

## Տիգրան Գրիգորյան

### ՆՈՐԱՎԱՆՔԻ «ՏԻՐԱՄԱՅՐԸ ՄԱՆԿԱՆ ՀԵՏ» ՊԱՏԿԵՐԱՔԱՆԴԱԿԸ և իսլամական արվեստի տարրերը զարգացած միջնադարի հայ արվեստում

**Քանայի բառեր.** Նորավանք, Մոմիկ, քանդակային հարդարանք, «Տիրամայրը մանուկ Քրիստոսի հետ», գավիթ, «Բարեխոսություն», պատկերագրություն:

Նորավանքի վանական համալիրի կրոնական-թեմատիկ պատկերաքանդակները հույժ արժեքավոր են իրենց ոճավորմամբ և գեղարվեստական հարդարանքով, սակայն նրանցից առավել յուրօրինակ է արևելաքրիստոնեական արվեստում առանձնահատուկ դեր ունեցող «Տիրամայրը Մանկան հետ» թեմատիկ բարձրաքանդակը:

Առհասարակ քրիստոնեական վարդապետության մեջ Սբ. Կույսին առանձնահատուկ նշանակություն է տրվում՝ ընդգծելով նրա խորհրդաբանական դերն ու առաջնայնությունը ողջ կրոնի պատմության ընթացքում<sup>1</sup>: Աստվածածնի նկատմամբ առանձնահատուկ սերն ու պաշտամունքը պայմանավորված է նրա սուրբ մայրության բնույթով<sup>2</sup>: Տիեզերական, ինչպես նաև Հայ առաքելական եկեղեցու հայրերը ընդարձակ ճառեր և ներբողներ են նվիրել Աստվածածնի կյանքին՝ Ավետումից մինչև Վերափոխում՝ վերահաստատելով նրա սրբալույս պատկերի կարևորությունը եկեղեցու և հավատացյալների համար<sup>3</sup>:

«Տիրամայրը մանկա հետ» պատկերագրությունը հաճախ է հանդիպում հայ արվեստում, սակայն իր ոճական առանձնահատկություններով, հարդարման համակարգի տրամաբանությամբ լիովին տարբերվում է մինչ իր ստեղծման ժամանակաշրջանն ընկած այլ նմուշներից:

Պ. Տոնապետյանը Նորավանքի հարթաքանդակի ստեղծման ժամանակաշրջանը պարբերացնում է ԺԳ. դարի վերջին տասնամյակով, այն մեկնաբանելով որպես ա-

---

*Հոդվածը ներկայացվել է 13.05.2019 թ., երաշխավորվել է հրատարակության արվեստագիտության թեկնածու Ս. Չուգասյանի կողմից (20.05.2019 թ.), ընդունվել է տպագրության 12.06.2019 թ.:*

<sup>1</sup> «Աստվածածին» (Թեոդոքոս) անվանումը Եփեսոսի ժողովի ժամանակ ընդունված Քրիստոսաբանական վարդապետություն էր, ընդդեմ Նեստորիոսի: Նա չժխտելով «Երրորդության» երկրորդ անձի աստվածությունը, ժխտում էր այն համոզումը, որ Աստված կարող է բնակվել ինչ-որ կնոջ աղիներում: Աստվածային անձի միությունը շեշտելու համար, Հայ եկեղեցին հասկացել էր, որ եթե ընդուներ Նեստորիոսի սահմանումը՝ Հիսուսի մայր (Քրիստոդոքոս), երկու մասի պիտի բաժաներ տիրոջ անհատականությունը: Տասնապետեան Թ., Նոր յոդուածներու ժողովածու, Ավետումը Հայ ուղղափառ Եկեղեցիին մեջ Լիբանանի միութիւնը վստահուած Սուրբ Կոյսին, Անթիլիաս, 2008, էջ 8:

<sup>2</sup> «Շնորհիվ Մարիամին, Աստուած յայտնուեցաւ տեսանելի մարմինի մը մեջ, միանալով մարդկային սեռին զգալի եւ անմիջական կապով: Ոչ միայն խոսքը մարմնացավ, այլ առաւ Մարիամէն ծնածին կերպարանքը»: Տե՛ս Տասնապետեան Թ., Նոր յոդուածներու ժողովածու, Միստիկ տեսիլքները, Կոյս Մարիամը եւ Ս. Հաղորդութիւնը Սուրբ Գրիգոր Նարեկացիի մոտ, Անթիլիաս, 2008, էջ 55:

<sup>3</sup> Աթանաս Ալեքսանդրացի (295-373 թթ.), Աստվածածանի ճառ. «... Ուրախացի՛ր, Մարիա՛մ, սրբակենցաղ մայր եւ շնորհալի կոյս, որ քու արգանդէդ առանց սերմի, եւ առանց անուսնանալու, ծնար էմմանուէլը ...»: «Աստուածածին. վկայող ճառեր», գրաբարէ թարգմանեց՝ Տասնապետեան Թ., Պէյրուք 2001, էջ 9:

Հովհան Ոսկեբերան (407 թ.), Վերափոխման ներբող. «...Իսկ այս ամենօրինեալ սրբուհիս աստվածութեան անպարունակելի կրակը առանց հատնելու կրեց իր որովայնին մեջ, քանի անժամանակ Խօսքը ծնավ Հօրմէն...»: Տե՛ս նույն տեղում, էջ 29:

Զաքարիա կաթողիկոս (876-885 թթ.), Վերափոխման ներբող. «...Շնորհիւ Աստուածածանին, մահը մեռաւ, դժողքը քայքայուեցավ, սատանան լքուեցավ եւ իր զօրքերով սանդարամետին մեջ ինկաւ»: Տե՛ս նույն տեղում, էջ 56:

Աստվածաբան Թամար Տասնապետեանը գրում է. «Անոր պաշտամունքը կը բացուի հոգեխօսական եզրին եւ մեզ կը առաջնորդէ դէպի Հոգին ձանաչումը եւ իր հլու կոչերը. Մարիամ, սրբացուած Հոգիով, կարգով մը կդառնայ Քրիստոսի կուսական մայր, Նոր ուխտի առաջին հավատացեալ, մարդոց մայր, Հոգիին յայտնիչ սրբանկար, եւ միաժամանակ «Հոգևոր» եկեղեցիին նախատիպը, որ կոչուած է իրականացնելու Աստուծոյ արքայութիւնը աշխարհի մեջ»: Տասնապետեան Թ., Նոր յոդուածներու ժողովածու, Միստիկ տեսիլքները, Կոյս Մարիամը եւ Ս. Հաղորդութիւնը Սուրբ Գրիգոր Նարեկացիի մոտ, Անթիլիաս, 2008, էջ 55

ռանձնահատուկ գեղարվեստական թռիչք արձանագրած դպրոցի, վարպետի ստեղծագործություն<sup>1</sup>: Սակայն, թվագրման այս տարբերակից դատելով, ստացվում է, որ Սբ. Ստեփանոսի գավթի բարձրաքանդակն ավելի վաղ է ստեղծվել քան Արենիինը: Կ. Մաթևոսյանն իրավացիորեն նկատում է, որ բոլոր հետազոտողները սովորաբար այս քանդակի մասին խոսելիս նախ սկսում են **Արենիի 1321 թ.** եկեղեցու ճակատաքարի հարդարանքի «նույնականացումից», որն իր կատարման տեխնիկայով, զարդանոտիվներով և կերպարների դասավորությամբ կրում է միևնույն մտահղացման և կատարման ժառանգորդական կապը<sup>2</sup>: Սակայն որպես նախօրինակ Արենիի բարձրաքանդակը զիջում է իր նրբությամբ ու դեկորատիվ տարրերի բարդությամբ: Կան նաև զարդապատկերների, խորհրդանշանների տարբերություններ. օրինակ՝ **շուշանածաղկի** կիրառումը Արենիի բարավորի հարդարման համակարգում: **Վերջապես Նորավանքի կոմպոզիցիան չունի Արենիի տիմպանի կերպարային անմիջականությունը, կատարման հարթապատկերայնությունը և պարզությունը**, որն ըստ Ս. Մնացականյանի միտումնավոր է արված, խուսափելու համար ընդհանուր կառույցի հետ դիսոնանասից<sup>3</sup>: Համեմատության արդյունքում պարզ է դառնում, որ Նորավանքում շեշտադրումն ավելի հանդիսավոր և փառահեղ լուծումներ ունի: Իսկ Արենիի կնոջ կերպարին ավելի հատկանշական է մայրական գորովանքը, նա ունի զուսպ ներհայեցողական երկխոսություն որդու հետ (նկ. 1, ա, բ):

Նորավանքի Տիրամոր պատկերագրական տիպը մոտ է Օդիգիտրիային, բայց նմուշի ոճական առանձնահատկությունների պատճառով՝ պատկերատիպը միասնական բնորոշում չունի<sup>4</sup>: Դիմահայաց ներկայացված են երկու անհատականացված կերպարներ, Տիրամայրը աջ ձեռքով ցույց է տալիս մանուկ Փրկչին: **Իսկ Հիսուսի ձեռքին ինչ-որ առարկա է պատկերված, որը հանդիսավոր կերպով մեկնում է Տիրամորը: Սա թերևս աննկատ է մնացել հետազոտողների կողմից և միանգամայն տարբերվում է դասական պատկերագրության կանոնից: Ռելեֆի ուրվապատկերների քննությունը ցույց է տալիս, որ այդ առարկան նման է օղակի, որից երկար ժապավեն է իջնում: Մակերեսի հողմնահարման և տեխնիկական վնասվածքների պատճառով բարդ է տարրորոշել, թե կոնկրետ ինչ առարկա է պատկերված, բայց թե՛ բարձրաքանդակի լուսապատճենային հետազոտությունը և թե՛ ուրվապատկերային վերկազմությունը համոզիչ կերպով ապացուցում են այս առարկայի (օղակով ժապավենի<sup>5</sup>) պատկերման փաստը (նկ. 1, ա): Մեր կարծիքով, սա խորհրդանշում է Տիրոջ կողմից փառքի, երկնային արքայության պատվի շնորհումը Տիրամորը:**

Հարթաքանդակի հորինվածքում (չնայած գորգի առկայությանը) թեթև ծավալներ է հաղորդվել կնոջ ֆիգուրին, որն ընդգծվել է հագուստի միջոցով: Մանրակրկիտ ծալքավորումը՝ կիպ, սահուն կտորի ընդգծումը հավանաբար միտված է եղել մեղմելու ծնկների դեֆորմացիան: Ոտնաթաթերը ևս ասիմետրիկ դիրք ունեն: **Ռելեֆի համամասնության մեջ՝ սրբանկարի բնույթին հատուկ նրբությամբ են ընդգծվել Տիրամոր մաֆորիոնը (զլխաշորը): Կատարման բարձր վարպետությունն են մատնանշում նաև Մանկան մարմնի մոդելավորումը: Կոթողի հարդարանքում ուշագրավ է Աստվածածնի ծնկների ասի-**

<sup>1</sup> Տե՛ս Տոնապետյան Պ., Նորավանքի քանդակագործական մի հուշարձանի ոճական առանձնահատկությունները և ստեղծման ժամանակը, Ե., 1979, «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», թիվ 11, էջ 94-104:

<sup>2</sup> Տե՛ս Մաթևոսյան Կ., Նորավանքի վիմագրերը և հիշատակարանները, Ե., 2017, էջ 52:

<sup>3</sup> Արփայի եկեղեցում ոչ պակաս հետաքրքիր է նաև արևմտյան մուտքի ճակատակալ քարի վրա պատկերված Աստվածամայրը մանուկ Հիսուսը գրկին: Գորգով ծածկված արևելյան ուղղակյուն բազմոցի վրա, հպարտ ու վեհ, թագուհու կեցվածքով նստած Աստվածամոր կերպարը իր բնույթով ավելի մոտ է բյուզանդական արվեստի մեջ ընդհանրացած պատկերագրական տիպին, որտեղ Աստվածամայրը մեծ մասամբ պատկերվում էր որպես Երկնային թագուհի և ոչ թե իր մանկանը գուրգուրող դեռատի մի կին: Մնացականյան Ս., XIV դարի հայ քանդակագործ, ճարտարապետ և նկարիչ Մոմիկը, Ե., 1968, «Պատմաբանասիրական հանդես», թիվ 3, էջ 219-228; Մնացականյան Ս., Վարպետաց Վարպետներ, Ե., 1982, էջ 157:

<sup>4</sup> Տե՛ս Ավետիսյան Ք., Աստվածածնի պատկերագրությունը հայ միջնադարյան արվեստում, Ե., 2015, էջ 34-35:

մետրիկ դիրքը, որն ամենևին բնորոշ չէ կնոջ մարմնի գծագրման ավանդական ձևերին<sup>1</sup>: Մանրամասն քննությունից պարզ է դառնում, որ պատկերը դեֆորմացվել է, քանի որ մանուկ Քրիստոսի և Տիրամոր ոտքերի միջև վարպետը քանդակել է տատրակ և զոհաբերության ցուլ՝ ինքնըստինքյան միավորելով երկու չափազանց տարբեր կոմպոզիցիոն լուծումներ<sup>2</sup>: Կոմպոզիցիայի առանցքում Տիրամոր կերպարն է, որի շուրջ հայտնվում են յուրօրինակ սիմվոլներ՝ ընգծելով Աստվածածնի դերը քրիստոնեական վարդապետության մեջ: Բարձրաքանդակի հորինվածքի երկրաչափական կենտրոնը հանդես է գալիս Տիրամոր դեֆորմացված ծնկների միջև պատկերված աղավնու քանդակով<sup>3</sup>: Առաջին պլանում տեղակայված կերպարները հաջողությամբ երկխոսում են երկրորդ պլանի փոքր ֆիգուրների հետ: Ընդհանուր առմամբ ճակատակալը մանրակրկիտ նկարագրվել է բազմաթիվ հետազոտողների կողմից<sup>4</sup>:

Ինչպես վանական համալիրի մնացած պատկերաքանդակներում, այստեղ ևս տարբեր գեղագիտական աշխարհայացքների զուգորդման օրինակներ կան, որոնք հարստացրել են ստեղծագործությունը՝ մատնանշելով այս ժամանակաշրջանի գեղարվեստական փոխառնչությունները այլ մշակույթների հետ: **Նորավանքի Սբ. Ստեփանոս եկեղեցու գավթի «Տիրամայրը մանկան հետ» քանդակի պատկերագրության աստվածաբանական բնութագիրը կազմելիս՝ հանդիպեցինք հույժ կարևոր փաստերի, որոնք ավելի են ընդգծում հայ քրիստոնեական և արևելյան՝ իսլամական գեղագիտության մեջ եղած պատմական փոխառնչություններն ու կապերը: Հարկ է նշել, որ այս առանջությունների հիմքում ընկած է ոչ միայն մշակութային սինթեզը, այլև որոշակի կրոնական ըմբռումները, որոնք ավելի ուշ հանդես են գալիս զարդարվեստի և փոխկիրառելի սիմվոլների միջոցով<sup>5</sup>:**

Նախ անդրադառնանք արևելյան արվեստին բնորոշ ոճերին և տարրերին վայրցծորյան բարձրաքանդակում, որտեղ զարդատառերի և բուսական խիտ հյուսվածքների ֆոնին քանդակված է «Տիրամայրը մանկան հետ» տեսարանը: Նա պատկերված է

<sup>1</sup> Հիմք ենք ընդունում հայ, բյուզանդական, եվրոպական պատկերագրության մեջ տարածված Օդիզիս-րիայի, Օրանտի ավանդական կանացի կերպարների մոդելավորումները: Տե՛ս Лазарев В., История Византийской живописи, Москва, 1986, таб. 51, 64, 121, 177, 183, 458, 459:

<sup>2</sup> Այս մասին խոսվում է Կ. Մաթևոսյանի մենագրության մեջ, որտեղ նա վկայաբերում է արվեստաբան Ա. Ավետիսյանի կածիքն առա այն, որ ցուլը և տատրակը խորհրդանշում են Հին ուխտի զոհաբերության կենդանիներին և խորհրդանշում են Քրիստոսի հետագա ինքագոհությունը: Տե՛ս Մաթևոսյան Կ., Նորավանքի վիմագրերը և հիշատակարանները, Ե., 2017, էջ 56:

<sup>3</sup> Աղավնու խորհրդապատկերը և գործառնական մշանակությունը ևս վաղնջական կիրառում ունի և մեծապես արմատավորված է ժողովրդական հատալիքներում ու սովորույթներում ցայժմ: Տե՛ս Պետրոսյան Ա., Աղավնին հայ ժողովրդական հավատալիքներում, ԵՊՀ Աստվածաբանության ֆակուլտետի «Տարեգիրք», Է, Ե., 2012, էջ 264-278:

<sup>4</sup> Տե՛ս Մաթևոսյան Կ., Նորավանքի վիմագրերը և հիշատակարանները, Ե., 2017, էջ 56-59:

<sup>5</sup> Տիրամոր նկատմամբ պաշտամունքն իսլամում վկայվում է հենց Ղուրանի գլուխներից մեկում. «Ո՛վ Մարիամ, Աստուած քեզ ընտրեց եւ քեզ մաքրագործեց եւ քեզ ընտրեց աշխարհներու կիներէն վեր»: Ղուրան, 3, 41: Մարիամը 34 անգամ հիշատակվում է բնագրերի մեջ, Ղուրանում միակ անվանված կինն է: XIX սուրահը հենց նրա անունն է կրում և վերաբերում է նրան: Նա հարգված է իսլամում իր առաքինությունների, հեգույթան, երկյուղածության համար, որը նրան դարձնում է հավատի ու առաքինության օրինակ: Նա իսկապես հավատացյալ և հեզ կին է: Պատմական աղբյուրները ևս վկայում են իսլամում Սբ. Կույսի պաշտամունքի մասին: Իբն Հանալիը հաղորդում է, որ Մեքքայի առաջին նվաճումից հետո, բազմաթիվ մահմեդականների բնակարաններում Սբ. Կույսի սրբանկարներ են գտնվել: Այս և վկայվող պատմական այլ տեղեկություններից դատելով կարող ենք փաստել, որ նախ և առաջ իսլամի զարգացման վաղ փուլում սրբանակարչությունը իսպառ չի ոչնչացել կրոնական դոգամատների հետևանքով և վերջապես Կույսի պաշտամունքը հարգանքով է ընդունվել այլադավանների շրջանում հետագայում ևս արաբական խալիֆայի նվաճումների և իսլամադավան այն ժողովուրդների կողմից, ովքեր պահպանել են մահմեդականության հանդուրժողական ոգին: «Հին հատիս մը մեզի կպատմէ թէ Մուհամմատ Մեքքէի բնակիչներու վրա տարած հաղթանակներէն ետք, Քաապա մտավ եւ դիմելով իր հետևորդներէն մեկուն, Շիպաթ Իպն Օսմանին, պատերը ցուցանելով ըսաւ իրեն. «Շիպաթ աւրէ ամէն նկարուած պատկեր, բացի իմ ձեռքովս ծածկուածէն», եւ այս ըսելով՝ ան իր ձեռքերը վերցուց որմնանկարէ մը, որ կներկայացներ Իսան, Մարիմի որդին, եւ իր մայրը»: Տասնապետեան Թ., Նօր յօդուածներու ժողովածու, Ավետումը Հայ ուղղափառ Եկեղեցիին մեջ Լիբանանի միութիւնը վստահուած Սուրբ Կոյսին, Անթիլիաս, 2008, էջ 11- 13

գորգի վրա, որը ստորին հատվածում ունի նման պտուղ հիշեցնող ծոպեր: Գորգի և ռե-լեֆային ֆոնի հարդարման ձևը՝ գորգի դեպքում իրար կապակցված, ներհյուս երկրա-չափական տարրերով է: Նույնատիպ, երկրաչափական նախշերով հարդարման հա-մակարգի մասին արժեքավոր դիտարկումներ է կատարել Փիթսբուրգի համալսարա-նից միջնադարագետ Վ. Սասունին: Նրա կարծիքով **գորգերը, որոնք պատկերվում էին ավետարանիչների, սրբերի և Կույսի ուղքերի տակ ենթարկվում էին միևնույն զարդային խորհրդաբանության ստերեոտիպին:** Այս գորգերը հարդարված էին կենտրոնական դիրք գրավող երկրաչափական տարրաբաժանմամբ դաշտերից, որոնք շրջանակա-վորված էին պտղային և բուսական նախշերով՝ կապույտ կամ կարմիր վառ գույներով (հանդիպում են մանրանկարչական և գորգագործական նմուշներում)<sup>1</sup>: Առավել հազ-վադեպ հանդիպում են ցանցկեն զարդահյուսքերով, որոնք նման են արևելյան փայ-տարվեստի նմուշներին: **Խորքում տեքստային ներկառուցումը զարդերին հիշեցնում է մերածավորարևելյան արվեստին բնորոշ գիրիխի, էլիմիի ցանցկեն զարդային համա-կարգերը**<sup>2</sup>: Իսկ բառերի-տեքստի գեղագիր համադրումը զարդային հորիվածքին լայն տարածում ուներ արաբական արվեստում և մեզանում, հավանաբար, պիտի ի հայտ ե-կած լիներ արաբական նվաճողների և իսլամադավան ժողովուրդների հետ ուղղակի առնչությունների հետևանքով հետարաբական շրջանում<sup>3</sup>: **Արաբեսկի գեղարվեստա-կան մեթոդի կիրառման առավել վաղ օրինակ հայկական ճարտարապետության մեջ դժվար է հայտնաբերել, բացառությամբ որոշ խաչքարային օրինակների:** Խոսքը Դադի-վանքի 1283 թվի՝ ժամատանը կանգնեցված զույգ խաչքարերից մեկի վրա գտնվող ար-ծանագրության մասին է, որը ներկառուցված է զարդաքանդակների սխեմային<sup>4</sup>: Համե-մատության համար էլիմիի դեկորատիվ զարդատեսակի հաջող կիրառումն առկա է Ա-րենիի տիմպանի կոմպոզիցիայում<sup>5</sup>: Մեր դիտարկմամբ, սրանք միախառնվելով մերծա-կա՝ ոչ քրիստոնյա ժողովուրդների արվեստի տարրերին, հավանաբար, ենթարկվել են տրանսֆորմացիայի՝ հարմարեցվելով քրիստոնեական գեղագիտության ըմբռնումնե-րին<sup>6</sup>: Քրիստոնեական մշակույթի համատեքստում բուսական զարդերը կարող են ասո-

<sup>1</sup> St' u Sasouni V., Evidence of Armenian rug-making on the basis of the illuminations of Armenian manuscripts from the seventh to fourteenth centuries, Medieval Armenian Culture, edited by Thomas J. Samuelian and Michael E. Stone, Pennsylvania, 1984, pp. 315-329, p. 318; Der Nersessian S., L'art armenien, Paris 1977, p. 126, ill. 90.

<sup>2</sup> St' u Иванов Н., Словарь орнамента, Москва 2016, с. 24, 53, 67.

<sup>3</sup> Հայաստանում ներթափանցման աղբյուր կարելի է նշել հարևան միջնդարյան Իրանի իսլամական մշա-կույթը, որը ևս հիմնված է բազմապիսի փոխազդեցությունների վրա: Կիլիկիայի պարագայում, իսլամական արվեստի ազդեցության աղբյուրը կարող ենք գտել նրան հարակից Եգիպտոսի իսլամական շրջանի հետ ունեցած քաղաքական, տնտեսական, գեղարվեստական փոխառնչությունների համատեքստում: Իսլա-մական աշխարհում կրոնական պատկերների արգելմամբ պայմանավորված, գեղարվեստական հարդա-րանքի ոճատիպային ցուցիչներն ուղղվում են առավել զարդային, դեկորատիվ հորինվածքները: Այս զարդատիպերն անշուշտ ձևավորվել էին արաբների կողմից նվաճված ժողովուրդների մշակույթների հետ սինթեզի արդյունքում: Որպես ոճավորման սկզբունք զարդատիպերն ընդունեցին հարուստ պլաս-տիկական ձևավորում ենթարկվելով ժամանակաշրջանի գեղագիտական պահանջներին: St' u Вуткевич Л., История орнамента, Москва 2008, с. 149-158.

<sup>4</sup> St' u Ուլուբաբյան Բ., Հասարթյան Մ., Դադիվանք, Հայկագետան հայագիտական հանդես, հատոր Ը, Պէյրուք, 1980, էջ 15-19; Карапетян С., Памятники армянской культуры в зоне Нагорного Карабаха, Научные исследования RAA, книга III, Е., 2000, с. 90 -100.

<sup>5</sup> Արենիի եկեղեցու քանդակագարդ տիմպանի մեզ հետաքրքրող նմուշը հրապարակված է առանձին աշխատություններում: St' u «Սուրբ Հայաստան», Եր. 2007, էջ 378, նկ. 10; Մաթևոսյան Վ., Նորավանքի վիմագրերը և հիշատակարանները, Ե., 2017, էջ 52, նկ. 18:

<sup>6</sup> Այսինքն, իբրև բուսական զարդամոտիվներ՝ պահպանել են իրենց ոճական առանձնահատկություն-ները, բայց շարունակել են արտահայտել քրիստոնեական խորհրդաբանություն: Առհասարակ, պետք է փաստել, որ բազմապիսի բուսական տարրերի կիրառումը հատուկ է բոլոր կրոններին և մշակույթներին, քանի որ դրանք արտահայտում են էթնիկ հանրույթների նախակրոնական, բնապաշտական շրջանի ընկալումները: Աստվածաբանական աղբյուրներում այս բուսական զարդամոտիվները ուղղակի բացատ-րություն չունեն, սակայն Քրիստոնեական Աստծո, սրբերի, նոր կրոնական օրենքի ու բարոյականության հետ կապվելով՝ բուսական առասպելաբանությունը չի փոխվում: Այդ ամենը ներհյուսվում է ընդհանուր-բնապաշտական պատկերացումներին, դառնում է դրանց անբաժանելի մասը: St' u Սիմոնյան Լ., Ծառ-ծաղկաքաղիկ, Ե., 2017, էջ 17:

**ցացվել դրախտի հետ:** Միջնադարյան քանդակագործության մեջ Աստվածամոր պատկերի համադրումը եղեմական այգու խորհրդապաշտական միջավայրին՝ ընդունված գեղարվեստական լուծում է, որն ունի աստվածաբանական միտք: **Հովհան Ոսկեբերանը իր մեկնություններում**<sup>1</sup> անդրադառնալով Տիրամոր վերափոխուման ավանդությանը ասվում է, որ Աստվածածնի մահից հետո մարմինը տեղափոխվեց կենդանիների երկիրը, ցանկալի կյանքի անտառին մոտ, պարտեզի մեջ: Այնտեղ կան ամեն տեսակի բույսեր և պտուղներ, և հորդում է այն աղբյուրը, որից ճյուղավորվելով առաջանում են դրախտի չորս գետերը: Ինչ վերաբերում է բարավորի խորքի կոմպոզիցիոն կառուցվածքին, պետք է փաստել, որ այստեղ տեղադրված երկու պերսոնաժները կրկին հինկտակարանային սյուժեից են վերցված<sup>2</sup>: **Նրանք հիշեցնում են բարեխոսության խորհուրդը:** Այդ աստվածշնչյան անձինք՝ **Հովհաննես Մկրտիչը, Եսայի Մարգարեն, կարծես փրկություն ու գութ են հայցում Մարիամից և Փրկչից, որ գալիս է իր արյամբ մաքրելու մարդկության մեղքը:** Եսայի Մարգարեն Հիսուս Նազովրեցուն փառաբանելով ասում է. «Եւ այն օրը պիտի ասես. «Օրհներգեցե՛ք տիրոջը, հնչեցրե՛ք նրա անունը, նրա փառքը տարածեցե՛ք հեթանոսների մեջ, յիշեցե՛ք, որ բարձր է նրա անունը»<sup>3</sup>:

Մարգարեների կերպարները ռելեֆի համամասնության մեջ շատ ինքնատիպ են մոդելավորված, ֆոնի հարստացման հնարամիտ լուծումը վարպետին թույլ է տվել շարժունակություն հաղորդել կոմպոզիցիային: Երկու փոքր, կիսով չափ զարդերի մեջ թաղված պատկերաքանդակները դինամիկ հակադրություն են մտցնում հորինվածքում՝ շարժում հաղորդելով գլխավոր կերպարների ստատիկ պատկերներին: Հենց այս քանդակների և ֆոնի բուսական զարդանոտիվների միջոցով է քանդակագործը թեթևության տպավորություն հաղորդել Տիրամոր գերակայող ու ծանր մարմնին: **Հորիվածքը ոճական առումով կարելի է համեմատել Մարցի Ամենափրկիչ խաչքարի սեմանտիկայում առկա քանդակներին (նկ. 2):** Այստեղ ևս մարմնի կիսով չափ բուսզարդերի մեջ թաղված կտակարանային կերպարները շարժում են հաղորդում խաչելության տեսարանին: Օժանդակ կերպարների կիսով չափ պատկերումը և գալարափաթեթների կիրառումը լայն տարածում ուներ արևմտաեվրոպական գրքարվեստում: Մեր կարծիքով Նորավանքի հիշյալ բարձրաքանդակի հորինվածքը հարազատ է հենց արևմտաեվրոպական արվեստի լուծումներին (նկ. 3): Նմանատիպ բազում նմուշներ առկա են ռոմանական, ֆրանսիական, իտալական մանրանկարչական օրինակներում<sup>4</sup>: **Սակայն, պատկերաչարի գերհագեցումը զարդանոտիվներով և ֆիգուրատիվ կերպարներով ավելի հարազատ է գոթական արվեստին, ինչից էլ կարող ենք եզրակացնել, որ բարձրաքանդակի ստեղծման ժամանակը փոխադրվում է XIV դ. երկրորդ կեսը և գուցե մի քանի տասնամյակ էլ ավելի, որովհետև տիմպանի պատկերագրական հորինվածքն իր ոճով և բնույթով նման է զարգացած գոթական կերպարվեստի լավագույն նմուշներին: Թեև գեղագիտական առումով բարձրաքանդակը արևելյան ոճերի տիրույթում է, բայց այն ունի**

<sup>1</sup> Տե՛ս Տասնապետեան Թ., Նօր յօդուածներու ժողովածու, Սուրբ Ներսես Լամբրոնացիի Վերափոխման ներբողի պարականոն աղբիւրներու ուսումնասիրութիւն, Անթիլիաս, 2008, էջ 98-99:

<sup>2</sup> Չախ կողմում պատկերված է դեպ Աստվածամայրը թեքված լուսապսակով մի կերպար, որի շուրթերից սկիզբ է առնում զարդաքանդակներին միահյուսված երկու բառ՝ «ՉԱՅՆ ԲԱՌ» : Ըստ Մ. Հասրայանի՝ այստեղ պատկերված է Հովհաննես Մկրտիչը և համառոտագրված Աստվածաշնչյան հայտնի խոսքը. «ՉԱՅՆ ԲԱՌԲԱՌՈՅ ՅԱՆԱՊԱՏԻ»: Սակայն հնարավոր է, որ այստեղ հենց Եսայի մարգարեն է պատկերված, քանի որ քանդակը շատ նման է հանդիպակաց անվանակիր կերպարին (միանման են դիմագծերն ու խոպրպավոր մագերը), որն աջ ձեռքով ցույց է տալիս Աստվածամորն ու մանկանը իսկ ձախով պահում է մագաղաթագալարի ծայրը, որին գրված է «ՀԱՅ ԿՈՅԱ ԵՍԱՅԻ»: Տե՛ս Մաթևոսյան Կ., Նորավանքի վիմագրերը և հիշատակարանները, Ե., 2017, էջ 55-56:

<sup>3</sup> Եսայի ժԲ, 4:

<sup>4</sup> Չեռագրերի մեզ հետաքրքրող էջերը հրատարակված են առանձին աշխատություններում: Տե՛ս Porcher J., Medieval french miniatures, Ney York ,1959 , ill. XXXI, Ancin , second half of the 12th centuty; XXVI, Saint- Bertin, circa 1125; XXXIV, Lieessies, second quarter of yhe 12th centery; Formaggio D., Basso C., La Miniatura, Novara, 1960, Tav. 79 Minaitoe Lombardo Dell'ultimo quatro del quatrocento, Milano, bibl. Braidense; Tav. 116, Arte francese del quattrocento, Milano, bibl. Ambrosiana; Tav. 118 Scuola di Tours della meta del quattrocento, Millano, bibl. Ambrosiana.

արևմտաեվրոպական արվեստի հետ համադրվելու հստակ չափանիշներ և գեղագիտական «խնդիր»:

Ի թիվս այլ մանրամասների հետաքրքրական է ճարտարապետական պորտալի երկշերտ կամարզարդը ինչպես նաև կենդանազարդերը, որոնք անկանոն են դասավորված կոմպոզիցիոն համամասնության մեջ: Սբ. Ստեփանոս Նախավկա եկեղեցու երկու բարձրաքանդակներում էլ վարպետները մեծ ուշադրություն են դարձրել հորիվածքը երիզող կամարազարդերի վրա, որոնք լինելով կարևոր մանրամասներ բացակայում է թե՛ Եղեգիսի եկեղեցու և թե՛ Արենիի հարդարանքում: Կարծում ենք, որ Նորավանքի տիմպանների ճարտարապետական համամասնության մեջ շթաքարային հարդարանքն ամենևին կոնստրուկցիոն բնույթ չունի՝ քանի որ դրանք չունեն ֆունկցիոնալ անհրաժեշտության, իսկ դեկորացիոն կիրառման պարագայում այն ակնհայտ նմանվում է լուսատու մարմնի այլաբանության՝ որպես արևի ճառագայթների խորհրդանիշի (նկ. 4): Հետաքրքրական է այն, որ բյուզանդական, արևմտյան կանոնական արվեստում «Տիրամայրը մանական հետ» պատկերագրական տիպին բնորոշ չէ արեգակնային սկավառակի այլաբանությունը: Ավանդաբար Տիրամոր խորհրդանիշը լուսատուների մեջ հանդես է գալիս լուսինը, նրա կենդանական խորհրդանիշը ցուլն է<sup>1</sup>: Ցուլն իբրև իգական բեղմնավորության խորհրդանիշ առասպելաբանական նշանակություն է ունեցել Հին Արևելքի դիցաբանության մեջ և փոխակերպվելով վերարտադրվել՝ իբրև քրիստոնեական սիմվոլ<sup>2</sup>:

Արեգակը խորհրդանշող այլաբանական մոտիվի առկայությունը «Տիրամայրը մանական հետ» թեմատիկ բարձրաքանդակում ամենևին նորահայտ երևույթ չէ հին Հայաստանի արվեստում: Կարևոր է այն, որ արգելնային վահանը խորհրդաբանական կապի մեջ է նաև Տիրամոր լուսապսակի վերևում պատկերված արծվի հետ, ինչն ինքնին շեղում է ընդունված կանոնից<sup>3</sup>: Հին հայոց հավատալիքներում լայն պաշտամունքային տեղ զբաղեցնող «Մանուկ արևի» և «Արևամոր» կերպարները քրիստոնեական շրջանում ևս չեն կորցրել իրենց դերը էթնիկական մտածողության մեջ՝ վերափոխվելով Տիրամոր և մանուկ Փրկչի պաշտամունքի: Արտաշատի պեղումների ընթացքում հայտնաբերվել են պաշտամունքային մանրաքանդակներ, որոնք պատկերում են զավակին կուրծք տվող կնոջ կերպարը: Իր գծությամբ, ներողամտությամբ «Արևամայրը» մերժենում է նաև Տիրամորը՝ հին մայրաստվածության քրիստոնեական կերպավորմանը, որից հավատացյալներն ավելի շատ էին գթություն հայցում, քան նրա միաժին որդուց՝ Արևային Հիսուսից<sup>4</sup>: Այս զուգահեռները պատահական նմանություններ չեն, այլ ծագումնաբանորեն մայրական նույն աստվածացված նախահիմքից սերող իրականություններ: Համլետ Պետրոսյանն իր մենագրության մեջ գրում է, որ վաղ միջնադարից ի վեր տարածված էր այն մտայնությունը, որ արծիվը հարության և Արև-Քրիստոսի խորհրդանիշն էր, քանի որ ի տարբերություն այլ թռչունների՝ նա պարբերաբար նորոգում էր իր երիտասարդությունը: Միջնադարյան աղբյուրներում կան այս թեմային առնչվող առակներ և բարոյախոսական գրույցներ, սակայն այս երկու խորհրդանիշների՝ արծվի և արևի սկավառակի համագուգակցումը միայն քրիստոնեական վարդապետության այլաբանական ըմբռնումների արդյունքը չէ, այն ավելի վաղ շրջանից էր տարածվել ժողովրդի մեջ՝ որպես առասպելական, միֆոլոգիական սիմվոլ<sup>5</sup>:

<sup>1</sup> Տե՛ս Ջարյան Ա., Խաչքարերի խորհրդանշանների և միթոլոգիականությանը վերաբերող պատկերագրական հարցեր, Ե., 1989, «Պատմաբանասիրական հանդես», թիվ 1, էջ 202-219, էջ 206:

<sup>2</sup> Տե՛ս Ադոնց Ն., Երկեր, հ. Ա, Պատմագիտական հետազոտություններ, Հին հայոց աշխարհայացքը, Ե., 2006, էջ 16-17:

<sup>3</sup> Ուշագրավ է, որ 15-17-րդ դարերում որոշ խաչքարերի վրա, ամենակալը քառակերպ աթոռի վրա հորինածներում արծիվն անջատվում է մնացած կենդանակերպերից, դրվում հորինվածքի ամենավերին մասում՝ իր լայն բացված թևերի տակ առնելով ողջ մնացյալ կերպարները, այսինքն արծվի՝ երկնակամարի ամենավերին ոլորտներում գտնվելու և տիեզերքն իր թևերի տակ առնելու ընկալումը վարպետն ավելի առաջնային է համարել, քան պատկերագրական կանոնը: Տե՛ս Պետրոսյան Հ., Խաչքար, Ե., 2014, էջ 273:

<sup>4</sup> Տե՛ս Հարությունյան Ս., Հայ առասպելաբանություն, Ե., 2018, էջ 50:

<sup>5</sup> Տե՛ս Առաքելյան Բ., Հայկական պատկերաբանականները IV - VI դարերում, Ե., 1949, էջ 92:

Տրամաբանական հարց է առաջնում, թե ի՞նչ նախնական մտահղացում է ունեցել քանդակագործը, ինչու՞ է միևնույն հորինվածքի մեջ ներառել այսքան բարդ տարրեր և սինթեզից գոյացած նոր գեղարվեստական լուծումներ: Հավանաբար սա ունի աստվածաբանական հիմք, քանի որ ողջ վանական համալիրում չափազանց մեծ դեր է վերապահված Տիրամոր կերպարին:

Այսու պիտի ենթադրենք, որ թե՛ պատվիրատուները և թե՛ վարպետները ձգտել են հնարավորինս ազդեցիկ և շքեղ ներկայացնել Սուրբ Մայրության խորհուրդը, ընդգծել Աստվածածնի փառահեղ կերպարը՝ իրենց կողմից կառուցված վանական համալիրում: Մրանից բխում է այն միտքը, որ պատկերագրական նախատիպի գործածություն կա այստեղ, օրինակ՝ սրբանկարից անցում քանդակային պլաստիկային: Մեր հետազոտություններն այս բացառիկ գեղարվեստական ստեղծագործության կոմպոզիցիայի հարցում բավական արդյունավետ եղան, հիմքեր նախապատրաստելով մեր վարկածի համար: Տիրամայրը մանուկ Քրիստոսի հետ, փառքի մեջ՝ լուսեղեն, ճառագող մանդրիլայով ներկայացման տարբերակները հազվադեպ են արվեստում: Միայն մի քանի օրինակներ կան արևմտաեվրոպական մանրանկարչության մեջ: Միլանի Ամբրոսիանա գրադարանում պահվող ֆրանսիական մի ձեռագրում, որ թվագրված է XV դարով, Տիրամայրը մանկան հետ պատկերված է Հեսեի ծառի ամենավերին հատվածում՝ որպես Երկնային թագուհի, բայց իբրև ֆոն ֆրանսիացի նկարիչը պատկերել է ճառագող մանդրիլա, որը բխում է սպիտակ շուշանածաղկից<sup>1</sup>, մեկ այլ օրինակում, որը ստեղծվել է 1500 թ., շուշանածաղիկը բացակայում է, բայց ամբողջ պատկերագրական սխեման կրկնում է նույն հորինվածքը (նկ. 5): Արևմտաեվրոպական արվեստում սիմվոլների վերափոխման մի վառ օրինակ է նաև այն, որ Տիրամոր՝ կույսի խորհրդանիշ կենդանակերպն է դառնում առասպելական միաեղջյուրը<sup>2</sup>: Արևելաքրիստոնեական արվեստում պահպանվում է ցլի պատկերը՝ իբրև Տիրամոր այլաբանական խորհուրդ: Անշուշտ կարևոր է արևմտյան ազդեցությունը, որը տեղ գտավ Նորավանքի վանական համալիրի կառույցների արտաքին հարդրանքում, բայց հետաքրքիր է նաև այս ազդեցությունների տարածման աշխարհագրությունը: Սա ունի բազմակողմանի բացատրություն. վանականները, երբեմն բարձրաստիճան հոգևորականի գավազան ստանում էին Կիլիկիայում (օրինակ՝ Սյունյաց մետրոպոլիտ Ստեփանոս Օրբելյանը, անվանի գիտնական-վարդապետներ Գոշն ու Վարդան Արևելցին), որտեղ արդեն բարձր մակարդակի վրա էր գտնվում կրթությունը, հայ և արևմտաեվրոպական արվեստի սինթեզը: Մեկնողները նախ և առաջ հաղորդակցվում էին արևմտյան մշակույթին գրքարվեստի միջոցով: Այս շրջանում լայն թափ էր հավաքում Կաթոլիկ եկեղեցու կրոնական էքսպանսիան, որ թեև հուժկու հակահարված էր ստանում ուղղափառ հայ եկեղեցուց, բայց և այնպես քարոզիչները նորարական հոսանք էին բերում իրենց հետ<sup>3</sup>: Բազմակողմանի զարգացած, գեղագետ հայ հոգևորականությունը ևս ազդված լինելով արևմտյան մշակույթի զարգացումներից, ձեռնամուխ է լինում նոր շունչ հաղորդել արվեստին, քանի որ տևական ժամանակ սելջուկյան և թաթարական լծի տակ ապրելով՝ գեղարվեստական միտքը ճիգեր էր գործադրում հասնել իր ժամանակաշրջանի համաշխարհային մշակույթի բարձունքներին<sup>4</sup>:

Ինչ վերաբերում է զարգացած միջնադարում հայ-իսլամական գեղարվեստական փոխառնչություններին, ապա պետք է փաստել, որ միջնադարյան հայ արվեստում ա-

<sup>1</sup> Ձեռագրերի մեզ հետաքրքրող էջերը հրատարակված են առանձին աշխատություններում: Տե՛ս Formaggio D., Basso C., La Miniatura, Novara, 1960, Tav. 123, Scuola francese del XV secolo, Milano, Bibl. Ambrosiana, S.P. 55.

<sup>2</sup> Տե՛ս նույն տեղում: Tav. 124, Scuola francese del XV secolo, Milano, Bibl. Ambrosiana, S.P. 55.

<sup>3</sup> Տե՛ս Ջաքարյան Լ., Արվեստը Հայաստանում VIII- XIV դարերում, «Սուրբ Հայաստան», Ե., 2007, էջ 373-375:

<sup>4</sup> Օրինակ՝ Գրիգոր Տաթևացին, որ արևմուտքից փոխ առնելով աստվածաբանության սխոլաստիկ մեթոդը, նույն համապարփակ ու կուռ տրամաբանական մեթոդներով պայքար ծավալեց կաթոլիկ միսիոներների քարոզչության դեմ: Հետագայում հայ փիլիսոփայության և աստվածաբանության տեսաբանները Տաթևացուն անվանացեցին «Եռամեծար իմաստասեր», «Հայոց Թովմա Աքվինացի»: Տե՛ս Ջաքարյան Ս., Հայ իմաստասերներ. Գրիգոր Տաթևացի, Ե., 1998, էջ 5-6:

րաբական ոճերին հարազատ զարդապատկերային օրինակներ առկա են կիլիկյան մանրանկարչության մեջ և՛ որպես ձեռագրերում խորանների հարդարման գեղարվեստական լուծումներ (Նկ. 6): Ըստ իս, թեև դրանք ուղղակիորեն տարալուծվել են քրիստոնեական միջավայրի կերպարվեստի և գեղագիտության մեջ՝ հայ վարպետների կիրառման շնորհիվ, այնուամենայնիվ, պահպանել են իրենց որոշակի տիպաբանվող իսլամական ոճը, կառուցվածքն ու զարդապատկերային ֆունկցիան<sup>1</sup> (նկ. 7): Հայաստանում հետարաբական ժամանակաշրջանի ճարտարապետության գեղարվեստական լուծումներից մինչև XIV դ. կրոնական կառույցների դեկորատիվ հարդարանքը նկատելի է ոճական փոխազդեցությունների ավանդական շղթան<sup>2</sup> (նկ. 8): Սակայն, անաչառ դիտարկմամբ միջնդարյան հայ արվեստում էականորեն բարձր մակարդակի մասին են վկայում պահպանված հուշարձանները, քանի որ մանրակրկիտ զարդաձևերի և խորհրդապատկերների կիրառումը քարի վրա կատարման առավելագույն նրբության է հասնում զարգացած միջնդարի հայկական ճարտարապետության և խաչքարագործության մեջ: Եթե արաբական հողի և գիպսի ճարտարապետության մեջ ուղղակիորեն նյութը թույլ է տալիս ազատ լինել գեղարվեստական պատկերների կիրառման հարցում (օրինակ՝ մոդելավորել փափուկ նյութի վրա նախնական փորագրված պատկերները դաջման տեխնիկայով), ապա քարի ճարտարապետության մեջ հայկական ստեղծագործական դպրոցներն ու վարպետները հասել են իրենց ժամանակաշրջանի գեղարվեստական արտահայտչամիջոցների բարձրագույն մակարդակին: Նրանց համար նույնիսկ խնդիր չի հանդիսացել պինդ նյութի ընձեռած սակավ հնարավորությունները, ինչը նրանց ձեռքում վեր է ածվել ասեղնագործ ժանյակների: Արևելյան մշակույթի հետ փոխազդեցությունները՝ թելադրված լինելով պատմական իրադրությունից, այնուամենայնիվ դրական ազդեցություն են ունեցել միջնդարի գեղագիտական ընկալումների վրա՝ հարստացնելով այն ազնիվ ու շքեղ լուծումներով:

Այսպիսով, հիմնական եզրակացությունն այն է, որ միջնդարյան հայ արվեստի այս ինքնատիպ կոթողը՝ Նորավանքի Ստեփանոս Նախավկա եկեղեցու գավթում կերտված բարավորը, մի քանի գեղարվեստական և աստվածաբանական թեմաների միախառնում է: Այս բարձրաքանդակն իր գեղարվեստական հորինվածքի մեջ պարփակել է ժամանակի կրոնագիտական և գեղարվեստական մտքի փառավոր ավանդույթները: Բացառիկ վարպետության մասին են խոսում զարդերի և պատկերների կատարման նրբությունն ու արհեստավարժությունը, արևմտյան ու արևելյան ոճերի նրբաձաշակ և զուսպ համադրումները: Սրանք կարևորագույն մանրամասներ են, քանի որ թույլ են տալիս ընդհանրական պատկերացում կազմել միջնդարի գեղագիտության և կրոնական աշխարհընկալման մասին:

**Тигран Григорян, РЕЛИФ «БОГОМАТЕРЬ С МЛАДЕНЦЕМ» В ГАВИТЕ НОРАВАНКА.** Известно, что некоторые здания монастырского комплекса Нораванк были построены в IX веке, но он приобрел особое значение и был в основном построен под покровительством князей Орбелянов в XIII-XIV веках. Духовный комплекс стал более важным в 1205 году, когда резиденция епископа была переведена из Ваганаванка (регион Сюник) в Вайоц Дзор. Известно, что были два старших мастера, Сиран и Момик, которые друг за другом возглавили строительство комплекса, усовершенствовали архитектурное изображение и скульптуры зданий. Религиозно

<sup>1</sup> Ձեռագրերի մեզ հետաքրքրող էջերը հրատարակված են առանձին աշխատություններում: Ste' u Korkhmazian E., Drampian I., Hakopian G., Armenian miniatures, Leningrad 1984, Ms 7644, Gospel of Constable Smbat, Khoran, f. 4; Ms 7648, First page of the Gospel of Et. John, f. 228; Ms 9422, First page of the Gospel of St. Mark, f. 107; «Հայկական մանրանկարչություն», Ե., 2014; Տիտղոսաթերթ, 1259 թ., Աստվածաշունչ, ձեռ. 180, թ. 1 ա, Կիլիկիա:

<sup>2</sup> Փայտարվեստի մեզ հետաքրքրող նմուշները հարատարակված են առանձին աշխատություններում: Դավթյան Ս., Դրվագներ հայկական միջնդարյան կիրառական արվեստի պատմության, Ե., 1981, էջ 152-159; Սուրբ Հայաստան, Ե., 2007, Մշո Առաքելոց վանքի դուռ, 1134թ., էջ 194; գրակալ, 1164 թ., էջ 312; գրակալ, 1272թ., էջ 313:



тематические иллюстрации монастырского комплекса Нораванк имеют большую ценность с точки зрения стиля и художественного оформления. Более уникален рельеф «Богоматерь с младенцем», который выгравирован в нижней тимпане гавита церкви Святого Стефана. В этом исследовании мы попытались изучить этот оригинальный образец. По нашему мнению, в состав тимпан входят различные элементы восточных и западных художественных взаимодействий, которые руководствуются обильными мистическими деталями. Из универсального исследования материала мы предполагаем, что в этой скульптуре изображена сцена "Заступничество". Скульптор переплел несколько иконографических тем, тем самым пытаясь получить типичный для духа христианской доктрины символический синтез.

*Ключевые слова:* Нораванк, Момик, скульптурное декорации, «Богоматерь с младенцем», гавит, иконопись, исламское искусство.

**Tigran Grigoryan, THE RELIEF «THEODOKOS WITH THE CHILD» IN GAVIT OF NORAVANK.** It is a well-known fact in history that some buildings of the Noravank monastic complex were built in the 9th century, but it gained special importance and was mainly built under the patronage of Orbelian princes in XIII-XIV centuries. The spiritual complex became more important in 1205 when the bishop chair moved from Vahanavanq in the region of Syunig to Vayots Dzor. It is known that there were two senior masters, Siranes and Momik, who subsequently led the construction of the complex, to upgrade the architectural composition and sculptural structures. The religious-thematic illustrations of Noravank monastic complex are of great value in their style and artistic structures. The thematic relief of the "Teodocos with the Child", carved in the lower timpan of gavit of the St. Stepanos Church is unique. In this study, we have tried to research it in detail. In our opinion, the composition of the spacious carries various elements of eastern and western artistic interactions, which are guided by abundant mystical details. From the versatile examination of the material, we assume that in this sculpture is the view of Interfaith. The sculptor has intertwined several iconographic themes, trying to get a literal synthesis of the spirit of the Christian doctrine.

*Key words:* Noravank, Momik, sculptural structure, «Teodocos with the child», gavit, iconographi, Islamic art.



Նորավանքի Սբ. Ստեփանոս Նախավկա եկեղեցու գավիթ.  
 «Տիրամայրը մանկան հետ» (Վերակազմությունը Ա. Հարությունյանի)

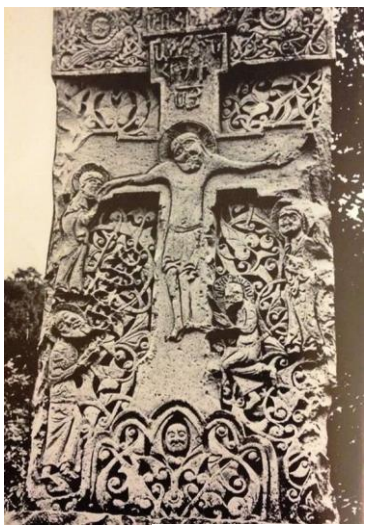


ա.



բ.

Նկար 1 ա, բ: Նորավանքի և Արենիի տիմպանների ընդհանրական գծերը,  
 (վերկազմությունը՝  
 Հ. Բազե Խաչերեանի)  
 Ա. Նորավանք (XIV դար)  
 Բ. Սպիտակավոր (1321թ.)



Նկար 2. Մարցի Ամենափրկիչ խաչքարը, Վահրամ վարպետ (1285 թ.)



Ա.

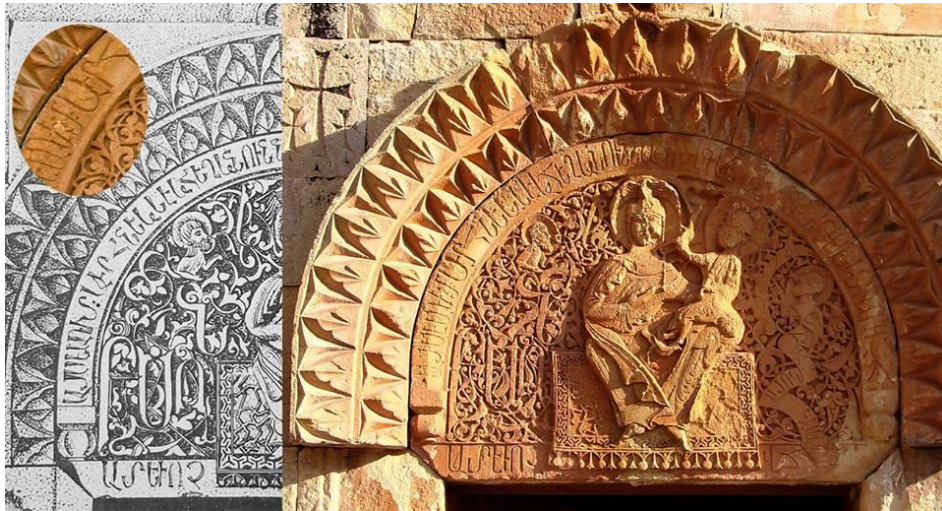


Բ.

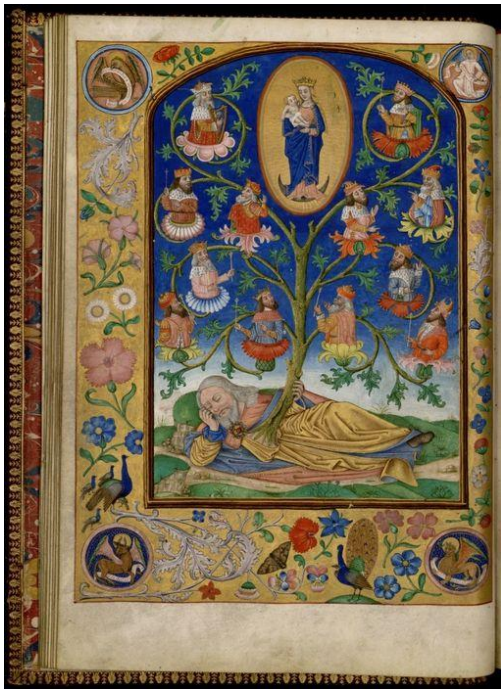
Նկար 3. Օժանդակ կերպարների և զալարափաթեթների պատկերումը արևմատեվրոպական ձեռագրարվեստում (XIII-XV դար)

Ա. Բերրիի դքսի վեհաշուք ժամագիրքը (Très Riches Heures du Duc de Berry), նկ. ժակմար դը Էտեն (XIV դար), (1380-1420 թթ.)

Բ. Բերրիի դքսի վեհաշուք ժամագիրքը (Très Riches Heures du Duc de Berry), նկ. ժակմար դը Էտեն (XIV դար), (1380-1420 թթ.)



Նկար 4. Շքաքարի խորհրդաբանական կիրառությունը բարձրաքանդակի հորինվածքում

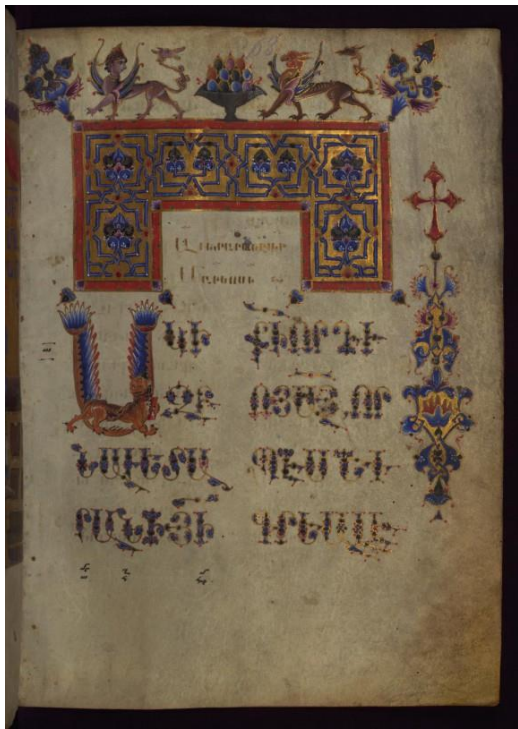


Ա.



Բ.

Նկար 5. «Տիրանայրը մանկան հետ» Ճառագայթող մանդրիլայի մեջ  
 Ա. Ֆրանսիական լատիներեն ձեռագիր, Սեն ժենեվև եկեղեցի, «Հետի ծառը» (1500 թ.)  
 Բ. Ֆրանսիական լատիներեն ձեռագիր, Լիեժ, «Երկնային թագուհի», (1456 թ.)

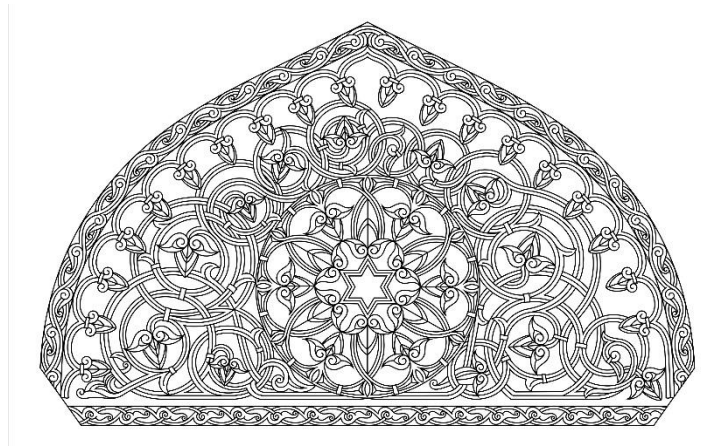


Ա.

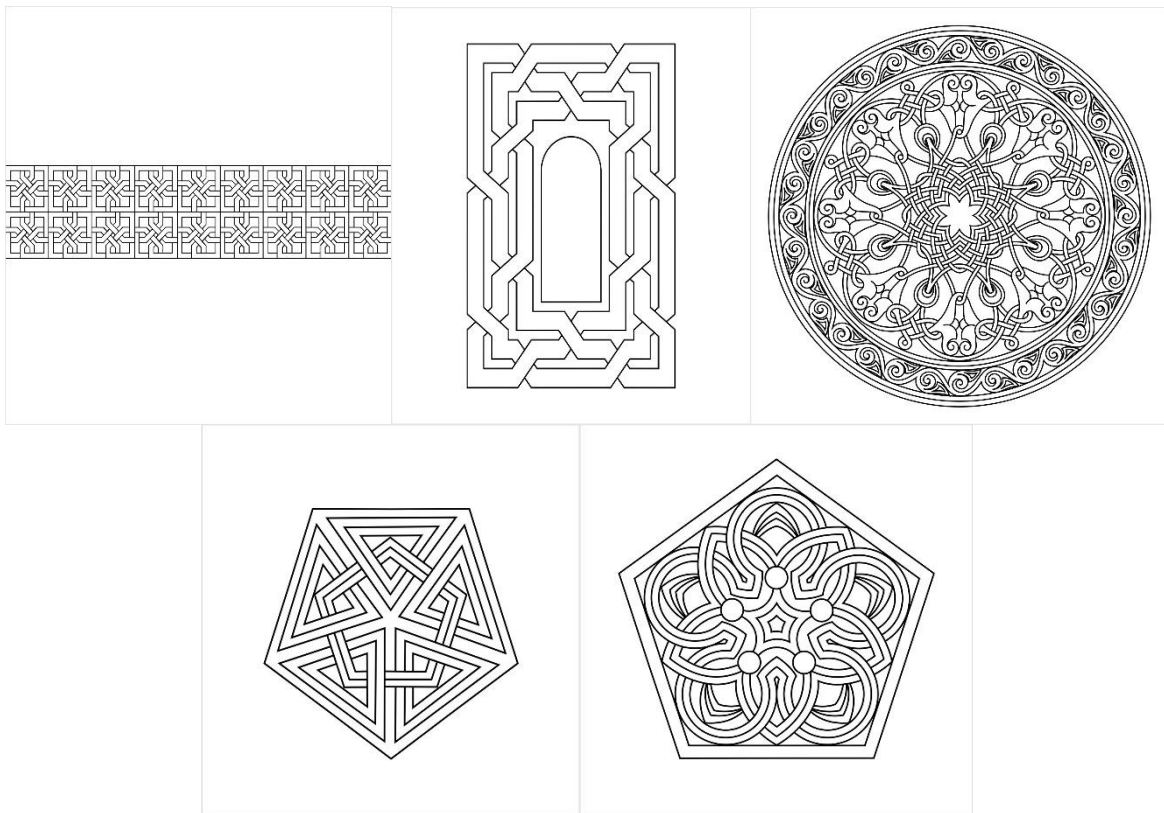


Բ.

Նկար 6. Արևելյան արվեստի փոխազդեցության օրինականեր կիլիկյան մանրանակարում  
 Ա. Թորոս Ռոսլին, Ավետարան, Անվանաթերթ Մարկոս Ավետարանչի (1262 թ.)  
 Բ. Կիլիկյան Ավետարան, Խորան, ձեռ. 9422 (XIII դար)



Նկար 7. «Եւլիմի» արևելյան զարդատեսակի կիրառումը հայկական ճարտարապետության մեջ (XII-XIV դարեր)



Նկար 8. Տարածված իսլամական զարդանոտիվներ հայկական ճարտարապետության մեջ