքի սկզբունքը, սակայն առավել մեծ կարևորություն են ձեռք բերում ոչ թե գեղանկարչական, այլ գրաֆիկական - երկրաչափական լուծումները, ինչպես օրինակ Մուղնիի Սբ Գևորգ, Քանաքեռի Սբ

¹⁸⁵ Թ. Թորամանյան, Անի քաղաք թե՛ ամրոց // Ազգագրական հանդես, Թիֆլիս, 1912, N 2, էջ 22:

¹⁸⁶ А. Якобсон, Очерк истории зодчества Армении V-X VII веков, М.-Л., 1950, стр. 104.

Աստվածածին և այլ եկեղեցիներում: Դիտվում է գունավոր խճանկարի շարվածքի նվազում և շախմատային ու հորիզոնական հերթագայող գունավոր շարվածքների ավելացում:

Ինչպես կտեսնենք ստորև (մեր աշխատության հաջորդ գլխում) խորհրդային շրջանի խճանկարչական արվեստին անդրադառնալիս, գունային լուծումներով քարերի խառը շարվածքը լայն կիրառում ուներ նաև այդ նորագույն շրջանում:

ԳԼՈՒԽ IV

ՆԱԽԱԽՈՐՀՐԴԱՅԻՆ ԵՎ ԽՈՐՀՐԴԱՅԻՆ ՇՐՋԱՆԻ ԽՃԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ

4.1. Նախախորհրդային շրջանի խճանկարչական արվեստը

(Վարդգես Սուրենյանց, Եղիշե Թադևոսյան)

Նախքան Խորհրդային Հայաստանի խճանկարչությանը անդրադառնալը, ներկայացնենք հայ նոր շրջանի կերպարվեստում այդ արվեստին անդրադարձած արվեստագետներին:

Արվեստի այս տեսակին իր աշխատանքներում դիմել է **Վարդգես Սուրենյանցը** (1860-1921)¹⁸⁷՝ Յալթայի հայկական եկեղեցու ներքին հարդարման էսքիզներում: Վ. Սուրենյանցն իր մասնագիտական ուսումնառության սկզբում սովորել է Մոսկվայի գեղարվեստի ուսումնարանի ճարտարապետության, ապա նկարչության բաժիններում, որից հետո նրա ստեղծագործական տաղանդը դրսևորվել է կերպարվեստում¹⁸⁷:

¹⁸⁷1870-1875 թվականներին սովորել է Լազարյան ճեմարանում, 1875-1878՝ շարունակել է ուսումը Մոսկվայի գեղարվեստի ուսումնարանի ճարտարապետության բաժնում և հետո՝ 1878-1879թթ., Մյունխենի գեղարվեստի ակադեմիայում ուսանել ճարտարապետություն: 1880-1885թթ. անցել է նույն ակադեմիայի նկարչության բաժինը, ստանալով նկարչի մասնագիտացում: Նա այս տարիներին այցելել է Իտալիա և Սբ Ղազար: 1885-1887թթ. Պետերբուրգի ազգագրական արշավախմբի կազմում եղել է Պարսկաստանում, ուր այցելել է նաև կիսավեր Հին Ջուղա: Շրջագայելու ժամանակ նկարիչը կատարել է բազմաթիվ էսյուդներ, որնցում ներկայացրել է արևելյան մոտիվները, պարսկական ճարտարապետության հարուստ նախշերը, դրանց հիման վրա ստեղծել է օրինետալիստական (արևելապաշտ) «արևելյան նկարաշարը»: 1887-1890թթ. վերադարձել է Մոսկվա: 1890-1891թթ. Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանում դասավանդել է նկարչություն և արվեստի պատմություն: 1892 թվականին այցելել է Անի և այլ հայկական պատմական հուշարձաններ, իսկ 1897-1898թթ.՝ Ֆրանսիա և Իսպանիա, ստեղծելով համապատասխան նկարչական շարքերը: 1902 թվականից ի վեր գեղարվեստական և հասարակական գործունեություն է ծավալել Պետերբուրգում, Մոսկվայում: Ցուցահանդեսներով մասնակցել է Եվրոպայի մշակութային զանազան կենտրոններում: Սուրենյանցի «Սալոմե» կտավը ցուցադրվել է Մյունխենի գեղարվեստի ակադեմիայի 100-ամյակին նվիրված (1912 թ.) և Վենետիկի համաշխարհային (1914 թ.) ցուցահանդեսներում: Անհատական ցուցահանդեսներ է ունեցել Բաքվում (1901 թ.) և Երևանում (1931 թ., 1960 թ.՝ հետմահու): Ինչպես նաև գործուն մասնակցություն ունեցել հայկական գեղարվեստական իրականության զարգացման մեջ: 1990 թվականին Աշխարիբել

Նկարչի ստեղծագործության ամենաբեղմնավոր շրջանը XIX դարի 90-ական թվականներն էին, երբ կերտեց բազմաթիվ նշանակալից ու բարձրարժեք գործեր¹⁸⁸: Ճարտարապետական կրթությունը, արվեստի պատմության և տեսության տիրապետումը, կերպարվեստի խոր հմտությունը և ազգագրության, գրականության ու լեզվի իմացությունը թույլ տվեցին նրան հայ արվեստում ստեղծել այնպիսի գործեր, որոնք հայ իրականության համար դարձան դարակազմիկ:

Անդրադառնալով Յալթայի եկեղեցու ներքին հարդարանքի էսքիզներին նշենք, որ այն կառուցվել է ի հիշատակ Բաքվի խոշոր նավթատեր Պողոս Տեր-Ղուկասյանի դստեր: Ճարտարապետ Գաբրիել Տեր-Միքայելյանի նախագծով 1905-1909 թթ. կառուցված տուֆակերտ կոթողի ներքին հարդարման ու գեղարվեստական ձևավորման համար հրավիրվել է Վ. Սուրենյանցը: Սակայն աշխատանքները կիսատ են մնացել Ղրիմում բռնկված քաղաքացիական կռիվների, նկարչի հիվանդության և վերահաս մահվան պատճառով:

Եկեղեցու գեղարվեստական հարդարման աշխատանքները շարունակել են Տարագրոսը (Տարագրոս Տեր-Վարդանյան) (1878-1953), ով օգնել է նկարչին գմբեթի նկարազարդման գործում, և Սերգեյ Մերկուրովը (1881-1952)՝ փորագրելով ավագ սեղանի, ներքին և արտաքին որմերի և ճակատների զարդաքանդակները:

Այսպիսով, անավարտ է մնացել Վ. Սուրենյանցի նախագիծը, որի որոշ էսքիզներ գտնվում են Հայաստանի ազգային պատկերասրահի պահոցներում (ճարտարապետ Գ. Տեր-Միքայելյանի նախընտրած տարբերակը): Դրանք դիտելով պարզ է դառնում, որ նկարիչը մտադիր է եղել եկեղեցու նկարազարդումները իրականացնել որմնանկարի և խճանկարի տեխնիկաների համակցությամբ: Ըստ էսքիզների՝ 12 պատուհաններից լուսավորվող եկեղեցու գմբեթը ծածկված էր լինելու բուսական և կենդանական նրբախյուս ձևերով: Բաց կանաչ ֆոնի վրա պատկերված են ճերմակ ու կապույտ ծաղիկների և նոճիների հետ միահյուսված սիրամարգերի ֆիգուրները:

Քալանթարի, Նիկողայոս Ադոնցի և Տարագրոս Տեր-Վարդանյանի հետ հիմնում է Գեղեցիկ արվեստների հայկական ընկերությունը:

¹⁸⁸ Այդ աշխատանքներից են «Լքյալը» (1894 թ-ին այս աշխատանքով նա մասնակցել է Պերեդվիժնիկների ընկերության ցուցահանդեսին, «Եկեղեցականների թափորը դուրս է գալիս եկեղեցուց», «Ոտնահարված սրբություն», «Պատանի Հաֆեզը Շիրազի գեղեցկուհիներին գովերգում է Մուսելլի վարդերը», «Հռիփսիմեի եկեղեցին», «Շամիրամն Արա Գեղեցիկի դիակի մոտ», «Անարգվածը» կտավները, պարսկական ու իսպանական մոտիվներով կատարված պատկերների շարքը, Պուլչինի «Բախչիսարայի շատրվանը» պոեմի նկարազարդումները:

Զարդական ոճավորումները փոխառված են հին հայկական զարդարվեստից: Վերջիններիս մեջ կարելի է հանդիպել IX-XVIII դարերի մանրանկարների և որմնանկարներում կիրառված զարդերի տարրեր: Արվեստաբան Եղիշե Մարտիկյանը (1904-1988) նշում է, որ եկեղեցու որմնազարդերում կան հատվածներ, մասնավորապես գմբեթի մասում, որոնք կոմպոզիցիայով և առանձին զարդանկարների նմուշներով հիշեցնում են Էջմիածնի Մայր տաճարի՝ Հովնաթան և Մկրտում Հովնաթանյանների՝ XVIII դարի վերջին կատարած նկարազարդումները, որոնց լավ ծանոթ էր Վ. Սուրենյանցը¹⁸⁹:

Նշենք նաև որ Էջմիածնի ճեմարանում աշխատելու տարիներին կաթողիկոս Մակար Ա Թեղուտցու (1885-1891) առաջարկը ընդունելով, Վ. Սուրենյանցն ընդօրինակել է Մայր տաճարի ներսում Հովնաթանյանների կատարած որմնանկարները:

Զարդերը ներկայացնում են բուսական, կենդանական և երկրաչափական ոճավորված հյուսվածքներ: Դրանք դասավորված են համաչափությամբ, ներդաշնակորեն իրար հաջորդելով: Անդրադարձ կա նաև չորս ավետարանիչներին, որոնք պատկերված են իրենց խորհրդանիշներով: Կենտրոնում գահին նստած Քրիստոսն ու նրան դիմող Տիրամայրն են, ինչպես նաև Հովհաննես Մկրտիչը: Բարեխոսության (դեիսուս) կառուցվածքով որմնանկարում հեղինակը նախատեսել էր խճապատել պատկերների ետևի ֆոնը, և լուսապսակները՝ ոսկեգույն սմալտայով: Վ. Սուրենյանցի կիսած թողած նախագիծը իր ավարտին է հասցրել մեկ այլ հեղինակ, ով որոշակի փոփոխություններ է կատարել նախնական էսքիզներում և դրանք այժմ այլ տեսք ունեն, թեև պահպանված է խճանկարի և որմնանկարի համադրման սկզբունքը:

Խճանկարչական աշխատանքներ ունի հայ կերպարվեստի ևս մեկ վառ ներկայացուցիչ՝ XIX դարավերջին–XX դարասկզբին ասպարեզ իջած նկարիչ **Եղիշե Թադևոսյանը** (1870-1936): Նա Անդրկովկասի, Եվրոպայի, Ռուսաստանի թանգարանում ու պատկերասրահներում ներկայանում է որպես ժամանակի տաղանդավոր բնանկարիչ, դիմանկարիչ և ժանրիստ: Լինելով ստեղծագործական լայն ընդգրկման տեր՝ վերջինս հեղինակել է կերպարվեստի ամենատարբեր

¹⁸⁹ Ե. Մարտիկյան, Հայկական կերպարվեստի պատմություն, Եր., 1971, հատ. 1, էջ 96:

աշխատանքներ՝ գեղանկար, գրաֆիկա, խճանկար, ապակենկար, քանդակ, բեմանկար, գրքի ձևավորումներ¹⁹⁰:

Գարեգին Հովսեփյանը լավ ծանոթ լինելով Ե. Թադևոսյանին և նրա արվեստին, այն բաժանում է երեք խմբի՝ անցյալի գեղեցկության ապրում, բնության գեղեցկություն և սքանչացում, և վերջապես՝ հոգեբանական - գաղափարական ներքին աշխարհի ապրում և վերարտադրություն¹⁹¹: Վերջինս նկարչի արվեստում հատկապես գնահատում է բանաստեղծականությունը, որին նա հասել է զվարթ բնության, պայծառ գույների, կենսալից ձևերի ներդաշնակման միջոցով. «... գույները վառ են, որոնցից սիրում է հատկապես կարմիրն ու կանաչը, բայց և հմայիչ, օդավետ, խոսուն պատկերավորումն իրական է, բայց և ոգիացած, առարկայականի և գաղափարականի ներդաշնակ զուգորդությամբ, բազմակողմանի է և հմուտ նաև յուր տեխնիկայի մեջ, ոչ միայն նկարում է կտավի վրա զանազան եղանակներով, այլև պատրաստում է սքանչելի խճապատկերներ, որոնցից հիշատակելի են Փրկչի գլուխը, որ պատրաստել է Պոլենովի շինած եկեղեցու դռան ճակատի համար և յուր իսկ պատկերը, այժմ Երևանի թանգարանում»¹⁹²:

¹⁹⁰ ՀԽՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ (1935) Ե. Թադևոսյանը 1881-1885 թթ. սովորել է Մոսկվայի Լազարյան ճեմարանում: 1885թ. ընդունվել է Մոսկվայի գեղանկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարան՝ որպես ազատ ունկնդիր: 1891-92թթ. մատիտանկարների և յուղաներկ էտյուդի համար արժանացել է երկու արծաթե Փոքր մեդալների: 1894թ. արժանացել է արծաթե Մեծ մեդալի «Սիսարի մահը» կտավի համար: Ուսանել է Վլադիմիր Մակովսկիին (1864-1920) և Վասիլի Պոլենովին (1844-1927): 1894-1895թթ. դասավանդել է Գևորգյան ճեմարանում, ապա վերադարձել Մոսկվա: Ընտրվել է Մոսկվայի արվեստագետների ընկերության իսկական անդամ: 1898թ. նույն ընկերության կազմակերպած մրցույթում «Կեսօրյա ճաշ էջմիածնում» կտավի համար արժանանում է Ս. Մորոզովի, իսկ «Քարոզ ուղղադավաններին» կտավի համար՝ Իլիա Ռեպինի և Վասիլի Պոլենովի անվան մրցանակների: 1899թ. արժանացել է Թիֆլիսի պատվավոր քաղաքացու կոչմանը: 1901 թվականին հաստատվել է այնտեղ, դասավանդել է Թիֆլիսի գեղարվեստաարդյունաբերական ուսումնարանում, իսկ 1901-1921թթ.՝ Թիֆլիսի գեղանկարչության ու քանդակագործության դպրոցում: 1902թ. դարձել է Գեղեցիկ արվեստները խրախուսող կովկասյան ընկերության անդամ, 1905թ.՝ նույն ընկերության ցմահ անդամ: 1916թ. ընտրվել է Հայոց ազգագրական ընկերության աշխատակից-անդամ: Թիֆլիսի Հայ արվեստագետների միության հիմնադիրներից մեկն է, ապա նախագահը: 1922-1930թթ. մասնակցել է Վրաստանի գեղարվեստի ակադեմիայի հիմնադրմանը. դասավանդել է նույն ակադեմիայում, 1923թ.՝ պրոֆեսոր: 1922թ.՝ «Գեղաշխ» միության անդամ, 1927թ. ընտրվել է Հայաստանի կերպարվեստագետների ընկերության պատվավոր անդամ:

¹⁹¹ Նրանք ծանոթացել են 1894-95թթ., երբ Գ. Հովսեփյանը էջմիածնի միաբան էր, դասավանդում էր Գևորգյան ճեմարանում, որտեղ և որպես նկարչության ուսուցիչ հրավիրվել է Եղիշե Թադևոսյանը:

¹⁹² Գ. Հովսեփյան, «Նկարիչ Եղիշե Թադևոսյան», Նյութեր և ուսումնասիրություններ հայ արվեստի պատմության, Եր., 1983, հատ. 1, էջ 152:

Եղիշե Թադևոսյանը ստեղծագործական գործընթացում փորձարար էր: Նկարիչը մեծ հետաքրքրություն է ցուցաբերել գեղարվեստական արտահայտչամիջոցների, տեխնիկական կատարման և տեխնոլոգիական խնդիրների հանդեպ: Նրա այդ փնտրտուքները արտահայտվել են նաև հաստոցային խճանկարչական աշխատանքներում. գունավոր քարերից կամ ինչպես նշում է Ա. Աղասյանը՝ երանգավորված գիպսե կտորներից 1907 թվականին ստեղծված ինքնադիմանկարը¹⁹³, նույն թվականին կատարած նրա ուսուցիչ Վասիլի Պոլենովի դիմանկար խճանկարը, վերը նշված՝ 1908 թվականին եկեղեցու դռան ճակատի համար պատրաստած Փրկչի գլուխը, որը շարունակությունն է նկարչի այն աշխատանքների, որոնցում նա պատկերել է Հիսուսին¹⁹⁴:

Այս երեք աշխատանքներում էլ նկարիչը դիմել է դիմանկարի ժանրին: Թադևոսյանի համար մարդկային տիպերի ու բնավորությունների ներքին բովանդակությունը բնորոշվում էր պատկերվողի հոգևոր հատկանիշներով, մղումներով ու ձգտումներով: Այս շարքի թերևս մեզ հայտնի ամենավաղ գործը՝ իր ինքնանկարը¹⁹⁵ նա կատարել է դիմելով խճանկարի տեխնիկային, որտեղ սառը տոնայնությամբ աշխատանքը կատարված է հաստոցային ձևաչափերի մեջ: Այն զերծ է ամեն տեսակ ակադեմիական կաշկանդվածությունից և պայմանականություններից:

Թադևոսյանի ինքնադիմանկարի հիմքում ընկած է նկարչի հոգևոր նկարագրի ու բնավորության իմաստավորումը, արժանիքների ու թերությունների, աշխարհի ու բնության իր ընկալումն ու գիտակցումը: Մեր առջև նկարչի՝ հոգեբանորեն սուր ու արտահայտիչ, կամային ու տարիների փորձով իմաստնացած կերպարն է: Երբ անցյալ

¹⁹³ Տե՛ս **Ա. Աղասյան**, Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում, Եր., 2009, էջ 39:

¹⁹⁴ Դրանք են՝ «Քրիստոսն ու սամարացի կինը» (էսքիզ, 1893, կտավ, ստվարաթուղթ, յուղաաներկ, 41,5x43, Վ. Դ. Պոլենովի թանգարան ավանդատուն Պալենովո), «Քրիստոսը Պիղատոսի մոտ» (էսքիզ, 1893, կտավ, ստվարաթուղթ, յուղաաներկ, 31x31,5, Վ. Դ. Պոլենովի թանգարան ավանդատուն Պալենովո), «Քրիստոսը Պիղատոսի մոտ» (1894, կտավ, յուղաաներկ, 168x173, Տրետյակովի պետական պատկերասրահ), «Գեթսեմանիի աղոթքը» (1900, կտավ, յուղաաներկ, 161x107, Էջմիածնի Հին վեհարան), «Ս.Գրիգոր Լուսավորչի տեսիլքը» (1901, կտավ յուղաաներկ, 136x146, Էջմիածնի Հին վեհարան), «Խաչելություն» (1918, կտավ, յուղաաներկ, 96x61, Էջմիածին Նոր վեհարան), «Քրիստոսը և փարիսեցիները» (1919, կտավ, յուղաաներկ, 59,8x122,3, ՀԱՊ), տե՛ս **Ս.Վարդանյան**, Եղիշե Թադևոսյանի նորահայտ «Քրիստոսի խճապատկերը» // Էջմիածին ամսագիր, Եր., 2010, N 9, էջ 70:

¹⁹⁵ Իր ինքնանկարներն են. «Նկարչի դիմանկարը» (30,5x26,5 սմ, քար, խճանկար, 1907 թ., ՀԱՊ), «Ինքնանկար» (1910), ինքնադիմանկարների շարքին կարելի է վերագրել նաև «Ինքնադիմանկար ընտանիքի հետ» (1919թ):

դարի ռուս դիմանկարիչ Պավել Կորինին (1892-1967) հարցնում են, թե ինչու նա չունի ինքնադիմանկար, նկարիչը կատակի է տալիս ու վերագրում ժամանակի սղությանը: Սակայն մի անգամ նա խոստովանել է. «Ինքնադիմանկարը բարդագույն մի երևույթ է: Սրան կարելի է ձեռնամուխ լինել միայն ստեղծագործական առավելագույն հասունության ու վարպետության հասնելով...»¹⁹⁶: Ե. Թադևոսյանը հասել էր այդ վարպետությանը:

Նույն թվականին և կատարողական նույն ոճով ու տեխնիկայով է նկարիչը ստեղծել իր ուսուցիչ Վասիլի Պոլենովի խճանկար դիմանկարը, որը գտնվում է նրա անվան պետական հուշապատմագեղարվեստական և բնապահպանման արգելոց թանգարանում: Այս դիմանկարում նա կիրառել է ավելի տաք գուներանգի խճաքարեր, որենք կարծես վրձնահարվածներ լինեն: Վերջիններս օգնել են նկարչին հաղորդելու իր տպավորությունները, արտահայտելու ուսուցչի նկատմամբ տածած հարգանքը, որի մասին նա նաև հետևյալ տողերն է գրել. «Ես անսահման շնորհակալ եմ Վասիլի Դմիտրիևիչին, երախտապարտ եմ ոչ միայն գեղանկարչական խրատների, այլև իմ դաստիարակության համար: Որպես իսկական ուսուցիչ՝ նա իր օրինակով մեր մեջ սերմանում էր լավագույնը»¹⁹⁷: *Opus barbaricum* տեխնիկայով, անմշակ քարերով պատրաստված դիմապատկերում ոչ միայն վարպետորեն հաղթահարված է այդ տեխնիկան, այլև նկարիչը հասել է առավել արտահայտչականության: Այն կարելի է հոգևոր դիմանկար համարել, քանզի տրված է ուսուցչի ներքին նկարագիրը:

Ե. Թադևոսյանի խճանկարներից մեզ չի հասել 1908 թվականին Սբ Երորրդություն եկեղեցու համար կատարված Փրկչի պատկերը: Այդ աշխատանքի մասին պատկերացում կարելի է կազմել միայն ՀԱՊ պահվող լուսանկարից¹⁹⁸: Փրկչի դիմապատկերը պատկանում է «Անձեռակերտ Պատկեր» քրիստոնեական պատկերագրության մեջ ընդունված տեսակին¹⁹⁹:

¹⁹⁶ Մ. Հակոբյան, Եղիշե Թադևոսյան, Եր., 2006, էջ 12:

¹⁹⁷ Տե՛ս Ե. Татевосян, Мои воспоминания о В.Д.Поленове, ՀԱՊ, Ե.Թադևոսյանի ֆոնդ 57, ի. 315:

¹⁹⁸ ՀԱՊ, հուշարխիվային ֆոնդ, ֆ. 57, ի. 4592

¹⁹⁹ Քրիստոնեական հայտնի սրբապատկերից է «Քրիստոսի անձեռակերտ վարջամակը», որը նաև անվանում են «Տիրոջ դաստառակ», «Փրկչի կենդանագիր պատկեր», «Հիսուս Քրիստոսի Սուրբ մանդիլիոն»: Հայ արվեստում հանդիպող նման աշխատանքների մասին տե՛ս Ս. Վարդանյան, Վարդգես

Խճանկարը պատրաստված է եղել Օկա գետի ափերից հավաքած՝ նախապես գունազարդված միջին չափի չիղկված գետաքարերից: Ուղիղ շարվածքի միջոցով մակերեսին փակցված գետաքարերը ստեղծում են ուղղահայաց մակերես, որը ավարտվում է կամարաձև երիզով: Կենտրոնում դեղին լուսապսակով եզրազարդված Հիսուսի դեմքն է, կենտրոնից դեպի եզրեր ֆոնը ավելի ճերմակում է: Մեկընդմեջ կապույտ քարեր են կիրառված, որոնց մուգ կապույտ շարվածքն աստիճանաբար եզրագծում է աշխատանքը: Հիսուսի դիմագծերը՝ մուգ վարսերը, ընչացքն ու մորուքը, աչքերի բացվածքը առավել ասիական տիպի են: «Եղիշե Թադևոսյանի նորահայտ «Քրիստոսի խճապատկերը»» հոդվածի հեղինակ Ս. Վարդանյանը նշում է, որ աշխատանքում Փրկչի հայացքը մեծապես հիշեցնում է Վ. Պոլենովին և հնարավոր է, որ այն պատկերում է երախտագետ աշակերտի սերն իր ուսուցչի հանդեպ²⁰⁰: Նկարչի ուսուցիչը բարձր է գնահատել այս աշխատանքները, դրա ապացույցն է Վ. Պոլենովի նամակը, որում տեղեկացնում է Ե.Թադևոսյանին, որ քարերից պատրաստված «Քրիստոսի պատկերը» և «Վ. Դ. Պոլենովի դիմանկարը» ցուցադրվելու են նկարիչների միության ցուցահանդեսում²⁰¹:

Այս երեք աշխատանքները ստեղծված են *opus barbaricum* տեխնիկայով և ուղիղ շարվածքի միջոցով: Վերջինիս հիմնական բարդությունը կայանում է բնական քարերի անհավասարաչափության և գունապնակի սակավ բազմազանության մեջ²⁰²: «Չնայած «գունապնակի սահմանափակությանը» և տեխնիկայի անսովոր կատարողությանը՝ դիմանկարներն ստացվել են արտահայտիչ, սակայն, իհարկե, դիտարկելու համար պահանջում են հատուկ տարածություն», - նշում է Ռուբեն Դրամբյանը²⁰³:

Հայ նոր շրջանի նկարիչներից մեզ հայտնի են միայն վերե թվարկված խճանկար աշխատանքները:

Սուրենյանցի «Տիրոջ Վարչամակը» և նրա պատկերման ավանդույթը, «Հայ արվեստի հարցեր», ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի զեկուցումների թեզիսներ, նոյեմբեր, Եր., 2009, էջ 4:

²⁰⁰ Այս տեսակետի մասին ավելի մանրամասն տե՛ս **Ս. Վարդանյան**, Եղիշե Թադևոսյանի նորահայտ «Քրիստոսի խճապատկերը» // Էջմիածին ամսագիր, Եր., 2010, N 9, էջ 74:

²⁰¹ Տե՛ս Վ. Պոլենովի նամակը Ե. Թադևոսյանին, 18 դեկտեմբեր, 1910, ՀԱՊ, § 29, ի 323(20):

²⁰² Հեղինակը երբեմն գունաներկում էր որոշ քարեր, լրացնելու համար գունային պակասը:

²⁰³ **Р. Драмбян**, Егише Татевосян, Москва, 1957, стр. 68.

4.2. Խճանկարին անդրադարձած խորհրդային շրջանի կերպարվեստագետները

Հայ արվեստի զարգացման հաջորդ փուլը կապվում է Առաջին հանրապետության ստեղծմամբ հայոց պետականության վերականգման, ապա՝ խորհրդային կարգերի հաստատման հետ: Այդ տարիներին Հայաստան ժամանեցին գիտության, մշակույթի և արվեստի գործիչներ: Նրանք ժամանակի ռուսական և եվրոպական համալսարաններից լավագույն գիտելիքներով զինված ու փորձ կուտակած, եկան լրացնելու և նոր շունչ հաղորդելու հայ արվեստին: Դեռևս XIX - XX դարերի սահմանագծին հրապարակ իջան արվեստագիտական առաջին պարբերականները՝ «Գեղարվեստ», «Արաքս», «Գեղունի», «Անահիտ», «Մեհյան», որոնց էջերում լուսաբանվում էին արվեստի բոլոր ճյուղերն ընդգրկող պատմական և տեսական հարցեր: Մեծանուն արվեստագետներ Վարդգես Սուրենյանցը, Գևորգ Բաշինջաղյանը (1857-1925), Գարեգին Հովսեփյանը, Արշակ Չոպանյանը (1872-1954), Գարեգին Լևոնյանը և այլք, ովքեր աշխատակցել են այս պարբերականներին, նպաստել են նաև հայ ստեղծագործական առաջին ակումբների, ընկերությունների ու միությունների գործունեությանը:

Հաջորդ կարևորագույն փուլը դա 1920 թվականից հետո էր, երբ Հայաստանում հաստատվեցին խորհրդային կարգեր և երկիրը սերտորեն կապվեց Խորհրդային Ռուսաստանին: Դրան հաջորդած շուրջ յոթանասուն տարիների ընթացքում երկրի մշակութային նկարագիրը մեծապես փոխվեց: Հասարակության մեջ աստիճանաբար փոխվում էին արվեստի դերի մասին եղած պատկերացումները, և մշակութային կյանքն ընդհանրապես առաջնորդվում էր ժամանակի գաղափարախոսական - գեղարվեստական պահանջներով:

Պատմական համեմատաբար կարճատև, սակայն քաղաքական, հասարակական - տնտեսական և մշակութային նշանակալից երևույթներով ու բախտորոշ իրադարձություններով հագեցած այդ ժամանակաշրջանում, - գրում է անվանի արվեստաբան, պրոֆեսոր Արարատ Աղասյանը, - հայ կերպարվեստն անցավ դժվարություններով ու փորձություններով, բայց և նվաճումներով հարուստ

ճանապարհ: Խորհրդային Հայաստանում անհրաժեշտ պայմաններ ստեղծվեցին գեղարվեստական կյանքում թե՛ քանակական, թե՛ որակական կտրուկ տեղաշարժերի համար²⁰⁴:

Խորհրդային Հայաստանում նկարչական առաջին կրթարանները բացվեցին 1921 թվականին. Գյումրու ստուդիան²⁰⁵ և Երևանի Գեղարդ (գեղարվեստա-արդյունաբերական) ուսումնարանը²⁰⁶: Այս դպրոցների քառորդ դարյա գործունեությունն էլ հիմք հանդիսացավ մասնագիտական բարձրագույն կրթօջախի ստեղծման համար: 1945 թ. հիմնադրվում է Երևանի գեղարվեստական ինստիտուտը²⁰⁷ նոր ընթացք տալով արվեստի զարգացմանը:

XX դարի կեսերից երկրի տնտեսական վիճակի բարելավումը հանգեցնում է քաղաքաշինության, կառուցապատման և ճարտարապետության ընդհանուր վերելքին, որին զուգահեռ մեծանում է հետաքրքրությունը մոնումենտալ և դեկորատիվ արվեստի ստեղծագործությունների նկատմամբ: Սահմանելով ժամանակաշրջանի արվեստի ընկալման բնութագրումը Ա. Աղասյանը «Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղղիները XIX - XX դարերում» աշխատությունում նշում է. «1950- ականների կեսերին առաջ է գալիս ճարտարապետության և կերպարվեստի ներդաշնակ համադրման, սինթեզի հարցը: Սակայն եթե 1920- ականների վերջերից ի վեր այդ խնդիրն իր կոնկրետ լուծումներն էր գտնում գրեթե բացառապես ճարտարապետության և քանդակագործության մոնումենտալ դեկորատիվ ձևերի՝ հարթաքանդակների կամ բարձրաքանդակների շնորհիվ, ապա այժմ ճարտարապետական ծավալների և հարթությունների ու դրանց հաշվին ստեղծվող տարածության գեղարվեստական հարդարման, դեկորատիվ-ռիթմիկ, արխիտեկտոնիկ շեշտավորման գործում, քանդակի հետ մեկտեղ սկսում են ակտիվորեն ներքաշվել գեղանկարչության

²⁰⁴ Ա. Աղասյան, Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղղիները XIX-XX դարերում, Եր., 2009, էջ 78:

²⁰⁵ Այն 1936 թվականից դարձավ քառամյա նկարչական դպրոց, իսկ 1947-ից դարձավ Ս. Մերկուրովի անունը:

²⁰⁶ 1930-ին վերածվեց Գեղարվեստական մանկավարժական ուսումնարանի և 1941-ից կոչվեց Փանոս Թերլեմեզյան անվան (այժմ՝ Գեղարվեստի պետական քոլեջ):

²⁰⁷ Հետագայում՝ 1953-1994թթ.՝ Գեղարվեստա-թատերական ինստիտուտ, 1994-ից՝ Պետական գեղարվեստական ինստիտուտ, 2000-ից՝ Գեղարվեստի պետական ակադեմիա:

մոնումենտալ - դեկորատիվ զանազան ձևերն ու սպեցիֆիկ տեսակները՝ որմնանկարը, խճանկարը...»²⁰⁸:

Հայաստանում, ինչպես նաև խորհրդային մի շարք հանրապետություններում, այդ տարիներին ժողովրդական լայն շերտերի համար, ընկալելի էին կերպարվեստի ավելի իրապաշտական, պարզ պատմողական ձևերը: Ինչպես հեղափոխության և սոցիալիզմի շինարարության առաջին տարիներին, այնպես էլ երկարատև պատերազմի ընթացքում արվեստի հիմնական խնդիրը ժամանակի պահանջներին համահունչ լինելն էր, ավելի շատ պարզ ու հասկանալի ասելիք ունենալ: Դա էլ, ըստ էության, սոցիալիզմի (սոցիալիստական իրապաշտության) արտահայտչաձևերից մեկն էր:

Հայրենական մեծ պատերազմի ավարտը դարձավ հայ կերպարվեստի վերընթացի սկիզբը: Արվեստագետները՝ նկարիչներն աշխատում էին առաջին հերթին վերագտնել նախորդ տարիներին կորցրած գեղարվեստական կարևորագույն չափանիշները:

Քաղաքաշինությունը զուգորդվում էր «հոյակապ արվեստի»²⁰⁹ բուռն զարգացումով: Այն ընթանում էր իր կոնկրետ դրսևորումներով՝ ճարտարապետական կառույցներում, քանդակագործական կոթողներում, բարձրաքանդակներում, խճանկարում և այլն:

Հասարակության մեջ իրենց յուրահատուկ գեղարվեստական հնարավորությունների շնորհիվ հաստոցային և կոթողային արվեստը կոչված էր լուծելու խնդիրներ, որոնք կանգնած էին սոցիալիստական իրապաշտության (ռեալիզմ)

²⁰⁸ Ա. Աղասյան, Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում, Եր., 2009, էջ 155:

²⁰⁹ «Մոնումենտալ», «մոնումենտալություն» եզրույթները ծագել են լատիներեն «monere բայից, որն ունի բազմապիսի նշանակություններ՝ «հիշեցնել, անվանել, ներշնչել, ոգևորել, կանխորոշել»: Այդ լատիներեն բայի (ինչպես նաև նրանից առաջացած «monumentum» գոյականի՝ որևիցե իրադարձությանը նվիրված հուշարձանի, ճարտարապետական կառույցի) ստուգաբանությունը բավականին պարզ բնութագրում է ընդհանուր առմամբ հոյակերտ մշակույթի խնդիրների և գործառույթների շրջանը: Որպես ընդհանրացնող հասկացություն «հոյակերտ արվեստը» համեմատաբար նոր է տարածում գտել, միայն XX դարում, չնայած հայտնի է, որ պլաստիկ մշակույթների այն ոլորտը, որն ենթադրվում է հոյակերտ արվեստ անվան տակ, պատկանում է գեղարվեստական ստեղծագործության հնագույն դրսևորումներին և բարձր զարգացում է ստացել մարդկային քաղաքակրթության զարգացման արդեն իսկ վաղ ժամանակաշրջաններում:

առջև. յուրովի ընկալելով մարդասիրության գաղափարները և կյանքի խոր իրապաշտական արտացոլումը, որն ոգեշնչված էր կոմունիստական իդեալներով:

Պահանջ է առաջանում գտնել բազում «անծայրածիր» հասկացությունների տեսանելի մարմնացում, օրինակ, այնպիսիների, ինչպիսիք են Աշխարհ, Գիտություն, Տիեզերք և այլն:

Խորհրդային կարգերի հաստատումից ի վեր հայ արվեստում սկսվեց մի նոր փուլ, որը տևեց յոթ տասնամյակ և ավարտվեց Հայաստանի Հանրապետության անկախության հռչակումով (1991թ. սեպտեմբերի 21): Խորհրդային շրջանում մշակույթը ընդգծված կերպով կրում էր ժամանակաշրջանի գաղափարախոսության ազդեցությունը: Դա դրսևորվեց նաև խճանկարի արվեստում: Մեր արվեստագետները հեռու չմնալով տոտալիտար գաղափարախոսությունից իրենց արվեստում մասամբ ներմուծեցին դարերից եկած ավանդույթները և որոշակի ազգային տարրեր: Մեծ մասամբ այն երևում էր թե՛ թեմատիկայի առումով և թե՛ բովանդակությանը համապատասխանող զարդերով:

Ստորև անդրադառնում ենք մեզ հայտնի այն արվեստագետներին, որոնք ստեղծագործելով կերպարվեստի տարբեր ժանրերում գնահատելի հետք թողեցին սովետական շրջանի հայ խճանկարչական արվեստում: Նպատակահարմար ենք գտնում վերջիններիս ներկայացնել ժամանակագրական կարգով (ըստ ծննդյան տարեթվերի):

Հովհաննես Թորոսյանի (1895- ?) կողմից 1968 թվականին խճանկարի տեխնիկայով կատարված մեկ աշխատանք է պահվում ՀԱՊ պահոցում, որը ներկայացնում է ՀԽՍՀ ժողովրդական նկարիչ Ստեփան Աղաջանյանի (1863-1940) դիմապատկերը (50x40,2 սմ): Գունային տաք երանգները և նուրբ անցումները արտացոլում են հեղինակի բարձր գունազգացողությունը: Տաք երանգների գունախիճերը, ուղիղ շարվածքի կիրառումը ավելի անմիջական և ընկալելի են դարձնում նկարչի դիմանկարը:

Մեր վերը թվարկած աշխատանքներից այն տարբերվում է նաև նյութով, որը ոչ թե քար է այլ գունապակի: Հեղինակի՝ Հ. Թորոսյանի մասին քիչ տեղեկություններ

կան: Հայտնի է, որ նա ծնվել է Վանում, 1927 թվականին ավարտել է Երևանի Գեղարդ տեխնիկումը²¹⁰:

Ժամանակի ընթացքում վերակառուցումների հետևանքով շատ արվեստի գործեր պարզապես անհետացան: Դրանց թվին է դասվում նաև Կասկադի շատրվան (արհեստական ջրվեժ) խճանկար աշխատանքը: Հաշվի առնելով այն, որ աշխատանքը սալիկների վրա նկարված է եղել և ոչ թե խիճերով հավաքված, հարկ համարեցինք դրան ևս անդրադառնալ մեր աշխատանքում, քանզի այն իր արտաքին տեսքով «կեղծ» խճանկար է հիշեցնում: Նկարիչ **Դերենիկ Դանիելյանի (1912-1994)**²¹¹ «Հին Կասկադի» շատրվանի խճանկարը պատրաստվել է ձեռագործ սալիկներից: Յուրաքանչյուր սալիկը ձեռքով պատվել է գլազուրով՝ մակետին համապատասխան: Ցավոք, այդ խճանկարի պատմության մասին շատ բան հայտնի չէ: Կասկադի շինարարության ընթացքում, ըստ էության, փորձ չի արվել խճանկարով շատրվանը որևէ կերպ

²¹⁰ Գլխավոր գործերն են՝ «Չկալովի ինքնքթիռի վայրէջքը Ուդդ կղզում» (դիորամա), «Խաղաղ նավախորշը» (դիորամա), «Հյուսիսափայլ», «Հյուսիսային Օսեթիա», «1905թ. մարտերը Կարմիր Պրետնյայում», «1917 թ. Ավրորայի համազարկը» և այլն: Տե՛ս **Դ. Դանիելյանի**, Հայ կերպարվեստագետները, Եր., 1977, էջ 184-185:

²¹¹ Մոսկվայի Գ. Պլեխանովի անվան ժող. տնտ. ինստիտուտում ուսանած, ՀԽՍՀ վաստակավոր նկարիչը (1967) ստեղծագործել է մոնումենտալ-դեկորատիվ քանդակագործության, կիրառական արվեստի, դիմաքանդակի բնագավառներում: Դ. Դանիելյանի «Պարտիզան», «Սովետական Մայրը» աշխատանքները Հայրենական Մեծ պատերազմի արձագանքն են: 1950-ական թվականների հաստոցային՝ «Պետրոս Ադամյան» (գիպս, 1940), «Ալեքսանդր Սպենդարյան» (մարմար, 1957), «Սոցիալիստական աշխատանքի հերոս Ս Ավետիսյանը» աշխատանքներում, նկարիչը ակտիվորեն ընդգծում է կերպարների հոգևոր և էմոցիոնալ առանձնահատկությունները: Նրա քանդակները առանձնանում են պարզությամբ, գեղարվեստորեն առավել ընդգծելով կերպարների հոգեբանական նկարագիրը: Դիմաքանդակներում լակոնիկ, դեկորատիվ արտահայտչականության, նյութերի բազմազանության միջոցով բացահայտված են իր ժամանակակիցների կերպարները՝ «Արա Սարգսյան» (1947, բրոնզ, արձանիկ), «Ուսանողուհու դիմաքանդակը» (1962, հրակավ, ՀԱԴ) և այլն: Վերջինիս գործերից են նաև «Նաիրուհին» (1968), «Մարինե» (1973), «Քարտաշի դիմաքանդակ» (1975), «Ռուբեն Ահարոնյանի դիմաքանդակը» (1975) և այլն: Մոնումենտալ պատկերի որոնումը անցնում է նկարչի ստեղծագործական ամբողջ ուղղով սկսած 1960-ականներից: Դեկորատիվ քանդակագործության մեջ զարգացնելով անիմալիստական ժանրը քանդակագործը ստեղծեց բազմաթիվ ստեղծագործություններ, որոնք հիմա զարդարում են Երևանի, Դիլիջանի («Արագիլներ», 1964) փողոցները: Նրա քանդակները «Արևը, օդը և ջուր» պղնձե եռաֆիգուր կոմպոզիցիան, «Կռունկ», «Եղնիկ» տարբերվում են ընդգծված դեկորատիվությամբ, լիրիկականությամբ, աշխատանքը միջավայրի հետ կապելու ցանկությամբ: Դանիելյանը աշխատում է տարբեր նյութերով՝ բազալտ, մարմար, ալյումին: Ստեղծագործական վերջին տարիներին նկարիչը հիմնականում աշխատել է դեկորատիվ - կիրառական արվեստի բնագավառով, համադրելով ժամանակակից ֆորման և ազգային ավանդույթները: Դ. Դանիելյանը զարդաքանդակել է Երևանի օպերայի և բալետի թատրոնի երեք որմնամույթների խոյակները:

ինտեգրել նոր կառույցին և այն պարզապես ապամոնտաժվել է: Ըստ պահպանված լուսանկարների և էսքիզի, հեղինակը արստրակտ արվեստի միջոցով ներկայացրել է ջրային միջավայրի իր մոտեցումը. կապույտ ֆոնի վրա պատկերված ձկները, ջրային խաղը արտահայտող ալիքները ներդաշնակորեն միաձուլվում էին ջրվեժի ու շատրվանի, միջավայրի հետ:

Կասկադի շատրվանների նման գեղարվեստական լուծում է օգտագործել նաև **Նիկողայոս (Նիկոլայ) Քոթանջյանը** (1928-2013) 1960-ական թթ. առաջին կեսին մայրաքաղաքի «Սասուն» ռեստորանի ինտերիերը զարդարող ջրավազանի նախագծման ժամանակ: Դատելով պահպանված էսքիզից, ավազանի հատակն ու պատերը ծածկված էին դեղին, կարմրավուն, կապույտ ու կանաչ գունաքարերից կազմված վիշապակերպ և ձկնակերպ ռճավորված պատկերներով (չի պահպանվել)²¹²:

Ոչ միայն հայրենիքում, այլ նաև նրա սահմաններից դուրս հայ կերպարվեստագետները կատարել են խճանկարչական աշխատանքներ: Գեղանկարչուհի **Լավինիա Բաժբեուկ-Մելիքյանը** (1922-2005) դեռ Մոսկվայի Վ. Սուրիկովի անվան գեղարվեստի ինստիտուտում սովորելու տարիներին մասնակցել է Մոսկվայի Կամսամոլսկայա մետրոյի կայարանի համար խճանկարի ստեղծմանը: Մեկ այլ հայտնի հայուհի Ֆլորենցիայում ծնված, Իտալիայում ստեղծագործած մեծ գրող Կոստան Զարյանի դուստր, քանդակագործ **Նվարդ Զարյանը** (1917-2005) 1950 թվականին իտալացի մի խումբ նշանավոր արվեստագետների՝ Ռենատո Գուտտուզոյի, Լիոնիջելլոյի, Տուրկվատտայի, Զիմարայի, Կաչելլայի հետ մասնակցել է Հռոմի Նոր կայարանի գեղարվեստական ձևավորման համար Իտալիայի կառավարության հայտարարած մեծ մրցույթին և շահել առաջին մրցանակը՝ կայարանի խճանկարի համար:

Մի շարք հաստոցային խճանկարչական աշխատանքներ էլ առաջին անգամ ներկայացվում են մեր ուսումնասիրությունում, քանզի պահվում են թանգարանային ֆոնդերում և չեն ցուցադրվում: Դրանցից են Եղիշե Զարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանի (ԳԱԹ) գրական հուշային ենթաբաժնում պահվող սովետահայ գեղարվեստական իրականության համար նորարար **Վալենտին Պողոսմոզովի** (1924-

²¹² Տե՛ս Ա. Աղասյան, Հ. Հակոբյան, Մ. Հասրաթյան, Վ. Ղազարյան, Հայ արվեստի պատմություն, Եր., 2009, էջ 440:

1998) և **Հարություն (Հափիկ) Պողոսյանի** (1916-1995) համատեղ կատարած Ավետիք Իսահակյանի (մարմար, 70x50 սմ, ԳԱԹ) և Ալեքսանդր Շիրվանզադեի (1958, մարմար, 75x51սմ, ԳԱԹ) խճապատկերները²¹³: Բնական քարի մեծ կտորներով, սառը գուներագներով այդ աշխատանքները տարբերվում են խորհրդային շրջանի հաստոցային այլ խճանկարչական գործերից: Ավետիք Իսահակյանի դիմապատկերում գունային և տոնային համադրումների նուրբ անցումները զուգակցելով, հեղինակները հասել են գեղանկարչական հնչեղության, իսկ ահա Ալեքսանդր Շիրվանզադեի խճապատկերը ավելի գրաֆիկական է: Հետագայում՝ 1961 թվականին, Հատիկ Պողոսյանը նույն տեխնիկայով և նյութով ևս մի մեծ հայի՝ Հովհաննես Թումանյանի դիմանկար - խճանկար է պատրաստել (Հովհաննես Թումանյանի թանգարան, Երևան):

Խորհրդային տարիների համար մեծ փորձարար **Սերգեյ Փարաջանովի (Սարգիս Հովսեփի Փարաջանյան, 1924-1990)** փորձարարական ջիղը, անսպառ երևակայությունն ու բնատուր շնորհը լավագույնս դսևորում են գտել վերջինիս ստեղծած կոլաժներում, որոնք ինքնին նորույթ էին մոդեռնիստական արվեստում: Նա լայնորեն կիրառել է ապակի, ճենապակի, չորացրած բույսեր, կտորներ, թավիշ, լաթեր, տիկնիկներ, ժանյակներ, մեխանիզմներ ու երկաթե իրեր: Վերջինիս ստեղծած խճանկարչական աշխատանքները՝ «Կազակ Մամայը» (1965), «Երեք իշուկներ» (1965), ինչպես նաև Երևանում Ս.Փարաջանովի տուն թանգարանի պահոցում պահվող Եղիշե Չարենցի դիմապատկերը մի քանիսն են նրա, կերպարվեստի այդ տեսակում արված աշխատանքներից, և ընդգծում են արվեստագետի նորարար լինելու իրողությունը:

Ժամանակի ընթացքում խճանկարները հաստոցային չափսերից դառնում էին ավելի մոնումենտալ ու ծավալուն: ՀԽՍՀ-ում տարածական արվեստների համադրման խնդիրները ծրագրային բնույթ էին ստանում: Քաղաքաշինության ծավալման և հասարակական հոյակերտ շինությունների ստեղծմանը զուգընթաց առանձին շինությունների հարդարանքը ստեղծելիս համագործակցում էին ճարտարապետները, քանդակագործները և գեղանկարիչները:

²¹³ ԳԱԹ, գրական հուշային ենթաբաժին, մ.մ. 1156 և մ.մ. 1140:

Խորհրդահայ արվեստում խճանկարչության նոր մասսայականացումը սկսվել է ֆլորենտական խճանկարներով: Վառ օրինակ է 1965 թվականից Երևանի «Անի» հյուրանոցին կից բնակելի շենքի կողմնապատը գրաֆիկական ոճով հարդարող, սև և սպիտակ տուֆից կազմված խոշոր նախշը ($15 \times 15 - 225 \text{մ}^2$), նաև 1970 թվականի Ա. Սպենդարյանի անվան երաժշտական դպրոցի ճակատային հատվածը զարդարող խճապատկերը (150մ^2): Սև և սպիտակ տուֆով, երկրաչափական լուծումներով այդ հորինվածքների հեղինակն է **Վան Խաչատուրը (Խաչատրյան Վանիկ, 1926)**: 1948–1951 թթ. Սանկտ Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայի և 1951–54 թթ. Երևանի գեղարվեստա - թատերական ինստիտուտում նկարչական կրթությունը ստանալուց հետո երիտասարդ նկարիչը սկսել է աշխատել՝ իր առջև դնելով բազմաթիվ գեղարվեստական խնդիրներ, այդ թվում՝ հայկական ժամանակակից նկարչության և ճարտարապետության՝ սինթեզի նորովի լուծման խնդիրը: 1956–1960 թվականներին Վ. Խաչատուրը ստեղծել է Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարանի ճեմասրահի «Ավարայրի ճակատամարտը» («Վարդանանք») խճանկարը և երկրորդ հարկ տանող սանդղավանդակի որմերը ծածկող, Հայաստանում հոգևոր մշակույթի ու գրի զարգացման պատմությանը նվիրված «Հայկական մշակույթի պատմություն» եռապատկերը (1956)՝ հնագույն շրջան՝ սեպագիր գրի ժամանակաշրջան ($4,5 \times 2 - 9 \text{մ}^2$), Հելլենիստական շրջան՝ հունարեն գրի ժամանակաշրջան ($4,5 \times 2 - 9 \text{մ}^2$), Միջնադարյան (քրիստոնեական) շրջան՝ մաշտոցյան գրի ժամանակաշրջան ($7 \times 2 - 14 \text{մ}^2$) աշխատանքները:

Գունավոր սմալտայով պատրաստված «Ավարայրի ճակատամարտը» («Վարդանանք») խճանկարը ($7 \times 3,5 - 54,5 \text{մ}^2$) կոմպոզիցիոն բարդ և դինամիկ կառուցվածք ունի: Էքսպրեսիվ կատարված, դեկորատիվ հատկանիշներով եզրազարդված է ճարտարապետական մեծ ու փոքր կամարներով: Նկարիչը օգտագործել է նարնջագույն, սև, կարմիր, դեղին սմալտայի գուներանգներ, որոնք պատկերն ավելի արտահայտիչ են դարձնում²¹⁴: Հեղինակի կատարած առաջին

²¹⁴ Ահա թե ինչ է պատմում հեղինակը իր կատարած աշխատանքի մասին. «Երբ ինձ հանձնարարեցին ձևավորել Մատենադարանը, առաջարկեցի նախասրահում անել «Վարդանանք» խճանկարը և երեք որմնանկարներ, որ կարտացոլեին հնագույն, հելլենիստական և միջնադարյան Հայաստանի մշակույթը: Աշխատում էի Լենինգրադում, ինձ անգամ եկել են Երևան և վերադարձել: Այսպիսի բան պատահեց՝

խճանկար աշխատանքը 1594 թվականի սմալտայով կատարած «Փառք ընկած հերոսներին» եռապատկերում «Մայր Հայրենիքի» գլուխն (75x57սմ- 0,43մ², ՀԱՊ) էր:

Վան Խաչատուրը առաջին նորարարներից էր, ով ճարտարապետության և կերպարվեստի համադրումը հայկական քաղաքաշինության մեջ լուծեց նոր մակարդակով²¹⁵: Նկարիչը մասնակցել է մի շարք ցուցահանդեսների Հայաստանում և արտերկրում, ինչպես նաև հեղինակ է մի շարք գրքերի²¹⁶:

Ֆլորենտական խճանկարների հեղինակ է նաև **Հովհաննես Մինասյանը** (1928-1972): 1950-1970- ական թվականներին սովետահայ արվեստում հաստատվող մոնումենտալ արվեստի միտումները, որ սերտորեն առնչվում են գեղանկարչության ու ճարտարապետության համակցման հեռանկարային խնդիրներին, իրենց հստակ արտացոլումը գտան նրա ստեղծագործություններում: Նման աշխատանքներում է, որ ավելի քան հստակ երևան են գալիս նկարչի անհատականությունը, մտքի խորությունը, կատարողական բարձր վարպետությունը և խանդավառ աշխատասիրությունը: 1960 թվականին կատարած «Տարվա եղանակներ» մոնումենտալ խորհրդանշական եռապատկերից հետո Հ. Մինասյանի ստեղծագործական կյանքում բեկում տեղի ունեցավ դեպի մոնումենտալ գեղանկարչությունը: Կարելի է ասել, որ մոնումենտալ գեղանկարչությունը ոչ թե միայն իր ընտրությունն էր, այլև իր էությունը: Նա ստեղծել է

մանուշակագույն սմալտա չկար: Իսկ առանց դրա չի լինի, չէ՞ որ ես այդ գույնի նկատմամբ հատուկ վերաբերմունք ունեմ: Ստիպված եղա գտնել սմալտա եփող մի կնոջ և վառարաններ, որոնցով նա կարող էր աշխատել: Նրան ստիպեցի իմ հաշվին արձակուրդ վերցնել, ապա վճարեցի մի վառարանի ամսվա աշխատանքի համար երբ սմալտան պատրաստ էր, ես այն չօգտագործեցի: Այն մանուշակագույն չէր, ոչ այնպիսին, ինչպիսին ինձ պետք էր: Այնուամենայնիվ, ես ելք գտա՝ պարսիկի տաբատը պատրաստեցի կարմիր և կապույտ գծերով, հեռվից մանուշակագույն էր երևում»:

²¹⁵ 1967 թվականին Ծիծեռնակաբերդում բացված 1915 թվականի գոհերի հիշատակը հավերժացնող հուշահամալիրի նախագծող հեղինակներից է նաև Վան Խաչատուրը: Բազմաժանր ստեղծագործող արվեստագետը մի շարք նկարաշարերի հեղինակ է: Նրա նկարչական աշխատանքները բաժանվում են հետևյալ շարքերին, որոնք նա ստեղծել է 1956 թվականիս առ այսօր. «Նախնիների աշխարհ», «Մարդը տարածության մեջ», «Տիեզերական սիմֆոնիա», «Երկրաչափական աշխարհ», «Սարսափների աշխարհ», «Ապոկալիպսիս. 20-րդ դար» (1956-1988) և այլն : «Ապոկալիպսիս» շարքում նկարիչը ուզում էր ցույց տալ, որ մարդկությունը սխալ է ապրում, և դա կարող է աղետալի հետևանքների հանգեցնել: Ովքե՞ր են աշխարհի տերերը. Հիտլերը, Ստալինը, Փոլ Պոտը, Պինդեստը... Եվ աշխարհը գնում է դեպի կործանում: Իսկ մարդիկ կանգնած են անխուսափելի ապոկալիպսիսի սպասումով, ոչինչ չենք կարող անել: Ահա՛ ինչու է նա նկարել այդ ռոբոտներին, որոնք կարող են կործանել աշխարհը:

²¹⁶ Նկարչի աշխատանքների և ստեղծագործական գործունեության ամբողջ ցուցակը տե՛ս ՀԱՊ հուշարխիվային ֆոնդ, ֆ 6, տուփ 16:

մի շարք հոյակերտ գործեր. «Շուրջպար» նկարապատումը (Երևան), «Սրինգ» որմնանկարը (Գյումրի), Օջականի «Փառք հայ գրին ու դպրության» ծավալուն որմնանկարը (համահեղինակ Հ. Մամյան): Վաստակավոր նկարիչ Հ. Մինասյանը 1944-1946թթ. սովորել է Երևանի Փ. Թերլեմեզյանի անվան գեղարվեստի ուսումնարանում, 1949-1954 թթ.՝ Լենինգրադի Ի. Ե. Ռեպինի անվան գեղանկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ինստիտուտում, 1955-1958 թթ.՝ նույն ինստիտուտի ասպիրանտուրայում: Ինչպես արդիական, այնպես էլ պատմական թեմատիկայով ստեղծված նրա աշխատանքներին բնորոշ են գեղանկարչության ազգային ավանդների և ժամանակակից ձևամտածողության զուգորդումները, առողջ կենսալիությունը, էպիկականությունը, գույնի և ծավալի կառուցվածքային ներդաշնակությունը:

Անդրադառնանք Հ. Մինասյանի խճանկարչական աշխատանքներին: 1966 թվականին հեղինակը Երևանի «Մոսկվա» կինոթատրոնի ամառային դահլիճի նախամուտքի համար կատարել է Հայաստանի բնական քարերից հավաքված «Ռիթմեր» խճանկարը: Կինո Մոսկվայի ամառային դահլիճը սովետահայ ճարտարապետության ուշագրավ օրինակներից է և ունի նաև պատմական նշանակություն, քանզի 1960-ական թվականների կարծր միջավայրում ստեղծված ժամանակակից, անգամ՝ հեղափոխական կառույց կարելի է դիտարկել: Դահլիճը ամբողջությամբ կառուցվել է մոնոլիտ բետոնից, երեսապատում չունի, այսինքն՝ չի թաքցնում իր շինանյութը, ինչը շատ նորարարական էր այդ տարիների համար: 1960-ական թվականներին Հայաստանը քաղաքաշինական առումով շատ կոնսերվատիվ էր, և «Մոսկվա» կինոթատրոնի ամառային դահլիճի կառուցումը մեծ արձագանք ստացավ: Տեղանքի առումով դա բավականին բարդ տեղ էր: Հարդարանքի տարր ընտրվեց նաև խճանկարը: Մեղմ գունային անցումները, երկրաչափական զարդապատկերումը ունեն ընդգծված կուռ կառուցվածք:

Խճանկարին նա դիմեց նաև իր այլ աշխատանքներում: Նկարիչը 1967–1970 թվականների Երևանի մաթեմատիկական մեքենաների գիտահետազոտական ինստիտուտի ընդարձակ դահլիճներից մեկի հակադիր երկու պատերը ծածկել է բնական տարաբնույթ գույներ ու երանգներ, տարբեր չափեր ու ձևեր ունեցող տուֆե

սալիկներից կազմված՝ «Ներփակ կորեր» և «Երկրաչափական տարածություն»²¹⁷ կոչվող ֆլորենտական խճանկարներով²¹⁸: Այս խճանկարների համար տուֆի ընտրությունը պայմանավորված է քարի հարուստ գեղանկարչական-դեկորատիվ հատկանիշներով, այն բազմերանգ գունաշար ստեղծելու մեծ հնարավորություն է տալիս՝ բաց դեղին, կղմինդրագույն-կարմիրից մինչև մուգ մանուշակագույն-սրճագույն - սև: Գունային այս երանգապնակն էլ հենց իշխում է կատարված աշխատանքում: Շուրջ 72 մ² մակերես ընդգրկող խճանկարի բարդ և դինամիկ դիմը, հագեցված անխառն գունային գամման էմոցիոնալ մեծ ներգործություն ունի: Արվեստաբան Ա. Աղասյանը դիպուկ բնութագրելով այս աշխատանքները, նշում է. «այստեղ գունագծային ու պլաստիկական ճիշտ գտնված, համարժեք լեզվի կիրառման շնորհիվ Հ. Մինասյանի հաջողվել է տալ մաթեմատիկական վերացարկված մտքի գեղարվեստական ուրույն «բանաձև»»²¹⁹:

Մի ամբողջ ֆլորենտական խճանկարների շարքի հեղինակ է **Միհրան Սոսոյանը** (1928-1992)²²⁰: 1985 թվականին, Գրքի մոսկովյան ցուցահանդեսի ժամանակ նկարիչը զբաղվել է հայկական տաղավարի ձևավորմամբ և ստեղծել խճանկարների շարք. «Հայկական տուֆով արել էր մեր մշակույթի նշանավոր գործիչների հարթաքանդակները (ֆլորենտական խճանկարներ- Ս. Գ.)՝ Մաշտոց, Խորենացի, Շիրակացի, Ռոսլին, Հերացի, Կոմիտաս, Թումանյան, Չարենց և ուրիշներ.....

²¹⁷ Մ. Այվազյան, Հովհաննես Մինասյան (պատկերագիրք), Եր., 1974, էջ 7:

²¹⁸ Այս աշխատանքների մասին տե՛ս նաև. Մ. Այվազյան, Մեծ օժտվածությամբ ու սիրով // Գրական թերթ, Եր., 1974, հ. 44:

²¹⁹ Տե՛ս Ա. Աղասյան, Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX - XX դարերում, Եր., 2009, էջ 156:

²²⁰ Նկարիչը գրաֆիկայի և գրքի ձևավորման բազմաթիվ ազգային և միջազգային ցուցահանդեսների մասնակից է եղել: Մասնագիտական կրթություն ստացել է Երևանի Փ. Թերլեմազյանի անվան արվեստի ուսումնարանում (1948) և Երևանի գեղարվեստա - թատերական ինստիտուտի գրաֆիկայի բաժնում (1953): Հայկական մշակույթի հազարամյա ավանդույթների և XX դարի մտածելակերպի սինթեզը, Մ. Սոսոյանին թույլ տվեց ներարկել նոր կենսական հոսք հայ գրքարվեստին: Նրա առավել հայտնի գործերից են՝ Է. Հեմինգուեյի «Ծերունին և ծովը», Եղիշե Չարենցի «Ամբոխները խելագարված», Հ. Թումանյանի «Գիքորը», Ն. Զարյանի «Սասունցի Դավիթ» և մի շարք այլ գրքերի նկարազարդումներ: Աշխատել է «Պիոներ կանչ» թերթում, այնուհետև տարբեր հրատարակչություններում որպես գեղարվեստական խմբագիր: 1968 թվականից եղել է ՀԽՄ Հրատպետկոմի գլխավոր նկարիչը: 1967 թվականին գրքարվեստի և հայ արվեստում իր մեծ ներդրումի համար ստացել է ԽՍՀՄ վաստակավոր նկարչի կոչում: 1975 թվականից դասավանդել է գծանկար և կոմպոզիցիա Երևանի գեղարվեստա-թատերական ինստիտուտում և նույն կրթօջախում մտահոգված լինելով հայ գրքի ձևավորման արվեստի զարգացման հարցում՝ 1977 թվականից վերսկսում է գրաֆիկայի ֆակուլտետի գործունեությունը:

ցուցահանդեսից հետո աշխատանքները սիրով նվիրում է համալսարանին (ԵՊՀ)²²¹։ Քարերի՝ տուֆ և ֆիլգիտ, գունային հարուստ երանգների օգնությամբ հեղինակը պատկերել է հայ նշանավոր գործիչներին՝ Մեսրոպ Մաշտոց (2x2 մ.), Մովսես Խորենացի (1x2 մ.), Անանիա Շիրակացի (1x2 մ.), Թորոս Ռոսլին (1x2 մ.), Մխիթար Հերացի (1x2 մ.), Կոմիտաս (1x2 մ.), ինչպես նաև 1987 թվականին կատարած Խաչատուր Աբովյանը և Պարրոտը (1,5x2,1 մ., Խ.Աբովյանի տուն-թանգարան)։ Ֆլորենտական խճանկարների այս աշխատանքների նախօրինակ կարելի է համարել խորհրդային արվեստի վառ ներկայացուցիչ Ալեքսանդր Դեյնեկայի (1899-1969) «Դահուկորդներ» (1950), «Կարմիր գվարդիական» (1959-1962) աշխատանքները։ Նրանց միավորում է քարերի ներկապնակը, ձևերի հստակությունը, կատարման խստությունը, թեև Դեյնեկայի աշխատանքներում թվացյալ քամու ազդեցությամբ որոշակի շարժում և ծավալ է հաղորդվում կերպարներին, այդուամենայնիվ ստատիկությունը պահպանված է։

Մոնումենտալ խճանկարչության լավագույն վարպետներից է XX դարի խորհրդային և հետխորհրդային շրջանի հայ գեղանկարիչ **Գարրի (Գարիկ) Սմբատյանը** (1929-2003)։ Նրա մոնումենտալ խճանկարները, որմնանկարները, ինչպես նաև բազմաթիվ յուղանկարներ հավաստում են, որ վերջինս բազմաժանր նկարիչ է, և վարպետորեն ստեղծագործել է տարբեր ոճերում։ Սմբատյանի աշխատանքները նշանակալի դեր են ունեցել հայկական մոնումենտալ գեղանկարչության և խճանկարի զարգացման գործում։ Նկարիչը հեղինակն է 1967 թվականից Մարտիրոս Սարյանի տուն-թանգարանի ճակատը զարդարող սարյանական բնապատկերի պատկերազրական մոտիվներով «Հայաստան» խճանկարի²²² (համահեղինակներ **Հարություն (Հարիկ) Պողոսյան, Զարգանդ Հարությունյան** (1929-1993)), Ստեփանավանում՝ «Արգիշտին որսի ժամանակ», Գյումրիում՝ «Գյումրվա հարսանիք» (ավերվել է 1988 թվականի երկրաշարժից), Սևանում՝ «Աստղիկի ծնունդը» խճանկարների։ Աշխատանքների մոնումենտալությունը,

²²¹ **S. Սոսոյան**, Միհրան Սոսոյան (պատկերագիրք), Եր., 2003, էջ 11։

²²² Թերևս Մ. Սարյանի թանգարանի պաշտոնական կայքէջում գրված է որ խճանկարը կատարված է Մ. Սարյանի էսքիզով, բայց համահեղինակների մասին ոչինչ չի ասվում։ <http://sarian.am/index.html>

տաք և սառը գույների զուգորդումը յուրահատուկ դինամիկություն և թեթևություն են հաղորդում:

«Հայաստան» աշխատանքն ամբողջությամբ արտահայտում է հայրենի բնության ուժն ու ջերմությունը: Հեղինակներն օգտագործել են բնական, անմշակ հայկական քարերի գունային հնարավորությունները: Կոմպոզիցիոն կառուցվածքով այն նման է Սարյանի աշխատանքներին, մասնավորապես կարելի է համեմատության եզրեր տեսնել նկարչի թանգարանում պահվող Հայաստան (1933, թուղթ, ջրաներկ, 25,6x33,6 սմ, 19,5x28 սմ) նկարի հետ:

Գ. Սմբատյանի գործերին հատուկ է փոխաբերական սիմվոլիզմը և զգայականությունը: Նկարիչը ծնվել է Թիֆլիսում, 1947-1952 թթ. սովորել է Երևանի Փանոս Թերլեմեզյանի անվան գեղարվեստի ուսումնարանում: Նրա ուսուցիչն է եղել Մկրտիչ Քամալյանը (1915-1971): 1952-1958թթ. ուսումը շարունակել է Լենինգրադի Վ. Մուխոմայի անվան բարձրագույն գեղարվեստական-արդյունաբերական ուսումնարանի մոնումենտալ գեղանկարչության բաժնում, աշակերտել է ռուս վարպետներ Պյոտր Բուչկինին (1886-1965) և Գլեբ Սավինովին (1915-2000), ապա վերադառնալով Հայաստան սկսել է իր գործունեությունը²²³: «Մուխան», ինչպես այս հաստատությունը սիրով անվանում էին ուսանողները, հիսունական-վաթսունական թվականներին ազատասիրության և ստեղծագործ նորովի որոնումների հանգրվանն էր, որով էապես տարբերվում էր Գեղարվեստի կամ Ռեալիզմի անվան ակադեմիաներից: Այդ տարիներին երկիրն ապրում էր ազատականության վերելքի մթնոլորտում:

Գ. Սմբատյանը 1980 թվականին ընտրվել է Հայաստանի նկարիչների միության մոնումենտալ գեղանկարչության գեղարվեստական խորհրդի նախագահ:

²²³ Հայրենական արվեստի մեջ ունեցած իր ավանդի համար 1983 թվականին արժանացել է ՀԽՍՀ վաստակավոր նկարչի կոչման: 1958 թվականից բազմիցս մասնակցել է հանրապետական և միջազգային ցուցահանդեսների: 1962 թ. Գ. Սմբատյանը դարձել է Հայաստանի նկարիչների միության անդամ: 1970-78թթ. դասավանդել է գեղանկարչություն՝ Երևանի պետական գեղարվեստաթատերական ինստիտուտում: 1987-94 թթ. Սմբատյանը նշանակվել է Հայաստանի նկարիչների միության առաջին քարտուղար: 1988թ-ից նախագահել է Հայաստանի գեղարվեստական ֆոնդի վարչությունը: Տե՛ս Ռ. Անդալադյան, Գարիկ Սմբատյան, Եր., 2014, էջ 11: Դ. Դզնունին նշում է մի քանի խճանկար աշխատանքներ, որոնց մասին այլ տեղեկություններ չունենք. «Հին արվեստը», «Գուգարքի աղջիկները», «Ֆիզկուլտուրան հին աշխարհում», «Պրոմեթևս»: Տե՛ս Դ. Դզնունի, Հայ կերպարվեստագետներ, Եր., 1977, էջ 452:

Այս շրջանում խճանկարի նշանակությունը հաստատորեն աճում էր: Որպես ճարտարապետության և քաղաքաշինության անքակտելի մաս՝ այն մեծապես կիրառվում էր քաղաքային կենտրոնների, բնակելի, քաղաքացիական և արդյունաբերական շինությունների ձևավորման մեջ, և այսպիսով դառնում էր հարդարման տարրերից մեկը:

Առաջ են գալիս արվեստի տեսակները մեկ աշխատանքում համադրած գործեր: Արվեստների համադրման մեջ չեն կարող լինել պատրաստի, համընդհանուր որոշումներ, անփոփոխ հնարքներ: Այն ամեն անգամ նոր, հեղինակների կողմից ստեղծագործաբար փնտրվող, բոլոր բաղկացուցիչ մասերի դինամիկ (շարժընթաց) միասնությունն է: Յուրաքանչյուր դեպքում այն անկրկնելի յուրատեսակ է, ինչպես ցանկացած իրական ստեղծագործության արգասիք:

Հարթաքանդակի և խճանկարի համադրման մի ինքնատիպ օրինակ է **Ռուդոլֆ Գարգալոյանի (1930–1981)** Երևանի Մեսրոպ Մաշտոցի պողոտայի վրա, Դերասանի տան հարևանությամբ գտնվող խանութի ճակատը հարդարող «Յուլն ու առյուծը» (1969) գունավոր ռելիեֆը: Ռ. Գարգալոյանը հայտնի է որպես նկարիչ մոնումենտալիստ: Նա 1951 թվականին ավարտել է Փ.Թերլեմեզյանի անվան գեղարվեստի ուսումնարանը, 1958 թվականին՝ Լենինգրադի Վ. Մուխոմայի անվան Բարձրագույն գեղարվեստա-արդյունաբերական ուսումնարանի մոնումենտալ-զարդանկարային նկարչության ֆակուլտետը²²⁴: Քանդակագործ Վլադիմիր Աթանյանի (1940) հետ համատեղ նա ստեղծել է Երևանի հիմնադրման 2750 ամյակին նվիրված թրծակավից պատրաստված հարթաքանդակ-խճանկարը: Շուրջ երկու մետր բարձրություն ունեցող աշխատանքում հեղինակներն օգտագործել են ասորական և ուրարտական կերպարվեստի բնորոշ մոտիվները:

²²⁴ 1963-1968 թվականներին դասավանդել է ԵԳՈւ-ում, 1967-1981 թվականներին՝ Երևանի գեղարվեստա-թատերական ինստիտուտում: Ստեղծագործել է հիմնականում դեկորատիվ-մոնումենտալ և հաստոցային գեղանկարի բնագավառներում: Ձևավորել է համամիութենական և միջազգային ցուցահանդեսները, հեղինակ է ՀՊՊԹ-ի, տուն-թանգարանների, «Դվին», «Երևան» հյուրանոցների, Երևանի բժշկական համալսարանի («Մարդու պայքարն ընդդեմ չարի» կոմպոզիցիա) ներքին ձևավորումների, Մարտիրոս Սարյանի, Վահրամ Փափազյանի, Հրաչյա Ներսիսյանի, Վարդան Աճեմյանի դիմանկարների, «Չարենց-Նամե», «Արփա-Սևան» կոմպոզիցիոն գործերի: Տե՛ս **Դ. Դզնունի**, Հայ կերպարվեստագետներ, Եր., էջ 117:

Ռ. Գարգալյանի մոնումենտալ ստեղծագործություններում գեղարվեստական խնդիրները միշտ էլ կապակցված են այս կամ այն կառույցի ճարտարապետության հետ, քանզի մոնումենտալ կերպարվեստը կոչված է ճարտարապետական մտահաղացումն ավարտին հասցնելու կերպարվեստի միջոցով: Այդպիսին են Երևանի մանկական ատամնաձառնարանի արտաքին պատերի ձևավորումները: Նկարիչը այդ ստեղծագործությունն անվանել է «Արև, օդ և ջուր»²²⁵: Պատի վրա խճանկարային ցայտուն կոմպոզիցիա կերտելու համար նկարիչը օգտագործել է տարբեր գույների ջնարակած խեցեղեն: Այդտեղ պատկերված է բույսի մի ծիլ, արևը՝ վառ ճառագայթներով և մի ջրվեժ:

Խճանկարչության և, առհասարակ, հոյակերտ արվեստի վարպետները իրենց աշխատանքներում բազմաժանր և բազմաբովանդակ էին: Ունիվերսալ տեսակի հոյակերտ արվեստագետի ձևավորման մասին ճիշտ է արտահայտվել Ա.Վասնեցովը. «Արդեն դժվար է տարբերակել, որտեղ է աշխատում քանդակագործը, որտեղ նկարիչը, որտեղ կիրառական արվեստագետը: Ժանրերը միաձուլվում են, այլ կերպ նույնիսկ չի կարող լինել... Մենք վերադառնում ենք վերածննդյան բազմակողմանիությանը... ոչ թե այն պատճառով, որ դարձել ենք այնքան հանճարեղ, այլ քանի որ դա այն ժամանակի և պայմանների պահանջն է, որոնք ստեղծվում են ճարտարապետության մեջ գործող նկարիչների համար»²²⁶: Կարելի է ասել, որ նշված արվեստագետների թվին է պատկանում Լենինգրադի Վ. Մուխոմայի անվան բարձրագույն ուսումնարանի շրջանավարտ, ՀԽՍՀ վաստակավոր նկարիչ **Կարապետ Եղիազարյանը (1932-2006)**²²⁷: Նրա ստեղծագործություններում, անկախ դրանց ընդհանուր բնույթից՝ քաղաքացիական թե՛ հասարակական, էպիկական թե՛ լիրիկական, կենցաղային, նաև

²²⁵ **Ա. Սաթյան**, Նկարիչ-մոնումենտալիստը // Ավանգարդ օրաթերթ, Եր., 1978, N 59:

²²⁶ **А. Васнецов**, Художник в архитектуре // газета Московский художник, М., 1974, марта, N 11, стр 18.

²²⁷ Նկարիչը ծնվել է Երևանում: Արվեստը նկատմամբ սերը նրա մոտ դրսևորվել է դեռ մանկության տարիներից և արտահայտվել բնության հանդեպ սիրո, նրա գույների ու ձևերի գեղեցկության և առհասարակ գեղեցիկի ընկալման մեջ: 1953 թվականին ավարտելով Փ. Թերլեմեզյանի անվան գեղարվեստի ուսումնարանը՝ նա մեկնել է Լենինգրադ, որի մասին գրում է. «Վեց տարի սովորեցի Լենինգրադի Վ. Ի. Մուխոմայի անվան գեղարվեստաարդյունաբերական բարձրագույն հաստատությունում: Ես հիմա էլ հաճույքով եմ հիշում էրմիտաժը, իմ ուսանողական տարիները, մեծ արվեստագետ Սառա Բունցիսին, որը հարավցի պատանուս սովորեցրեց գրելենի դժվար արվեստը»: Տե՛ս **Ա. Եղիազարյան**, Կարապետ Եղիազարյան, Եր., 2010, էջ 8:

աշխատանքի տեսակետից՝ գորելեն, խճանկար, գեղանկար, առկա է հայրենասիրական ոգու շեշտադրումը: Նկարչի «հայկական կոլորիտը»՝ նրա աշխատանքների մեծագույն արժեքն է՝ ազգային բնորոշ առանձնահատկությունը:

Թեև մամուլում, հանդեսներում և գրքերում անդրադարձ է կատարվում նկարչի հիմնականում գորելեն աշխատանքներին²²⁸, վերջինս նաև մեծ ավանդ ունի խորհրդային Հայաստանի մոնումենտալ խճանկարչության զարգացման գործում: Առաջին խճանկարչական աշխատանքը նկարիչը կատարել է 1968 թվականին: Բնական քարերով՝ տուֆ, բազալտ, գրանիտ, ստեղծում է «Դրախտ» խճանկարը ներդաշնակորեն ձուլվում է Սարդարապատի ճակատամարտի հերոսներին նվիրված հուշահամալիրի ինտերիերի հետ: Պատկերված պարող աղջիկները լցված են կենսականությամբ, լուսավոր ապագայի հանդեպ հավատով: Խճանկարային տեխնիկայում ակնհայտորեն «գորգային» զարդանկարային մոտեցում է նկատվում: Նկարիչն առաջնորդվել է գործվածքային արվեստի կոմպոզիցիոն հիմնորոշ սկզբունքներով (այդ աշխատանքի համար Կ. Եղիազարյանն արժանացել է ՀՍՍՀ ԳԱ նախարարության պատվոգրին):

Հետաքրքրական է Կ. Եղիազարյանի և համահեղինակներ՝ **Մկրտիչ Քամալյանի** (1915-1971) և **Յուլակ Ազիզյանի** (1912-1990) հետ ստեղծած հայկական բազմագույն տուֆով դեպի արևը ձգվող ծաղիկ պատկերող «Ծիլն ու արևը» (1970) մեծադիր խճանկարը: Այս մեծածավալ կոմպոզիցիան գտնվում է ՀՀ ԳԱ կենսաքիմիայի ինստիտուտի շենքի ճակատային մասում²²⁹:

Կ. Եղիազարյանն իր խճանկարներում օգտագործում էր բացառապես բնական քարեր. «Նկարչի հավատարիմ օգնականն էին Հայաստանի քարերը: Դրանց առատությունը (թե՛ ըստ գույների և թե՛ ըստ երանգների) նկարչին հնարավորություն է տվել ընտրել ցանկացած համադրություն, տարափոխել գունային երանգները, որոնք

²²⁸ «Աղերս խաղաղության» (1967, Մոսկվա, ՌԴ մշակույթի նախարարություն), «Առատություն» (1983, Սարդարապատի հուշահամալիր, Հայաստանի ազգագրության և ազատագրական պայքարի պատմության ազգային թանգարան), «Արվեստ» (համահեղինակություն, 1989, Վոլգոդոնսկ, Համերգային մեծ դահլիճ):

²²⁹ **М. Айвазян**, Очерки по истории Армянского изобразительного искусства, Ер., 1979, стр. 202.

անհրաժեշտ են ստեղծագործական մտահաղացման մարմնավորման, ստեղծագործությանը դեկորատիվ - գեղարվեստական արժեք հաղորդելու համար»²³⁰:

Զուգակցելով քարի ու մետաղի գույնն ու ֆակտուրան, նա Աբովյան քաղաքում մանրակտոր բազմագույն բնական քարերից կատարել է «Խաչատուր Աբովյան» (1972) խճանկարը, որտեղ արվեստագետին հաջողվել է հասնել ստեղծագործական անհրաժեշտ ամբողջականության: Հիմնականում խճանկարների հավաքման ժամանակ վերջինս կիրառել է ուղիղ շարվածք: Այս աշխատելաոճը նրան հնարավորություն էր տալիս հենց տեղում կատարել խճանկարի ամեն մի քարի ընտրությունը և տեղը՝ ընդհանուր կոմպոզիցիայում:

Խորհրդային շրջանում պահանջ առաջացավ գտնելու տեսանելի մարմնավորում մի շարք «չպատկերվող» գաղափարների, ինչպիսիք են Խաղաղությունը, Գիտությունը, Տիեզերքը: Նմանատիպ աշխատանքների թվին է դասվում Կ. Եղիազարյանի «Կապի պատմություն» (8x10 մ), «Գիտություն» (8x10 մ) և «Կոսմոս» (8x25 սմ) եռապատկեր խճանկարը (1977), որը գտնվում է «ԱրմենՏել» ընկերության (նախկինում Երևանի Կապի համամիութենական նախագծային ինստիտուտ) կենտրոնական կառույցի ճակատային և կողային հատվածներում: 400 մ² ընդհանուր տարածք ընդգրկող աշխատանքում արտացոլված է կապի, գիտության և տիեզերագնացության փոխկապակցված զարգացման պատմությունը:

Կարապետ Եղիազարյանը հեղինակ է նաև մի շարք խճանկարային պանոների՝ «Սինթետիկա» (1967), «Խաղողը» (1969), և վերջին բնական բազմագույն քարերից 1982 թվականին ստեղծված «Գարունը»: Ցավոք վերակառուցումների ընթացքում ապամոնտաժվել են մի քանի խճանկարներ: Ինչպես նշում է Հ. Հակոբյանը. «Նրա աշխատանքներում «շողուն քարերի գեղանկարչությունը» ամուր կերպով ներմուծված է ճարտարապետության մեջ»²³¹:

Հինգ տասնամյակ տևած, հազեցած ստեղծագործական որոնումների ճանապարհին արվեստագետն ունեցել է մի շարք նվաճումներ և մեծ ավանդ բերել հայրենական արվեստին: Իր կուտակած տարիների փորձը նա փոխանցել է կրտսեր սերնդին, դասավանդելով գեղանկարչություն և կոմպոզիցիա, դիզայն առարկաները Փ.

²³⁰ **Լ. Կարապոյզյան**, Բերկրանք պարզևող գործեր // Երեկոյան Երևան, Եր., 1977, N 3, էջ 15:

²³¹ **Հ. Հակոբյան**, Տաղանդաշատ ընկերս // Կերպարվեստ, Եր., 2006, N 1(12) էջ 19:

Թերլեմեզյանի անվան գեղարվեստի ուսումնարանում (1962-1979) և Երևանի գեղարվեստա թատերական ինստիտուտում (1964-1974): Նրա ստեղծագործական ջանքերի շնորհիվ հոյակերտ խճանկարչական արվեստը զարգացման նոր փուլ ապրեց Խորհրդային Հայաստանում:

Եթե սկզբնական շրջանում անհրաժեշտ էր պաշտպանել ներքին կահավորման մեջ խճանկարի կիրառման իրավունքը, ապացուցել, որ այն «շքեղություն» չէ, այլ ճարտարապետական շինության ձևավորման կարևորագույն տարր, որը կատարում է իր գաղափարական գործառույթը, ապա ավելի ուշ այդպիսի հարցադրումն արդեն հնացած էր թվում: Խճանկարչությունը ձեռք էր բերում հասարակական լայն ճանաչում: Խճանկարիչներն իրենց աշխատանքներով զարդարում էին նաև հանրապետության այլ քաղաքները:

ՀՀ վաստակավոր նկարիչ **Ֆերդինանդ Մանուկյանը** (1941) Գյումրիում ստեղծել է «Գյումրեցիներ» (1970) և «Սասունցիների պարը» (1973-1975, Գյումրու Երկաթուղայինների նախկին պալատում, կայարանամերձ հրապարակ) ֆլորենտական խճանկարչական տեխնիկայով պատրաստված աշխատանքները: Նկարիչը 1967 թվականին ավարտելով Երևանի գեղարվեստաթատերական ինստիտուտը աշխատել է որպես Գյումրի (նախ. Լենինական) քաղաքի գլխավոր նկարիչ: Շեշտված ազգային խառնվածքով և նորի որոնումներով ապրող գեղանկարչի տարբեր տարիներին ստեղծած, ֆլորենտական խճանկարի սկզբունքներով աշխատանքները զարդարում էին հանրապետության երկրորդ քաղաքի կառույցները:

Ֆ. Մանուկյանի խճանկարներին և որմնանկարներին բնորոշ են ազգային նկարագրի վավերական, մարդկանց և առարկայական աշխարհի վերացարկված կերպարավորումները: «Գյումրեցիներ» (1970, 35x35մ), «Սասունցիների պարը» (1973-1975, 16x4մ) խճանկար-որմնանկարները, և «Երկրաշարժ և վերածնունդ» (1996-1997) երկրաշարժի զոհերին նվիրված նախանկարը, ջրաներկ նկարաշարեր²³², ինչպես նաև «Մուտք Գյումրի» (1970, 45x8մ) նկարչի որդեգրած մոնումենտալ արտահայտչականության օրինակներն են: Թերևս աշխատանքներն իրենց վրա կրում

²³² Պ. Հայթայան, Ազնիվ վաստակի հետագիծը // Ազգ օրաթերթ, Եր., 2011, N 1, էջ 5:

են ժամանակի կործանիչ ուժի և երկրաշարժի կնիքը, բայց և այնպես, նրանք դիտողի մոտ թողնում են ամբողջական տպավորություն:

«Սասունցիների պարը» խճանկարում օգտագործելով բնական քարերի գույնն ու ֆակտուրան նկարիչը կերպարներին հաղորդում է ջերմություն, ամրություն: Հորինվածքի կենտրոնում պահապան արծիվն է՝ աջ և ձախ կողմերում՝ պար բռնած սասունցիները, իսկ առաջին պլանում խորհրդանիշ դարձած դիվն ու զուռնան: Բացված գրքի նման հորինվածքի խաչաձև արծիվը՝ որպես պահապան, իր թևերի տակ է առել պարող սասունցիներին: Վերջիններիս միավորումը արտահայտում է ուժ և խոյանք, ներշնչման խտացում:

«Գյումրեցիներ» աշխատանքում կենտրոնում ավանդական զարդապատ կամարն է, որի ներքո ֆայտոն - ձիակառքը՝ կառապաններով, երաժշտական գործիքներ բռնած նվագողներով: Առաջին պլանում ժողովրդական կենցաղային իրեր և առարկաներ են: Կամարի աջ և ձախ կողմերում և վերևի մասում օրնամենտալ զանազանակերպ մոտիվներ են՝ կոլորիտային տարբեր երանգավորումներով:

Այս մոնումենտալ աշխատանքները նկարիչը նաև հանձնել է թղթին: «Գյումրեցիներ» (2002) և «Սասունցիների պարը» (2009) նույն մաներայով արված, կոթողային հնչեղություն ունեցող նկարներ են: «Սասունցիների պարը» աշխատանքը համանուն խճանկարի մի պատառիկն է հիշեցնում: Գեղանկարչականությամբ օժտված այս գրաֆիկական թերթը նախ և առաջ տպավորում է մոնումենտալ հնչեղությամբ և ոգեշունչ պաթոսով:

Ճարտարապետության և քաղաքաշինության մեջ խճանկարչության գործառույթը երկկողմանի է: Մի կողմից, ճարտարապետության հետ փոխազդեցության մեջ մտնելով, խճանկարչական ստեղծագործությունները պետք է լուծեն խնդիրների ամբողջություն, որոնք կապված են արվեստների համադրության, տվյալ ներքին հարդարման տարածության կամ ճարտարապետական կառույցի մեջ դրանց համահունչ ներգրավման հետ, մյուս կողմից, հոյակերտ գեղանկարչությունը չի կարող սահմանափակվել միայն երկրորդական ճարտարապետական դեկորի դերով: Այն կոչված է կատարել, բացի ճարտարապետական - տարածականից, նաև իր սեփական գեղարվեստական խնդիրները:

Կառուցի ներքին տարածքը՝ ինտերյերը խճանկարներով ձևավորելու ևս մեկ օրինակ է ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ **Կարեն Աղամյանի** (1946) 1983 թվականին կատարած «Առաջընթաց» եռապատկերը (3,5x20 մ, «Ձանգակ» հրատարակչության գրախանութ, Երևան)²³³: Երևանի գեղարվեստա - թատերական ինստիտուտի շրջանավարտ (1969) Կ. Աղամյանը դասավանդել է նույն բուհում²³⁴: Վերջինս 1998 թվականից գլխավորում է Հայաստանի նկարիչների միությունը²³⁵: Լինելով Հայաստանում ժամանակակից դիզայնի հիմնադիրներից 1983 թվականին նա բնական քարերից ստեղծում է ինտերյերը զարդարող «Առաջընթաց» եռապատկեր խճանկարը: Աշխատանքում նկարիչն արվեստի լեզվով պատկերել է մարդուն ներդաշնակության, բնության, կատարյալ համաչափության և տիեզերքի մեջ:

Առաջին պատկերում դեպի լույսը ձգվող մարդն է, ներդաշնակված բնության հետ, ազատ թռիչքի մեջ, բնության հետ միաձուլված չորս տարերքի միջոցով: Երկրորդ կոմպոզիցիայում ոճավորված պատկերել է վերածննդի մեծագույն նկարիչ, գիտնական Լեոնարդո դա Վինչիի «Մարդն ըստ Վիտրուվիոսի» աշխատանքը իր մեկնաբանությամբ²³⁶: Առաջնորդվելով մարդու կազմախոսության հիմքում ընկած

²³³ Կ. Աղամյանը մինչ այս աշխատանքը կատարելը արդեն ծանոթ էր խճանկարի պատրաստման առանձնահատկություններին և տեխնիկային: 1971 թվականին համատեղ նկարիչներ Զոհրապ Միրզոյանի և Բաբկեն Քոլեզյանի հետ ստեղծել են «Արև» խճանկարչական պանոն, որը զարդարում էր Երևանի ֆիզթերապիայի ինստիտուտի շենքի դիմային հատվածը:

²³⁴ 1988-1993 թթ.՝ Երևանի գեղարվեստա-թատերական ինստիտուտի դիզայնի ֆակուլտետի դեկան: 1991 թվականից՝ Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայի պրոֆեսոր: Իր աշխատանքներին բնորոշ են խորհրդանշական համադրությունները, արտահայտչամիջոցների թարմությունը: «Սփյուռք» (1988, կտավ, յուղաներկ, 130x150, ՀՀՄՆ ֆոնդեր), «Սև կենտավրոսը» (1990, կտավ, յուղաներկ, 120x100), «Սպիտակ խորանարդ» (1992, կտավ, յուղաներկ, 100x80), «Ջերմ լույսը» (2000, կտավ, յուղաներկ, 90x100), «Մոտեցում» (2005, կտավ, յուղաներկ, 80x100) կտավնորում նկարիչը մեզ հնարավորություն է տալիս գտնել իր ստեղծագործությունների բանալին, որի միջոցով վերջինս փորձում է ցույց տալ կապը մեզ շրջապատող իրականության, դիտողի և կապը հավերժի, վերերկրային հետ: Դա դիտողի մոտ որոշակի գիտելիք և աշխարհընկալում է պահանջում: Կ. Աղամյանի աշխատանքները զուրկ են կարծրատիպերից:

²³⁵ 1974 թվականից՝ ԽՍՀՄ նկարիչների միության անդամ: 1981-1983 թթ.՝ Հայաստանի արվեստի հիմնադրամի գլխավոր նկարիչ: 1983 թ. պարգևատրվել է ԽՍՀՄ արվեստների ակադեմիայի և ԽՍՀՄ նկարիչների միության դիպլոմներով: 1974 թվականից՝ ԽՍՀՄ դիզայներների միության անդամ:

²³⁶ Լեոնարդո դա Վինչին «Մարդն ըստ Վիտրուվիոսի» նկարը գծագրել է 1490-1492թթ.-ի միջև ընկած ժամանակահատվածում: Աշխատանքը կատարված է թանաքով և ջրաներկով՝ մետաղական գրչահատի կիրառմամբ: Նկարի և կից տրված բացատրությունների հիմքում ընկած են հռոմեացի ճարտարապետ և քանդակագործ Մարկոս Վիտրուվիոս Պոլլիոյի (մ.թ.ա.70-15 թթ.) «Ճարտարապետություն» (De Architectura) երկում տրված մարդու կատարյալ կազմվածքի համամասնությունները: Երկու ստանդարտ

կատարյալ համաչափության սկզբունքով՝ նկարիչը շեշտել է մարդու անխզելի կապը բնության հետ և ներկայացրել մարդ էակին որպես տիեզերական կարգավորության փոքր մոդել՝ միկրոկոսմոս: Այն դեկորատիվ, եռապատկեր միջավայրի մեջ է պատկերված: Վերջին՝ երրորդ խճանկարում, տիեզերագնացն է, մարդու, գիտության և տեխնիկայի կարևորագույն ձեռքբերումներից մեկը: Ուղիղ շարվածքով կատարված աշխատանքը մի ամբողջություն է, և սահուն կերպով ինտեգրվում է ինտերյերի հետ, որը խոսում է նկարչի նաև դիզայներ լինելու մասին: Արվեստաբան Շահեն Խաչատրյանը նշում է, որ Կարեն Աղամյանի արվեստում նկատվում են իր երկրորդ մասնագիտության՝ դիզայների հատկանիշները. «Պետք չէ մոռանալ, որ դիզայնը այսօր ներխուժում է կերպարվեստ, մեծացնելով նրա արտայահտչականությունը»²³⁷:

Հոյակերտ խճանկարի վարպետ է Երևանում ծնված, նկարիչ մոնումենտալիստ **Ջոհրաբ Միրզոյանը** (1947)²³⁸, ով նկարիչներ **Բաբկեն Քոլոզյանի** (1909-1994) և **Կարեն Աղամյանի** հետ համատեղ ստեղծել է «Արև» խճանկարչական պանոն, որը զարդարում էր Երևանի ֆիզդոթերապիայի ինստիտուտի շենքի դիմային հատվածը²³⁹: Մի շարք ցուցահանդեսների²⁴⁰ մասնակցելուց հետո նկարիչը 1975 թվականին

դրություններում մարդուն շրջանի և քառակուսու մեջ առնելու գաղափարը նույնպես պատկանում է Վիտրովիտին:

²³⁷ Имена в искусстве. Карен Агамян, из. Международная конфедерация союзов художников, М., 2007, стр.9.

²³⁸ Առաջին քայլերը արվեստում նա կատարել է 1961 թվականին ընդունվելով Թերլեմեզյանի անվան ուսումնարան, 1964-ին՝ Երևանի Գեղարվեստաթատերական ինստիտուտ, ուսանել Ռոմանոս Սարգսյանին (1928-1985) և Հմայակ Ավետիսյանին (1912-1978): 1966 թվականին դիմել է Մարտիրոս Սարյանին իր նկարները նայելու և երաշխավորագիր տալու Մոսկվա ընդունվելու համար: Եվ այդ թվականից նա արդեն Մոսկվայի պետական արվեստի և արդյունաբերության ակադեմիայի (МВХПУ имени С. Г. Строганова) մոնումենտալ նկարչության բաժնի ուսանող էր: Ավարտելով ուսումը նկարիչ-մոնումենտալիստ, պրոֆեսոր Վասիլի Բորդիչենկոյի (1898-1982) մոտ 1970 թվականին վերադառնում է Հայաստան:

²³⁹ Նրանց հետ համատեղ ստեղծել են նաև Նաիրի հյուրանոցի նախասրահում «Հայաստան» դեկորատիվ պանոն և նկարում Վ. Բոյուսովի նկարը (1974):

²⁴⁰ 1972 թ-ին մասնակցում է «ՍՍՀՄ- իմ ծննդավայր» ցուցահանդեսին, որին ներկայացված աշխատանքը («Մեկ ընդհանուր ամանից» Հայաստանի մշակույթի նախարարություն), որը այնուհետև ցուցադրվեց նաև Բաքվում, Թիֆլիսում և Երևանում (1973), նույն այդ տարում Երևանում մասնակցում է նաև երիտասարդական ցուցահանդեսին («Դ.Տ.Բաբաջանյանի դիմանկարը») և հանրապետական ցուցահանդեսին («Նամակ» ՀԱՊ): 1975 թվականին մասնակցում է միջազգային ցուցահանդեսների Բուդապեշտում («Հին ծաղկամար»), Իսլանդիայում և Ֆինլանդիայում («Կոմպոզիցիա», «Երաժշտություն»): 1976 թվականին իր դիմանկարչական աշխատանքներով մասնակցում է՝ АОКС-ի

կատարում է եռանկար խճանկար աշխատանք՝ «Ռուսական նավատորմի պատմությունը» խորագրով (Յառոսլավլ, Ռուսաստան) և դառնում ՍՍՍՌ Նկարիչների միության անդամ: 1977 թվականին Ազգային տնտեսության ձեռքբերումների ցուցահանդեսի (ВДНХ СССР) հայկական տաղավարի համար պատրաստված «Հայրենիք» ընդհանուր անվանումով («Երկիր», «Սարեր», «Արև» , «Ջուր») խճանկարների շարքի համար արժանանացել է բրոնզե մեդալի: Պետք է նշել, որ «Հայրենիք» աշխատանքում օգտագործված է բնական քարի մշակման նոր տեխնոլոգիա (տուֆ, մարմար, բազալտ, գրանիտ) և նոր կաչուն մածուկ, որը հետագայում կիրառել են նաև այլ նկարիչներ: Այդ նույն տարում «Նավակ» կոմպոզիցիայում Զ.Միրզոյանը սինթեզում է ֆորման, գույնը, ֆակտուրան և տարածությունը (Հ. Յանկական հիվանդանոց, Երևան, քանդակագործ՝ Յ. Մինասյան): Նույն կառույցի համար 1984-1986 թթ. Է. Կարսայանի հետ միասին կատարել են «Թռիչք» և բնական քարերից «Ծնունդ», «Մկրտություն» ֆլորենտական խճանկարները (Հ. Յանկական հիվանդանոցի հանդիսությունների սրահ): Վերջիններս դասվում են 1985 թվականի ՍՍՀՄ լավագույն մոնումենտալ աշխատանքների թվին: 1978 թվականին նկարիչն Առաջին մոնումենտալ արվեստի հանրապետական ցուցահանդեսին ներկայացնում է «Նավակը» և «Արև» աշխատանքները, կատարում էսքիզներ և սկսում աշխատանքը «Կենաց ծառը» և «Կյանք» մեծածավալ խճանկարների վրա (Միքայելյան վիրաբուժության ինստիտուտ):

Նաև աշխատելով Հայաստանից դուրս 1979 թվականին Տագանոգում պատրաստում է «Երաժշտություն» պանոն, 1980-1981թթ. «Երգ» խճանկար պանոն, և Էդուարդ Կարսայանի հետ միասին «Իկառ» կոմպոզիցիան (Սոչի)²⁴¹: Նույն սկզբունքով է կատարված նաև նրանց համատեղ «Լուսավոր քաղաք» աշխատանքը (հախճապակի, ռելեֆ, որմնանկար) Պյատիգորսկում: 1982 թվականին համամյութենական ցուցահանդեսին («Նկարիչներ-ազգի») ներկայացվում է բնական քարերից հավաքված ֆլորենտական խճանկարի մի հատված («Մայրություն») և Երևանի Հանրապետական

խմբակային ցուցահանդեսին («Նատաշայի դիմանկար»), և Հայաստանի նկարիչների միությունում երիտասարդ նկարիչների ցուցահանդեսին («Հրայրի դիմանկար»):

²⁴¹ 1983 թվականին Համամիութենական ցուցահանդեսի ժամանակ նկարիչը ներկայանում է «Նամակ» գեղանկարչական աշխատանքով, և «Երգ» (Սոչի) և «Թռիչք» (Երևան) խճանկարների սլայդներով:

հիվանդանոցի համար նախատեսված խճանկարի էսքիզը՝ Է. Կարսյան և Օ. Պետրոսյանի համահեղինակությամբ: Շուրջ 600 մ² մակերես ընդգրկող Հանրապետական հիվանդանոցի հանդիպումների սրահի ճակատային հատվածի մոնումենտալ «Վերածնունդ» խճանկարը հավաքվել է 1988 թվականին²⁴²: Աշխատանքում մարդկային կյանքի գեղարվեստական յուրօրինակ իմաստավորումն է բարձրաքանդակի ու խճանկարի համադրությամբ: Կոմպոզիցիայի կենտրոնական մասում դիտողին անմիջապես գրավում է լույսով առանձնացող խաչը: Նկարիչն այդ խաչը անվանում է «խաչված լույս», որն առկա է նաև այլ աշխատանքներում («Խաչելիություն», 1998, կտավ, ակրիլ, 116x84)²⁴³: Խճանկարի կարևորագույն հատկություններից է մանր մասնիկների միջոցով ստացված ծավալայնությունը, լուսաստվերային լուծումները:

Բացի վերեթվարկած հեղինակների խճանկարչական աշխատանքներից խորհրդային Հայաստանի քաղաքներն ու կառույցները զարդարող մի շարք գործերի հեղինակների անունները մինչ մեր օրերը չեն պահպանվել, մի շարք խճանկարներ էլ պարզապես ոչնչացվել են:

Կարելի է վստահ նշել, որ խորհրդային շրջանում արվեստի տարբեր ասպարեզներում արձանագրվեց աննախադեպ վերելք, մշակութային կյանքում բացառիկ առաջընթաց, որի դրական արդյունքները ցայսօր զգալի են արդի հայ արվեստում: Այդ ժամանակաշրջանն արդյունավետ էր նաև Հայաստանում հնագույն արմատներ ունեցող խճանկարչական արվեստի վերազարթոնքի համար:

Եզրափակելով մեր խոսքը՝ վերստին փաստենք, որ հայ կերպարվեստը խորհրդային շրջանում, նույնն է թե՛ սոցոեալիզմի տարիներին անցավ ստեղծագործական նշանակալի ձեռքբերումների շրջան:

²⁴² Նույն թվականին Լենինգրադի նավաշինության «Պելլա» գործարանի հանդիպումների սրահում, համատեղ Է. Կարսյանի հետ կառուցում են «Խնջույք Նևայում» ֆլորենտական խճանկարը:

Մասնակցել է նաև այլ ցուցահանդեսների Լոնդոն և Թուլուզ (Ֆրանսիա, 1995-98թթ), Լոս-Անջելես (ԱՄՆ, 1999), Ռավեննա (Իտալիա, 2001) , Սանկտ-Պետերբուրգ (2003):

²⁴³ **Լ. Աբրահամյան, Օ. Պետրոսյան**, Զոհրապ Միրզոյան (պատկերագիրք), Եր., էջ 8:

ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Հայաստանում խճանկարչական արվեստի պատմության համակողմանի վերլուծության հիման վրա ամփոփել ենք աշխատանքի արդյունքները և դրանք ընդհանրացնելով ձևակերպել հիմնական եզրակացությունները.

1. Պահպանված և մեզ հասած նմուշները փաստում են, որ սկզբում խճանկարչությունը կիրառվել է որոշակի ժամանակաշրջանում ընդունված գաղափարախոսության պատկերավոր արտահայտման միջոց:
2. Վաղ շրջանի հայկական խճանկարների կոմպոզիցիոն պատկերները (Գառնի, Արտաշատ, Երուսաղեմ) կերտված են Opus vermiculatum և Opus tessellatum տեխնիկաների զուգահեռ կիրառմամբ:
3. Արտաշատում՝ հասարակական բաղնիքի VIII սենյակում պեղված խճանկարները մակերեսով ավելի մեծ է Գառնիի հատականկարից և Հայաստանում մինչև օրս հայտնաբերված ամենամեծ նմուշն է: Նրա թեման, նախշերի վերակազմությունը, երկրաչափական և այլ զարդանախշեր իրենց բաղադրիչ մասերով հիշեցնում են գորգային հարուստ զարդարանք:
4. 1951 թվականին Դվինի կաթողիկե եկեղեցում կատարված պեղումները ցույց են տվել, որ վերջինս հնադարյան մեխյան է եղել, և Հայաստանում քրիստոնեական կրոնը պետականորեն ընդունվելուց հետո վերածվել է եկեղեցու: Դրանից ելնելով, հնարավոր է եզրակացնել նաև, որ 1907 թվականին Խաչիկ վարդապետ Դադյանի կողմից երևան հանած «Տիրամոր» խճապատկերը հայ հեթանոսական աստվածուհիներից մեկի նկարն է եղել: Չպետք է մոռանալ նաև դիմանկարով խճանկարի տեղի հանգամանքը, որը եղել է գետնի վրա, որն այնքան էլ պատշաճ չէ Աստվածամոր պատկերի համար: Այս եզրակացությունը կհաստատի նաև այն, որ ոչ միայն քրիստոնեական խորհրդանիշներից շատերը, այլ նաև «Տիրամոր» պատկերումը ավելի խոր արմատներ ունեն, և գալիս են մինչքրիստոնեական արվեստից:
5. Հիանալի նրբությամբ և գունագեղությամբ հորինված Երուսաղեմի հայկական խճանկարների գոյության փաստը թույլ է տալիս լայն պատկերացում կազմել հայ

խճանկարչության քրիստոնեական ավանդույթի մասին: Բուն Հայաստանում նման ամբողջականությամբ խճանկարներ չեն պահպանվել:

6. Համապարփակ ձևով ներկայացնելով նախախորհրդային (Վ. Սուրենյանց, Ե. Թադևոսյան) և խորհրդային շրջանի (Վ. Պողպոմոգով, Ս. Փարաջանով, Վ. Խաչատրյան, Հ. Մինասյան, Մ. Սոսոյան, Գ. Սմբատյան, Կ. Եղիազարյան, Կ. Աղամյան, Զ. Միրզոյան և այլք) այն արվեստագետներին, որոնք անդրադարձել են խճանկարին, պարզորոշվում է, որ ժամանակի ընթացքում խճանկարները հաստոցային չափսերից դառնում էին ավելի մոնումենտալ ու ծավալուն: ՀԽՍՀ-ում տարածական արվեստների համադրման խնդիրները ծրագրային բնույթ էին ստանում: Քաղաքաշինության ծավալման և հասարակական շինությունների ստեղծմանը զուգընթաց առանձին դեպքերում դրանց հարդարանքը ստեղծելիս համագործակցում էին ճարտարապետները, քանդակագործները և գեղանկարիչները:

7. Խորհրդային շրջանում ճարտարապետության և քաղաքաշինության մեջ խճանկարչության գործառույթը երկկողմանի էր: Մի կողմից, ճարտարապետության հետ զուգորդման մեջ մտնելով, խճանկարչական ստեղծագործությունները պետք է լուծեն խնդիրների ամբողջություն, որոնք կապված են արվեստների համադրության, կամ ճարտարապետական կառույցի մեջ դրանց համահունչ ներգրավման հետ, մյուս կողմից, մոնումենտալ գեղանկարչությունը չի կարող սահմանափակվել միայն երկրորդական ճարտարապետական դեկորի դերով: Այն բացի ճարտարապետական - տարածականից, կոչված է կատարել նաև իր սեփական գեղարվեստական խնդիրները:

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

I. ԳՐՔԵՐ, ՄԵՆԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ, ՊԱՏԿԵՐԱԳՐՔԵՐ, ԺՈՂՈՎԱԾՈՒՆԵՐ

1. **Ագաթանգեղոս**, Հայոց պատմություն, (աշխար. թարգ. Ա.Տեր-Ղևոնդյան) ԵՊՀ հր., Երևան, 1983, 551 էջ
2. **Աղասյան Ա.**, Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղղիները XIX-XX դարերում, «Ոսկան Երևանցի» հր., Երևան, 2009, 292 էջ
3. **Աղասյան Ա., Հակոբյան Հ., Հասրաթյան Մ., Ղազարյան Վ.**, Հայ արվեստի պատմություն, «Ջանգակ-97» հր., Երևան, 2009, 575 էջ
4. **Աղավնունի Մ.**, Հայկական հին վանքեր և եկեղեցիներ սուրբ Երկրին մեջ, տպարան Սրբոց Յակոբեանց, Երուսաղեմ, 1931, 480 էջ
5. **Այվազյան Մ.**, Հովհաննես Մինասյան (պատկերագիրք), Հայաստանի նկարիչների տուն, Երևան, 1974, 109 էջ
6. **Անդալադյան Ռ.**, Գարիկ Սմբատյան (պատկերագիրք), «Նուշիկյան պրինտ» հր., Երևան, 2014, 116 էջ
7. **Առաքելյան Բ.**, Ակնարկներ հին Հայաստանի արվեստի պատմության (մ.թ.ա. I - մ.թ. III դդ.), ՀՍՍՀ ԳԱ հր., Երևան, 1976, 124 էջ
8. **Ազարյան Լ.**, Վաղ միջնադարյան հայկական քանդակը, ՀՍՍՀ ԳԱ հր., Երևան, 1975, 136 էջ
9. **Աւգերեան Մ.**, Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, Սբ Ղազարի տպարան, Վենետիկ, 1836, հատ. Բ, 1037 էջ
10. **Գալստյան Գ.**, Դիցաբանական անունների և դարձվածքների համառոտ բացատրական բառարան, «Լույս» հր., Երևան, 1966, 154 էջ
11. **Դավթյան Ս.**, Դրվագներ հայկական միջնադարյան կիրառական արվեստի պատմության, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հր., Երևան, 1981, 180 էջ
12. **Դզնունի Դ.**, Հայ կերպարվեստագետներ (համառոտ բառարան), «Լույս» հր., Երևան, 1977, 519 էջ
13. **Եղիազարյան Ա.**, Կարապետ Եղիազարյան (պատկերագիրք), «Տիգրան Մեծ» հր., Երևան, 2010, 147 էջ
14. **Զարյան Կ.**, Նավատոմար, ՀԱՊ, Սարգիս Խաչենց հր., Երևան, 1999, 664 էջ

15. **Թորոմանյան Թ.**, Նյութեր հայկական ճարտարապետության պատմության, «Արմֆանի» հր., Երևան, 1942, հատ. Ա, 403 էջ / ՀՍՍՀ ԳԱ հր., Երևան, 1948, հատ. Բ, 324 էջ
16. **Թոփչյան Ա.**, Անտիկ, միջնադարյան, վերածննդի գրականություն, «Արևիկ» հր., Երևան, 1990, 766 էջ
17. **Ինճիճեան Ղ.**, Հնախոսութիւն աշխարհագրական Հայաստանեայց աշխարհի, Սբ Ղազար, Վենետիկ, 1895, հատ III, 393 էջ
18. **Լեո**, Երկերի ժողովածու. Հայոց պատմություն, «Հայաստան» հր., Երևան, 1966, հատ. Ա, 567 էջ
19. **Խաչատրյան Վ.**, Գույնը Դ-ԺԹ դդ. հայկական ճարտարապետության մեջ, «Տիգրան Մեծ» հր., Երևան, 2009, 254 էջ
20. **Խորենացի Մ.**, Հայոց պատմություն (աշխարհաբար թարգ. Ս.Մալխասյան) ԵՊՀ հր., Երևան, 1981, 562 էջ
21. **Կարապետյան Ս.**, Հայաստան. Армения. Armenia (պատկերազարդ գիրք-ալբոմ), Երևան, 2009, հատ. Ա., 336 էջ
22. **Կոստանյան Կ.**, Հայոց հեթանոսական կրոնը, Սրբոյ կաթողիկէ էջմիածին, Վաղարշապատ, 1879, 38 էջ
23. **Կուն Ն.**, Հին հունական լեգենդներ և առասպելներ, Հայպետհրատ, Երևան, 1956, 632 էջ
24. **Հարությունյան Վ.**, Անի քաղաք: Միջնադարյան Հայաստանի քաղաքաշինության պատմությունից, Հայպետհրատ, Երևան, 1964, 92 էջ
25. **Հակոբյան Հ.**, Կերպարվեստը հայոց կրթարաններում, «Գիտություն» հր., Երևան, 1996, 143 էջ
26. **Հակոբյան Մ.**, Եղիշե Թադևոսյան (պատկերագիրք), ՀԱՊ, «Էդիտ պրինտ» հր., Երևան, 2006, 128 էջ
27. **Հակոբյան Զ.**, Հայկական վաղ միջնադարյան քանդակը (4-7-րդ դարեր), ԵՊՀ հր., Երևան, 2016, 170 էջ
28. **Հովսեփյան Գ.**, Նյութեր և ուսումնասիրություններ հայ արվեստի պատմության, ՀՍՍՀ ԳԱ հր., Երևան, 1983, հատ. Ա, 351 էջ / Երևան, 1987, հատ. Բ, 364 էջ

29. **Ղաֆադարյան Կ.**, Դվին քաղաքը և նրա պեղումները, ՀՍՍՀ ԳԱ հր., Երևան, 1952, հատ. Ա, 299 էջ / Երևան, 1982, հատ. Բ, 162 էջ
30. **Մաթևոսյան Կ.**, Որմնանկարչությունը Հայաստանի պետական պատկերասրահում, «Հակոբ Մեղապարտի անվան պոլիգրաֆկոմբինատ» հր., Երևան, 1990, 64 էջ
31. **Մանանդյան Հ.**, Քննական տեսություն հայ ժողովրդի պատմության, ՀՍՍՀ ԳԱ, Հայպետհրատ. Երևան, 1945, հատ. Ա, 444 էջ
32. **Մարտիկյան Ե.**, Հայկական կերպարվեստի պատմություն, «Հայաստան» հր., Երևան, 1971, գիրք Ա., 219 էջ
33. **Մելիք-Փաշայան Կ.**, Անահիտ դիցուհու պաշտամունքը, ՀՍՍՀ ԳԱ հր., Երևան, 1963, 164 էջ
34. **Մնացականյան Ս.**, Զվարթնոցը և նույնատիպ հուշարձանները, ՀՍՍՀ ԳԱ հր., Երևան, 1971, 262 էջ
35. **Մովսես Կաղանկատուացի**, Պատմութիւն Աղուանից աշխարհի. Քննական բնագիրը և ներածությունը Վարազ Առաքելյանի. ՀՍՍՀ Մին-խորհրդին առընթեր Մաշտոցի անվան հին ձեռագրերի ինստ., Երևան, 1983, 383 էջ
36. **Պետրոսյան Օ., Աբրահամյան Լ.**, Զոհրապ Միրզոյան (պատկերագիրք), ՀՆՄ, «Պրինտինֆո» հր., Երևան, 103 էջ, նկ.
37. **Սամվելյան Խ.**, Հին Հայաստանի կուլտուրան. Բրոնզե և վաղագույն երկաթե դար. Նյութական կուլտուրա, «Արմֆան» հր., Երևան, 1941, հատ. II, 342 էջ
38. **Սահինյան Ա.**, Քասաղի բազիլիկ ճարտարապետությունը, ՀՍՍՀ ԳԱ հր., Երևան, 1955, 302 էջ
39. **Սահինյան Տ.**, Գառնիի անտիկ կառույցների ճարտարապետությունը, ՀՍՍՀ ԳԱ հր., Երևան, 1983, 261 էջ
40. **Սահինյան Ա.**, Գառնիի և Գեղարդի ճարտարապետական հուշարձանները, «Հայաստան» հր., Երևան, 1969, 43 էջ
41. **Սոսոյան Տ.**, Միհրան Սոսոյան (պատկերագիրք), «Առերեսում-Անի» հր., Երևան, 2003, 96 էջ
42. **Տաշեան Յ.**, Ակնարկ մը հայ հնագրութեան վրայ, Մխիթարեան տպարան, Վիեննա, 1898, 203 էջ

43. **Адонц Н.**, Армения в эпоху Юстиниана, изд. Ереванского Университета, Ереван, 1971, 526 стр.
44. **Айвазян М.**, Очерки по истории Армянского изобразительного искусства, изд. АН АССР, Ереван, 1979, 217 стр.
45. **Вазари Дж.**, Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих (пер. А.Венедиктоба, А.Габричевского), изд. Астрель, Москва, 2001, 612 стр.
46. **Виннер А.**, Материалы и техника мозаичной живописи, изд. Искусство, Москва, 1953, 368 стр.
47. Всемирная история. Энциклопедия: в 10-ти т. (Ред. И. Лурье, М. Полтавский), Государственное издательство политической литературы, Москва, 1956, 748 стр.
48. **Гай Плиний Старший**, Естественная история ископаемых тел (пер. и прим. В. Севергина), изд. Императорская академия наук, СПб., 1819, 364 стр.
49. **Доброклонски М., Чубовой А.**, История искусства зарубежных стран, изд. Изобразительное искусство, Москва, 1979, 213 стр.
50. **Драч Г.**, История мировой культуры. **В. Кондрашов**, Цивилизационные миры традиционных обществ Востока, изд. Феникс, Ростов-на-Дону, 2002, глава 3, 544 стр.
51. **Дрампян Р.**, Египте Татевосян, изд. Искусство, Москва, 1957, 107 стр.
52. **Дубова О.**, Становление академической школы в западноевропейской культуре, НИИ теории и истории искусств Российской академии художеств, Москва, 2009, 276 стр.
53. **Дурново Л.**, Очерки изобразительного искусства средневековой Армении, изд. Искусство, Москва, 1979, 331 стр.
54. **Ермолаева Е.**, Об одной древнегреческой пародии и античных мозаиках в стиле «неприбранный пол», // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей, изд. НМ-принт, СПб., 2015, Вып 5, стр. 69-76.
55. **Ирмшер Й., Йоне Р.**, (пер. с немецкого, ред. В.Кузищин), Словарь античности, изд. Прогресс, Москва, 1989, 704 стр.
56. Имена в искусстве. Карен Агамян (альбом), изд. Международная конфедерация союзов художников, Масква, 2007, 131 стр.

57. **Касперавичюс М., Чубова А., Саверкина И и Сидорова Н.**, Искусство Восточного Средиземноморья I-IV веков, изд. Искусство, Москва, 1985, 256 стр.
58. **Капанцян Г.**, Хайаса- колыбель армян, Этногенез армян и их начальная история, изд. АН Армянской ССР, Ереван, 1947, 291 стр.
59. **Кнабе Г.**, Древний Рим–история и повседневность, изд. Искусство, Москва, 1986, 205 стр.
60. **Ларионов А.**, Искусство античной напольной мозаики, изд. Н.И.Новикова, СПб., 2014, 480 стр.
61. **Лазарев В.**, История византийской живописи, изд. Искусство, Москва, 1947, Том I, 455 стр.
62. **Лазарев В.**, История Византийской живописи, изд. Искусство, Москва, 1986, 764 стр.
63. **Марр Н.**, Ани. книжная история города и раскопки на месте городища, изд. Государственное социально- экономическое, Москва–Ленинград, 1934, 133 стр.
64. **Мочалов Л.**, Пространство мира и пространство картины., изд. Советский художник, Москва, 1967, 375 стр.
65. **Пиотровский Б.**, Ванское царство (Урарту), изд. Восточной литературы, Москва, 1959, 341 стр.
66. Православная энциклопедия, ред. Патриарха Кирилла, изд. Церковно-научный центр Православная энциклопедия, Москва, 2011, 752 стр.
67. **Сенека Л.**, Нравственные письма к Луцилию. (перевод С.А.Ошерова) изд. Наука, Москва, 1977, 383 стр.
68. **Сергеенко М.**, Жизнь древнего Рима. Очерки быта, изд. Наука, Москва–Ленинград, 1964, 336 стр.
69. **Тирацян Г.**, Культура древней Армении, VI в. до н.е. III в.н.е., изд. АН Армянской ССР, Ереван, 1988, 202 стр.
70. **Толстой И.**, Эллинистическая техника (Сборник статей), изд. АН СССР, Москва–Ленинград, 1948, 367 стр.

71. **Токарский Н.**, Архитектура древней Армении, изд. АН Армянской ССР , Ереван, 1946, 381 стр.
72. **Тревер К.**, Очерки по истории культуры древней Армении (II в. до н. э. — IV в. н. э.), изд. АН СССР, Москва–Ленинград, 1953, 288 стр.
73. **Якобсон А.**, Очерк истории зодчества Армении V-XVII веков, изд. ГИЗ архитектуры и градостроительства, Москва–Ленинград, 1950, 165 стр.
74. **Bazalel N., Stone M.**, Armenian Art treasures of Jerusalem, Massada Press, Great Britain, 1979, 174 p.
75. **Berchem van M.**, The Mosaics of the Dome of the Rock in Jerusalem and of the Great Mosque in Damascus, Early Muslim Architecture, Oxford, 1969, Vol. 1, 684 p.
76. **Clermont-Ganneau C.**, Archaeological researches in Palestine during the years 1873-1874, Palestine Exploration Fund, London, 1896, Vol 2, 487 p.
77. **Cotton H.**, Corpus Inscriptionum Iudaeae/Palaestinae, Vol 1. Jerusalem , Hubert&Co pub., Berlin:Boston, 2012, part 2, 591 p.
78. **Evans H., Wixom W.**, The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era, Metropolitan Museum of Art, New York, 1997, 574 p.
79. **Grabar O.**, Islamic Jerusalem or Jerusalem under Muslim Rule. The city in the Islamic world, ed. Salma J., pub. Brill, Boston, 2008, 319 p.
80. **Grabar A.**, La peinture byzantine, Skira pub., Geneve, 1953, 200 p.
81. **Hachlili R.**, Ancient Mosaic Pavements: Themes, Issues, and Trends, pub. Brill, Boston, 2009, 320 p.
82. **Kürkman G.**, Armenian painters in the Ottoman Empire /1600-1983/, Matusalem pub., Istanbul, 2004, vol II, 988 p.

I. ԱՐԽԻՏԵԿՏՈՐ ՆՅՈՒԹԵՐ ԵՎ ՊԱՐԲԵՐԱԿԱՆՆԵՐ

1. **ԳԱԹ ԳԿԵ** (Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանի գրական հուշային ենթաբաժին, Երևան)– մ.մ. 1156 և մ.մ.1140:
2. **ՀԱՊ ՀՁԲ** (Հայաստանի ազգային պատկերասրահի հուշածեղագրային բաժին, Երևան) \$.38 (Վ. Սուրենյանց), \$.57 և \$.29 (Ե. Թադևոսյան), \$.6 (Վ.Խաչատրյան):
3. **Ազգագրական հանդես**– Թիֆլիս, 1907 (N 16), 1912 (N 2)

4. **Ազգ** (օրաթերթ)- Երևան, 2011 (N 1)
5. **Ավանգարդ** (օրաթերթ)- Երևան, 1978 (N 59)
6. **Արարատ** (ամսագիր)- Վաղարշապատ, 1907 (N 2), 1876 (N 9)
7. **Բազմավեպ** (Օրագիր բնական, տնտեսական և բանասիրական գիտելիաց)- Վենետիկ, 1934 (N 2-3, N 5-6), 1925 (N 5)
8. **Գեղարվեստ** (Գրական, գեղարվեստական, երաժշտական պատկերազարդ հանդես)- Թիֆլիս, 1921 (N 7)
9. **Գրական թերթ** (<ԳՄ պաշտոնաթերթ)- Երևան, 1974 (N 44)
10. **Երեկոյան Երևան** (օրաթերթ)- Երևան, 1977 (N 3)
11. **Էջմիածին** (կրոնական, պատմաբանասիրական ամսագիր)- 1957 (N 5), 1970 (N 2-Է), 2010 (N Թ)
12. **Թեոդիկ, Ամենուն տարեցույցը**- Կ.Պոլիս, 1922 (N 2), Փարիզ, 1927
13. **Լրաբեր հասարակական գիտությունների** (<< ԳԱԱ)- Երևան, 1974 (N 9), 1978 (N 8), 1987 (N 2)
14. **Կերպարվեստ** (ամսագիր)- Երևան, 2006 (N 1(12))
15. **Հայկական ՍՍՌ ԳԱ տեղեկագիր** (հասարակական գիտությունների)- Երևան, 1955 (N 7)
16. **Պատմա-բանասիրական հանդես** (<< ԳԱԱ)- Երևան, 1961 (N 3-4), 1964 (N 2), 1986 (N 1) , 1990 (N 1), 2009 (N 1)
17. **Սիոն** (կրոնական, պատմաբանասիրական, գրական ամսագիր)- Երուսաղեմ, 1934 (N 11)
18. **Вестник древней истории**- Москва, 1956 (N 1(55))
19. **Вестник АлтГТУ им. Ползунова**- 2009 (N 1-2)
20. **Голос Армении** (независимая общественно-политическая газета)- Ереван, (23.12.2009)
21. **Известия Академии наук АрмССР**- Ереван, 1952 (N 1)
22. **Московский художник** (газета Московского отделения Всероссийской творческой общественной организации "Союз художников России)- Москва, 1974 (N 11)
23. **Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа**. Тифлисе, 1908 (N 38)

ՀԱՎԵԼՎԱԾ