



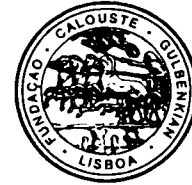
Հարգելի՛ ընթերցող.

ԵՊՀ հրատարակչությունը, չհետապնդելով որևէ եկամուտ, ԵՊՀ հայագիտական հետազոտությունների ինստիտուտի համացանցային կայքերում ներկայացնում է իր հայագիտական հրատարակությունները: Գիրքը այլ համացանցային կայքերում տեղադրելու համար պետք է ստանալ հրատարակչության համապատասխան թույլտվությունը և նշել անհրաժեշտ տվյալները:

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

UNIVERSITE D'ETAT D'EREVAN

**FUNDAÇÃO
CALOUSTE GULBENKIAN**



Գիրքը լույս է տեսել
ԳԱԼՈՒՍԻ ԳՅՈՒԼԲԵՆԿՅԱՆ
հիմնարկության հովանավորությամբ

Ի հիշատակ
ՍԻՐԱՐՓԻ ՏԵՐ ՆԵՐՍԵՍՅԱՆԻ

À la mémoire de
SIRARPIE DER NERSESSIAN

Լիլիթ Չարարյան

ԱՂԶՈՅ ՍՈՒՐԲ ՍՏԵՓԱՆՈՍ

- 11 ՊԱՏՄԱԿԱՆ ԱԿՆԱՐԿ
- 21 ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ
- 24 ԶԱՆԴԱԿԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ
- 32 ՊԱՏԿԵՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ
- 86 ՊԱՏԿԵՐԱԶԱՆԴԱԿՆԵՐԻ ՈՃԸ
- 112 ՎԵՐՁԱԲԱՆ
- 117 ՀԱՎԵԼՎԱԾ

Lilith Zakarian

AGHDJOTS SAINT STEPANOS

Edition bilingue

Traduit de l'arménien
par
AIDA TCHARKHTCHIAN

EDITION
DE L'UNIVERSITE
D'EREVAN



Ն Ա Խ Ա Մ Ո Ւ Տ Ք

Այս աշխատության առաջին ընթերցողը եղել է Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանը: Որոշ դիտողություններով հանդերձ, նրա դրական վերաբերմունքը և ուսումնասիրությունը հրատարակված տեսնելու ցանկությունը, ինձ դրդեց այն պատրաստել տպագրության: Դա անցած դարի 80-ական թվականների վերջն էր: Երկրի հասարակական կյանքում շուտով տեղի ունեցած փոփոխությունները կասեցրին գրքի հրատարակությունը:

Անցել է ավելի քան տասնհինգ տարի: Կյուլպենկյան բարեգործական հաստատության տնօրեն դր. Ջավեն Եկավյանի համաձայնությունը հրատարակության պատրաստել ներկայացվող աշխատությունը, այն վերանայելու ազդակ հանդիսացավ: Նյութը հարստացվեց, ինչպես նաև պատրաստվեց վանքի արձանագրություններն ամփոփող հավելված:

Ուրեմն և ամենից առաջ հայտնում եմ իմ խորին երախտագիտությունը Կյուլպենկյան հաստատությանը, մասնավորապես դր. Ջ. Եկավյանին, ինչպես նաև Քլոդ-Արմեն Մութաֆյանին ի սկզբանե նրա ցուցաբերած շարունակական և արժեքավոր օգնության համար, առանց որի այս գրքի հրատարակումը չէր իրականանա:

Ծնորհակալության իմ ջերմ զգացումները թարգմանիչ Աիդա Չարախչյանին, որը ոչ միայն բարեխղճորեն կատարեց իր աշխատանքը, այլև օգնեց ինձ գրքի ամբողջացման խնդիրներին վերաբերող իր խորհուրդներով: Երախտապարտ եմ հնազետ Արամ Գևորգյանին և լուսանկարիչ Ջավեն Սարգսյանին, որոնց աջակցության շնորհիվ էր, որ կայացան իմ աշխատանքային այցելությունները հեռավոր, դժվար մատչելի Աղջոց վանք: Մատենադարանի իմ գործընկերների՝ Լուսիկ Ստեփանյանին, Վարդան Դերիկյանին, Արմեն Տեր-Ստեփանյանին, ինչպես նաև պրոֆ. Պարույր Մուրադյանին, երախտագիտությանս անկեղծ զգացումները: Վարվառե Բասմաջյանին, Ալիս Ազատխանյանին, Աիդա Գառնիկյանին իմ ջերմ զգացումների հա-

Ս. Պետրոս Պողոս եկեղեցեակ յԷլինձէ

Գրավորը արտատպված է Ռ. Դ. ԱԼԻՇԱՆԻ Այրարատ, բնաշխարհ հայոց գրքից

Petite église St' Pierre et Paul au village d'Elindzé.

Gravure reproduite du livre Ayranat de L. ALICHAN.

վաստիքը նրանց ֆրանսերեն բնագրի որոշ ուղղումների համար: Նկարիչ Մկրտիչ Մաթևոսյանին երախտապարտ եմ աշխատանքի ողջ ընթացքում նրա ցուցաբերած գործնական, անշահախնդիր օգնության համար:

Ծնորհակալ եմ Վիգեն Թադևոսյանին, որը ոչ միայն ամենայն լրջությամբ, մասնագիտորեն աշխատեց գրքի ձևավորման վրա, այլև սիրահոծար մասնակցեց բնագրերի համեմատությանն ու շտկումներին:

Ձեռն կարող չնշել Գուրգեն Գասպարյանի մտացի աշխատանքը, որը ըստ ամենայնի օժանդակեց գրքի լավագույնս հրատարակելու ընթացքին:

Թող որ նշված անձինք այս տողերի մեջ գտնեն իմ երախտիքի խորը զգացումները:

ՊԱՏՄԱԿԱՆ ԱԿՆԱՐԿ

Գեղարդից ոչ հեռու, նրա հարավային կողմում, Գառնիից ու Հավուց Թառից դեպի արևելք, Գեղարքունյաց բարձրադիր լեռներից աստիճանաբար դեպի Ազատ գետն իջնող հյուսիսային լանջի մի գեղատեսիլ ձորագոգում տեղավորված է Աղջոց սբ. Ստեփանոս վանքը:

Վանքի հիմնադրումն ու անվանումը առնչվում է Հայաստանում շատ տարածված մի ավանդության հետ, համաձայն որի այդ վայրում պաշտամունքային կառույց հիմնելու գաղափարը ներշնչվել է Գրիգոր Լուսավորչի կողմից: Այդ ավանդության գրական, ընդարձակ տարբերակը՝ Հոփսիսիմյանց կույսերի հիշատակմամբ, կապված վանքի անվանակոչության հետ, արտացոլված է Հայսմավուրքներում: Օրինակ, Գրիգոր Խլաթեցու խմբագրությամբ կազմված Հայսմավուրքում ասվում է հետևյալը. «...երեք քահանայքն, որ էին ընդ սրբոցն մին ի կուսանացն, Նունի անուն, ի կոտորել զայլսն, փախստական եղեն դեպ յարևելս: Եւ մի ոմն ի քահանայի որն Ստեփանոս անուն, անկաւ փախստական ի լեոն Գառնոյ և անդ կեցեալ կատարեցաւ ի ՔՍ և թաղեցաւ ի տեղւոջն: Եւ յետոյ սուրբն Գրիգոր ազոմամբ հրեշտակաց արար զտեղինս վանք միաբնակեցաց, որ է մինչ ի ցայսօր և կոչի Աղջոց վանք: Եւ զանուն սրբոյն ուսաւ ի հրեշտակէն Սուրբն Գրիգոր Ստեփանոս գոլ, վասն որոյ ասի Աղջոց վանս Սուրբ Ստեփանոս»¹:

Հայտնի է, որ Հոփսիսիմյանց կույսերի, ինչպես նաև հավատքի այլ նահատակների անունով վանքեր ու եկեղեցիներ կոչելու սովորույթը հայոց մեջ վաղուց ի վեր տարածված է եղել և պահպանվել մինչև ուշ

1 Հայսմավուրք, ԳՐ. ԽԼԱԹԵՑՈՒ խմբագրություն, Կ. Պոլիս, 1706, Հոտի ի, իգ, էջ ԾԽ:

միջնադար: Բացառված չէ, որ այնտեղ, ուր այսօր կանգնած է Աղջոց վանքը, եղել են Ստեփանոս քահանայի Աշխարհնորը, որոնց վրա էլ, հավանաբար, IV դարում կառուցվել է մի վկայարան: Այդ մասին նույնպես հիշատակումներ կան Հայսմավուրքներում: «Բազում քանոց բժշկին այժմ ի վանքն յայն Աշխարաց սրբոյն Ստեփանոսի»²:

Հիշյալ նախնական կառույցից այսօր ոչինչ չի մնացել: Սակայն, XIII դարում, բանուկ ճանապարհներից հեռու, նորովի հիմնադրված մենավոր վանքը մինչև այժմ էլ շարունակում է իր գոյությունը, բանուկ ճանապարհներից հեռու, առանց մարդու օգնության, դիմադրելով ժամանակի անողորմ ավերածություններին:

Իր հիմնադրման օրից այն հայտնի է «Աղջոց» անվանումով և որպես այդպիսին հիշատակվում է Վարդան Արևելցու մոտ: Պատմիչը գրում է նաև, որ Աղջոցում պահպանվել է «Սուրբ աջն Ստեփանոս քահանայի և սուրբ աջն Արիստակեսի՝ որդւոյն Գրիգորի սուրբ Լուսաւորչին»³: XIII դարի 70-ական թվականներին Արևելցին Երեմիա վարդապետի հրավերով այցելել է վանք, աշխատել այնտեղ ու ավարտել *Դանիէլի մեկնությունը*⁴: Իր հիշատակարանում նա գրում է. «Եւ սկսաք ի ՉԺԶ թու. ի սբ. Վիրապին, եւ կատարեցաւ ի ՉԺԷ առաջի սբ. եւ փառաւոր ճահատակիս սբ. Ստեփանոսիս ի սբ. ուխտս Աղջոց վանիցս, յառաջնորդութեան Երեմիայ գովելի ասպնջականի եւ գոհանայի եղբարց»:

Ժամանակի մյուս մատենագիրների մոտ վանքն այլևս չի հիշատակվում: Երկարատև ընդմիջումից հետո, XVIII դարում Միքայել Չամչյանը անդրադառնում է վանքի հետ կապված ավանդությանը, որը, իհարկե, դարերի ընթացքում ապրել է որոշ փոխակերպումներ: Նա գրում է. «...Ստեփաննոս քահանայն ի խմբէ անտի սրբոց Հոնիփսիմեանց շինեաց անդ վանս միաբնակեցաց, որ յետոյ կոչեցաւ Աղ-

2 Նույնը:

3 ՎԱՐԳԱՆ ԱՐԵՎԵԼՑԻ, Աշխարհացոյց Վարդանայ վարդապետի, Փարիզ, 1960, էջ 143:

4 ԱՐԵՎԵԼՑՈՒՆ *Մեկնությունը*՝ այժմ Մատենադարանի թիվ 2019 ձեռագրի մասերից մեկն է, ինչպես նաև ներկայացված է առանձին ձեռագրերով, որոնք են N N 5452, 6089, 6938 և այլն: ԳԱՐԵԳԻՆ ՅՈՎՍԷՓԵԱՆ, *Խաղբակեանք կամ Պողտեանք հայոց պատմութեան մէջ*, Անթիլիաս, 1969, էջ 44:

ջոց վանք»⁵: Վանքը հիշատակելիս նույն ավանդապատումն է մեջբերում նաև Ղուկաս վարդապետ Ինճիճյանը⁶:

XIX դարի պատմիչները հիշում են վանքը, բարեբախտաբար, այլ առիթներով: Սիմեոն Երևանցին խիստ կարճատև տեղեկություն է հայտնում վանքի տիրույթների մասին⁷, իսկ Սարգիս Զալալյանը, մտաբերելով 1679 թ. երկրաշարժը, ի շարս այլ վայրերի հիշում է և Աղջոցը, որն ինչպես և Գեղարդը, ըստ նրա, «հիմնայատակ աներեցան վասն ծովացեալ մեղաց մերոց»⁸: Սակայն, թվում է, թե վերջինիս հաղորդած տեղեկությունները այնքան էլ չեն համապատասխանում իրականությանը: Աղջոց վանքը 17-րդ դարում, ամենայն հավանականությամբ, հիմնահատակ չի քանդվել. վնասվել են, հավանաբար, շինության որոշ մասեր, հատկապես գլխավոր եկեղեցու գավիթը և Պողոս-Պետրոս մատուռի ծածկը:

Առավել մանրամասն վանքին անդրադառնում է հմուտ հայագետ հայր Ղևոնդ Ալիշանը, սակայն դժբախտաբար նա ևս նկարագրությունից ու վանքի պատմությունից այն կողմ չի անցնում⁹:

Աղջոց ս. Ստեփանոս վանքը գիտական շրջանառության մեջ դնելու առաջին լուրջ փորձը ձեռնարկվել է Ռուսաստանի կայսերական հնագիտական արշավախմբի կողմից 20-րդ դարի սկզբին: Մինչ այդ, վանքը ըստ երևույթին գիտնական այցելուներ չի ունեցել: 1907-1908 թվերին Մոսկովյան կայսերական հնագիտական ընկերության առաջարկով Վ. Սիսոևը և Տարագրոս վարդանյանը, տեղում նրանց միացավ և Խաչիկ Դադյանը: Այս խումբը չափագրել, լուսանկարել է մի շարք հուշարձաններ, այդ թվում և Աղջոցը: Ծուրջ 53 արձանագրություն հրատարակված է Կովկասի հնագիտությանը վերաբերող նյութերի XIII հատորում¹⁰:

5 Մ. ՉԱՄՉԵԱՆ, *Պատմություն հայոց*, Վենետիկ, 1784, էջ 397:

6 ՂՈՒԿԱՍ ԻՆՃԻՃԵԱՆ, Տեառն Ղուկաս վարդապետի Ինճիճեան: *Ստորոգութիւն հին Հայաստանեաց, Մեծ Հայք*, ի Վենետիկ, 1822, էջ 268:

7 ՍԻՄԵՈՆ ԵՐԵՎԱՆՑԻ, *Զամբո*, Վաղարշապատ, 1878, էջ 291: (*Տե՛ս Գ. ՅՈՎՍԷՓԵԱՆ, Աշվ. աշխ. Յանելուած Ա, արձ. N 120*):

8 Ս. ԶԱԼԱԼՅԱՆՑ, *Ժամապարհորդութիւն ի մեծն Հայաստան*, Վաղարշապատ, 1878, մասն Բ. էջ 127: *Նույնն է վկայում և ԶԱՔԱՐԻԱ ՍԱՐԿԱՎԱԳԸ իր Պատմագրության մէջ*:

9 ՂԵՎՈՆԴ ԱԼԻՇՅԱՆ, *Այրարատ*, Վենետիկ, 1890, էջ 352-354, 360, 560-561:

10 *Материалы по археологии Кавказа*. Москва, 1916. выпуск XIII.

1918 թ. լույս տեսավ պրոֆ. Ստրժիգովսկու «Հայոց շինարարական արվեստն ու Եվրոպան» երկհատորյա աշխատությունը¹¹: Երկրորդ հատորում հեղինակը խոսում է ս. Ստեփանոս վանքի մասին և հիմնվելով ձեռքի տակ եղած լուսանկարների վրա՝ թուուցիկ ռճական վերլուծության ենթարկում բարձրաքանդակները¹²:

Աղջոց վանքին է անդրադարձել և հայ մշակույթի մեծ երախտավոր, գիտնական կաթողիկոս Գարեգին Հովսեփյանը իր «*Խաղբակեանք կամ Պողոսեանք հայոց պատմութեան մէջ*» հիմնարար աշխատության մեջ: Նրան ենք պարտական համալիրի պատմության, որպես հոգևոր կենտրոնի, խաղացած դերի համակողմանի ուսումնասիրությունը, ինչպես նաև արձանագրությունների, հնարավորինչ ասի, բարեխիղճ ընդօրինակումն ու ծանոթագրությունները: Հիմնվելով իր վերծանած արձանագրությունների վրա՝ Գարեգին Հովսեփյանը վանքի գլխավոր եկեղեցու շինարարության սկիզբը համարում է 1212 թիվը, ավարտը՝ 1217-ը¹³:

Համալիրի արձանագրությունների ուսումնասիրության ասպարեզում մեծ ավանդ ունի նաև վիճագրագետ Սուրեն Սաղումյանը. ի մասնավորի, նա վիճարկում է Գ. Հովսեփյանի կողմից առաջարկված եկեղեցու հիմնադրման թվականը, հավաստիացնելով, որ կաթողիկոսին չի հաջողվել ի մոտո ընթերցել շինարարությանը վերաբերող արձանագրությունը¹⁴: Բացի դրանից, Սաղումյանը վանքի գերեզմանոցում գտել է մինչ այդ անհայտ մի խաչքար. մանրատառ արձանագրությամբ, որը վկայում է վանքի գոյության ու գործունեության մասին դեռևս 1197 թվականին: Խաչքարի արձանագրության տվյալների վրա հիմնված Սաղումյանի վարկածը թվում է միանգամայն տրամաբանական: Հավանական է, որ 12-րդ դարի վերջերին այդ իսկ վայրում եղել է մի անշուք, հնամենի կառույց, անհարիր վանքի տերերի՝ երկրի քաղաքական կյանքում նոր հաստատվող ու վերելք ապ-

րող տոհմի՝ Զաքարյանների ճաշակին ու պահանջներին: Այս ժամանակաշրջանում էր, որ նրանց տիրությունը սկսեցին ընդարձակվել. ընդգրկելով նորանոր վանքեր ու ավաններ: Քեղվա ձորը, ուր գտնվում էին Աղջոց ու Վանատան վանքերը, նրանց իշխանության միայն մի՝ ոչ մեծ մասն էին կազմում¹⁵: Հավանական է, որ հենց այդ ժամանակ էլ սկսվեց վերակառուցվել Աղջոցի հին եկեղեցին: Սա հաստատվում է Սաղումյանի՝ շինարարական միակ արձանագրության վերընթերցմամբ, որը զետեղված է հարավային պատի ձախ անկյունում, Դանիելի հարթաքանդակից քիչ բարձր: Պակասող քարերի հայտնաբերման շնորհիվ (որոնց բացակայության մասին, ի դեպ, խոսում է և Գ. Հովսեփյանը) Սաղումյանին հաջողվում է մանրամասն ուսումնասիրել արձանագրությունը և նորովի այն մեկնաբանել:

Սաղումյանի փաստարկները հիմնվում են պատմական անցքերի, հիշատակվող հայտնի այն կարևորագույն անձնավորությունների պաշտոնավարման ու մահվան թվականների վրա, որոնց անունները ընթերցվում են նորահայտ երկու քարերի վրա¹⁶:

Արձանագրության առաջին տողը փաստում է, որ շինությունը կառուցվել է հայոց և վրաց սպարապետ Զաքարեի օրոք ՈԿԶ (1217) թվին: Մինչդեռ Զաքարեն մահացել է 1208 թվականին: Սաղումյանը գտնում է, որ թվական արտահայտող տառաշարի մեջ տեղի է ունեցել վրիպում, որը, ի դեպ, բացառիկ երևույթ չէ վիճագրերի ու նույնիսկ ձեռագրերի հիշատակարանների պարագայում¹⁷: Եվ որ ՈԿԶ-ի տասնավորը կարելի է սրբագրել *միակ հավանական տարբերակով՝ ՈՄԶ-ով*, այն է 1207 թվական, երբ և Զաքարեն էր ողջ, և մյուս հիշա-

15 Արատեսի վանքում պահպանվել է մի արձանագրություն, որ խոսվում է վասակ խաղբակյանի տիրությունների սահմանների մասին: Այն հետևյալն է. «Ես վասակ որդի Խաղբա... կողմնապահ ի Գառնոյ մինչև ի Բարգուշատ եւ առի զամրոցացիս եղեգեաց ձորոյս ազնութեմբն Այ ի հայրապետութե... տր Սարգսի և առաջնորդ վանացս եւ նոր աւանացս հաստատեցաք...», Տե՛ս Գ. ՅՈՎՍԷՓԵԱՆ, *Աշխ.* աշխ. էջ 19, 31. Յաւելուած Ա, էջ 299:

16 Ս. ՍԱՂՈՒՄՅԱՆ, *Աշխ.* աշխ.:

17 Իրոք, Դանիելի քանդակից աջ տեղադրված արձանագրության վերջին տողը «...Կաննի և Յուղայի մասնակից եղիցի եւ ՅժԺԸ հայրապետացն Նգովեսցի» (Տե՛ս, Գ. ՅՈՎՍԷՓԵԱՆ, *Աշխ.* աշխ. Յաւելուած Ա, արձ. թիվ 120) բանաձևի մեջ ՅժԺԸ թվային արտահայտության «ճ» տառը ավելորդ է, քանի որ առանց դրա ստացվում է 318, որը հայրապետների հաստատված, հայտնի թիվն է:

11 J. STRZYGOWSKI, *Die Baukunst der Armenier und Europa*. Wien, 1918. Band II. p. 812, 813. abb. 766, 767.

12 Վերը նշված աշխ. էջ 813:

13 ԳԱՐԵԳԻՆ ՅՈՎՍԷՓԵԱՆՅ, «*Խաղբակեանք կամ Պողոսեանք հայոց պատմութեան մէջ*», էջ 32, 226:

14 Ա. ՍԱՂՈՒՄՅԱՆ, «Պատմական մի հուշարձանի կառուցման հարցի շուրջը», *Պատմա-բանասիրական հանդես*, Երևան, 1986, թիվ 2:

տակվող անձը՝ Դավիթ Գ Արքայակաղնեցի կաթողիկոսը: Վերջինս մահացել է 1209 թվին:

Այսպիսով, գլխավոր եկեղեցու 1207 թվին հիմնադրված լինելը թվում է միանգամայն համոզիչ, մանավանդ որ հենց Աղշոց վանքի այլ արձանագրությունների տառային արտահայտություններում ևս դիտարկվում են նման վրիպումներ¹⁸:

Գավթի կառուցումը նախաձեռնվել է մոտավորապես մեկ և կես տասնամյակ հետո: Գ. Հովսեփյանը գտնում է, որ այն սկսվել է ոչ ավելի վաղ, քան 1222 թիվը և վերջնականապես ավարտվել, հավանաբար, 1234-ին: Ուրեմն, շինարարության սկզբի և ավարտի թվականները տեղավորվում են այս 10 - 12 տարիների տարբեր հատվածների մեջ¹⁹:

Տաճարի հյուսիսային կողմի պատին կից տեղադրված է Պողոս-Պետրոս փոքր եկեղեցին: Նրա մուտքի ճակատակալ քարին կա հագիվ ընթեռնելի մի արձանագրություն: Գարեգին կաթողիկոսը դժվարավ վերծանել է այն, քանի որ նախադասության սկիզբը դեղագիր է, իսկ շարունակությունը փորագրված և իմաստային առումով կիսատ: Այդուհանդերձ հնուտ վիմագրագետին հաջողվում է պարզել փոքր եկեղեցու շինարարության թվականը, 1270: Հիմնվելով վանքի այլ արձանագրությունների տվյալների վրա՝ Գ. Հովսեփյանը ճշտում է, որ Պողոս-Պետրոս եկեղեցու մուտքի կամարակալ քարի շինարարական արձանագրության մեջ հիշատակվում է Վասակը, Խաղբակաթոռը, Գրիգորի որդին, որի ժամանակ էլ կամ հենց նրա կողմից շինվել է եկեղեցին²⁰:

Այսպիսով, ըստ Գարեգին կաթողիկոսի, Աղշոց Ս. Ստեփանոսի բոլոր շինությունները պետք է համարել Խաղբակյան տոհմի Գրիգոր՝ Խաղբակյանի ճյուղի հովանավորության ներքո իրականացված կառույցներ²¹:

Այն հանգամանքը, որ հիշյալ ավատատիրական ընտանիքը ծագումով այս կամ մոտակա այլ գավառներից չէր, դժվարացնում է

նրանց կալվածքների սահմանների վերջնական ճշգրտումը: Հայ պատմիչների հաղորդած տեղեկությունները այդ տոհմի մասին նույնպես կցկտոր են: Առաջին անգամ Կիրակոս Գանձակեցին է, որ իվանե Աթաբեկի առաջնորդությամբ 1229 թ. Գանձակի մոտ վրացիների ու ղփչաղների միջև տեղի ունեցած ճակատամարտի կապակցությամբ, հիշում է այս ընտանիքին ու հատկապես «որդի Հաղբակայ» Գրիգորին, որը գերի ընկավ և ապա նահատակվեց հանուն հավատի: Ըստ պատմիչի, Խաղբակյանները Արցախի Խաչեն գավառից էին, «հաւատաւ քրիստոնէայք, ուղղափառք և ազգաւ հայ»²²: Նրանց մասնակցությունը պատերազմին վճռորոշ դեր խաղաց այդ տոհմի հետագա բարգավաճման հարցում: Խաղբակեանք, որ այնուհետև հայտնի դարձան Պոռշեանք անունով, Ջաքարյանների զորապետներն էին: Նրանք իրենց քաջությամբ ու անկոտրում կամքով նպաստեցին Իվանեին ու Ջաքարեին Հայաստանի բազում գավառների վերանվաճման գործում:

Գ. Հովսեփյանի հետազոտությունները ցույց են տալիս, որ Խաղբակյանների իշխանությունը բաղկացած էր մի քանի մեծ ու փոքր մասերից, սակայն փաստագրական նյութի սղության պատճառով ամենայն մանրամասնությամբ ուրվագծել դրա սահմանները՝ դժվար է²³: Այդ պատճառով նա նպատակահարմար է գտնում հիշյալ տոհմի մշակութային գործունեությունը լուսաբանել Խաղբակյանների կամ Պոռշյանների անվան հետ կապված այն հայտնի կենտրոնների կապակցությամբ, որոնք XIII դարի սկզբից նշանակալի դեր խաղացին համահայկական քաղաքակրթական կյանքի ոլորտում: Դրանք են՝ Կեչառիս, Գեղարդ, Թամահատի վանք, Սպիտակավոր Աստվածածին, Բոլորածորի անապատ, Կուրի և Ոճուպի վանքեր, Գլաձոր²⁴: Այս շարքը գալիս է լրացնելու Աղշոց ս. Ստեփանոսը, որը, ամենայն հավանակալությամբ, Խաղբակյանների մի ճյուղի հոգևոր կենտրոններից էր:

22 Նույնը, էջ 33, ԿԻՐԱԿՈՍ ԳԱՆՁԱԿԵՑԻ, Պատմություն հայոց, Երևան, 1961, գլ. ԺԲ, էջ 206:

23 Գ. ՅՈՎՍԷՓԵԱՆ, էջ 34:

24 Այրի կամ Գեղարդա վանքը ի սկզբանե Վասակ Խաղբակեանի իշխանության մեջ չէր մտնում. այն գնվել է հետագայում, նրա որդու՝ Պոռշ մեծ իշխանի կողմից. Գ. ՅՈՎՍԷՓԵԱՆ, *նշվ. աշխ.*, էջ 31:

18 Գ. ՅՈՎՍԷՓԵԱՆ, *նշվ. աշխ.* էջ 332, ծանոթագրություն:

19 Նույնը, էջ 229:

20 Նույնը, էջ 43, 229, հավելված Ա էջ 331, թիվ 124:

21 Նույնը, էջ 229:

Այսօր գրեթե ամբողջապես ավերված Վանստանը՝ տեղադրված Քեղվա ձորի հարավ-արևելյան կողմում, Աղջոց վանքի հետ միասին, Խաղբակյանների սեփականությունն էր²⁵: Իսկ Աղջոց ս. Ստեփանոսը, դատելով Գրիգոր Խաղբակյանի անվան հիշատակման հաճախականությունից, վայելել է իշխանի առանձնահատուկ հոգացողությունը: Թե որքան շուտ է եղել նրա մասնակցությունը վանքի կառուցման գործում, այնքան էլ պարզ չէ, քանի որ արձանագրությունները խիստ պակասավոր են: Այդուհանդերձ, ինչպես իրավացիորեն նշում է Գ. Հովսեփյանը, հենց միայն եկեղեցու ամենապատվավոր տեղում՝ մուտքի ճակատակալ քարի վրա Գրիգորի անվան հիշատակումը, նրան հատկացված պատարագների թիվը, խոսում են եկեղեցու կյանքում մեծ իշխանի խաղացած դերի մասին²⁶: Ընդհանրապես, նվիրատվական արձանագրությունները Խաղբակյան պայազատների և այլ բարձրաստիճան անձանց հիշատակումով, վկայում են, որ Աղջոց ս. Ստեփանոսը XIII դարում, հիրավի, Այրարատյան աշխարհի կարևորագույն հոգևոր կենտրոններից էր:

Սակայն, որքան էլ որ անսպասելի լինի, այդ հոգևոր կենտրոնից շատ քիչ ձեռագրեր են հասել: Թերևս, դրանք չեն դիմացել ժամանակի արհավիրքներին ու անհետ կորել են ասպատակությունների թողնուրդի մեջ, բայց հնարավոր է նաև, որ այս՝ Գեղարքունյաց լեռների մեջ թաքցված հեռավոր վանքում, գրչության արվեստը մեծ զարգացում չի ապրել ձեռագրական արվեստի կենտրոններից հեռու լինելու պատճառով: Դրա փոխարեն, զարմացնում է պատերի շարվածքի մեջ ազուցված կամ թե առանձին կանգնած մեծ ու փոքր, վարպետորեն կերտված խաչքարերի ներկայությունը: Մի հանգամանք, որ խոսում է քանդակագործական արվեստանոցի գոյության ու դրա աշխույժ գործունեության մասին այս շրջանում²⁷:

25 Նույնը, էջ 33, 34, 41:
 26 Գ. ՅՈՎՍԵՓԵԱՆ, *Նշվ. աշխ.*, էջ 43:
 27 Գ. ՀՈՎՍԵՓԵԱՆԸ խոսելով Քեղույայ ձորի Խաղբակեան տան սեփականություն լինելու մասին, հիշում է Իմիրզեբ գյուղի Վանստան վանքի ավերակների մեջ գտնված մի խաչքար, որի վրա գետեղված է մի արձանագրություն, ուր հիշատակվում է պր. Թաճերը, որը ըստ կայսրոհիկոսի պետք է որ լիներ ամիր Հասան Ա-ի որդու՝ Պոռչ իշխանի կինը: Այս Թաճերը կենդանի էր դեռևս 1307 թվին (Գ. Հովսեփյան, էջ 81): Աղջոց վանքում արևմտյան դռան կամարի գլխին գե-

ինչպես էլ որ եղած լինի, XIII-XIV դարերից որևէ ձեռագիր առ այսօր հայտնի չէ: XV դարից մեզ են հասել տարբեր բովանդակության մի քանի ձեռագիր մատյաններ²⁸: Վկայակոչենք դրանցից մեկի՝ 1442 թվին Գալուստ գրչի, կողմից գրված Ծաշոցի (Մատենադարան թիվ 939) հիշատակարանից մի հատված, պատկերացում տալու համար այդ ժամանակ Հայաստանում տիրող քաղաքական իրավիճակի մասին. «Աւարտեցաւ ածախաւս, մարգարէական եւ առաքելական հոգիարուխ այս տառ... ի հայրապ. հայոց տն. Կիրակոսի: Եւ յաշխարհակալութե. ըստ ներելոյն Այ. արիւնարբու գագանին Ջհանշահին: Չոր իբրեւ էառ զիշխանութիւն. եւ նստաւ յաթոռ առաջին աշխարհաշէն եւ բարէմիտ դանորէիցն սկսաւ սայ աւերել եւ տապալել զբազում քաղաքս և զգաւառս եւ ամայի եւ անմարդաբնակ արկանել, եւ ոչ ոք կարէ զչարութի. սորա ընդ գրով արկանել... Եւ ով կարէ զաղետ տարակուսանացս լեզուս պատմել, գոր եղել ի սոյն ամի ընդ ազգիս հայոց...»:

տեղված արձանագրության մեջ նույնպես հիշատակվում է Թաճեր անունը՝ որպես Սմբատի որդի Սևադայի ամուսին: Գ. Հովսեփյանը երկու Թաճերների նույնություն վրա չի պնդում, այլ գրում է, որ նույնության միտքը ծագում է «Քեղույայ ձորի Խաղբակեան տան սեփականություն լինելու պատճառով» (Նույնը, էջ 33): Վանստանի շինարարական արձանագրության մեջ հիշատակվում է Իվանէ Աթաբեկը, իսկ նվիրատվական մի այլ արձանագրության մեջ «ամիր սպասալար և աթապակ» Սադունը: Թե ինչ դեր է խաղացել Աղջոցից ոչ հեռու, նույն Քեղուայ ձորի հարավ-արևելյան մասում կառուցված Վանստանը XIII դարի հոգևոր կյանքում, դժվար է ասել: Ծիսությունից այսօր շատ քիչ բան է պահպանվել: Բայց և այնպես կարևոր, նույն անձանց անունների հիշատակումը երկու վանքերի արձանագրություններում հուշում է մեզ այդ անձանց ունեցած կարևոր դերի մասին երկու վանքերի կյանքում: Այդ են հաստատում և XX դ. վերջերին Հնագիտության և Ազգագրության ինստիտուտի արշավախմբի պեղումների արդյունքները: (Տե՛ս ASHKHARBEK KALANTAR. *The Medieval Inscriptions of Vanstan. Armenia*. Neuchatel, Paris 1999): Պեղումներից հայտնաբերված մի քանի քանդակագործ երկրորդը վկայում են կատարողական բարձր մակարդակի մասին թե՛ նախազարդերում, թե՛ պատկերաքանդակներում:

28 15-րդ դ. ձեռագրերը հետևյալն են. *Մանրումունք*, 1442 թ. (Մատենադարան N 769), *Ծաշոց*, 1442 թ. (Մատենադարան N 939), *Ավետարան*, 1442 թ. (Մատենադարան N 6342), *Ավետարան*, 1443 թ. (Մատենադարան N 10372), *Ավետարան*, 1452 թ. (Մատենադարան N 8409), *Ավետարան* 1471 թ. (Մատենադարան N 161), *Ավետարան*, 1447 թ. (տե՛ս Ալիշան, Այրարատ բնաշխարհ Հայաստանաց, Վենետիկ 1890. էջ 354) *Ավետարան*. Կ. Պոլիս Անտոնյան վանք N 95 (Տե՛ս Լ. ԽԱՉԻԿՅԱՆ, *Ժե դարի Հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ*, Երևան, 1955, մասն Ա, էջ 553: Վերոբերյալ բոլոր ձեռագրերի մասին, տե՛ս նաև Գ. ՅՈՎՍԵՓԵԱՆ, *Նշվ. աշխ.* էջ 232, 233:

XV դարում արդեն իշխանական ընտանիքների մեծ մասը կամ լքել էր հայրենի երկիրը կամ էլ ընդհանրապես դադարել գոյություն ունենալուց: Նույն ճակատագրին արժանացավ նաև XII-XIV դարերի համահայկական մշակութային կյանքի ճշմարտական դերակատարներից մեկը՝ Խաղբակյան-Պոռշյան ավատատիրական ընտանիքը, որի գործունեության՝ այսօր մեզ հայտնի վկաներից միայն մեկի՝ Աղջոց ս. Ստեփանոս վանքի մասին խոսք կգնա հաջորդ էջերում: XIV դարի կեսերից այդ տոհմը հետզհետե անկում է ապրում, կորցնելով իր հզորությունն ու ազդեցության նախկին շրջանակները, իսկ XVII դարում Պոռշյանների վերջին ճշմարտ շատավղի՝ Իսրայել Օրու մահվամբ իսպառ դադարում է գոյություն ունենալուց:

Իր ավարտին էր հասել հայոց միջնադարյան մշակույթի ստեղծագործական բռնկումներով հարուստ կարևորագույն փուլերից մեկը, որի շարժիչ ուժն ու ճաշակի իրավարարն էր տոհմական ազնվականությունը՝ իր հոգևոր Հայաստան ստեղծելու երազային ձգտումներով:

Իսկ ի՞նչ եղավ Աղջոց ս. Ստեփանոս վանքը, Չաքարյանների հավատի ու կենաց մենաստանը: 1679 թ. երկրաշարժից հետո այն ավերվեց, ապա վերականգնվեց: Դեռևս XVIII դարի կեսերին այստեղ գոյություն ուներ միաբանություն, ուրեմն և գործող վանք: Վերջին վանահայրը եղել է Մովսես վարդապետը: Սակայն լեզգիների երկրորդ արշավանքից հետո Աղջոցը վերջնականապես լքվեց ու հետզհետե քայքայվեց:

ԾԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ

Աղջոց ս. Ստեփանոս վանքը խճակրային միջուկով, բազալտե սալերի ագուցմամբ կառուցված մի շինություն է: Այն բաղկացած է երեք մասից՝ գլխավոր եկեղեցուց, գավթից և հյուսիսային կողմից եկեղեցուն հարող Պողոս-Պետրոս մատուռից:

Գլխավոր եկեղեցին կիսավեր վիճակում է: Գմբեթը հիմնովին կործանված է ու միայն թմբուկն է, որ դեռևս խախտված չէ: Այն հենված է առագաստների վրա, դրանց վերին եզրերին: Կիսաշրջանաձև, գմբեթակիր կամարները հանգչում են շրջանաձև կտրվածքով որմնասույների վրա: Եկեղեցու հատակագիծը ներգծված խաչ է՝ չորս անկյունային սենյակներով: Արտաքինից կառույցը ուղղանկյուն է: Հատակագծի չափերն են՝ 9,25×6,76 մ:

Աբսիդի բացվածքը հմտորեն մշակված մի կատարյալ կիսաշրջան է: Գմբեթից այն բաժանվում է երկու ուլիեֆ կիսագլաններից կազմված գոտիով, որոնց միջև ընկած տարածությունը ծածկված է իրար հաջորդող շեղանկյունաձև և շրջանաձև նախշերով: Սրանց վերի՝ հարթ երիզի վրա պատկերված են ավելի փոքր, սեղմ ուրվանկարով կիսաշրջաններ, կենտրոնում՝ զնդիկներ: Այս նույն մոտիվը շարունակվում է արսիդի գոտու վրա և այնուհետև վերածվում որմնասյուների զարդանախշի մի տարրի:

Աբսիդի պատի դեպի վար տարածվող հարթության վրա տեղադրված է կիսաշրջանակների մեջ քանդակված վարդյակների մի շարք: Աբսիդի երկու կողքերին տեղավորված որմնասյուների վերնասալերը ծածկված են հայ ճարտարապետության մեջ հաճախակի հանդիպող, բարդ ուրվանկար ունեցող մի զարդով՝ այն է, եռանկյունաձև, կտրտված եզրերով տերևիկներ: Գմբեթարդի կենտրոնում քանդակված է ձգված համաչափություններով մի նրբագեղ խաչ:

Աբսիդի ներքին հարթության աջ և ձախ կողմերում տեղադրված են երկու օժանդակ ուղղանկյուն խորշեր, երիզված հստակ ուրվանկար ունեցող հյուսկեն գարդաքանդակներով: Բեմի ճակատային մասը կազմված է տասնվեց նախշազարդ սալիկներից, որոնցից միայն մեկն ունի պատկերաքանդակ: Մնացածների վրա, ութանկյուն աստղերի մեջ, քանդակված են թռչուններ, վարդյակներ և այլ զարդեր: Տարբեր չափի և ձևի բազմաթիվ խաչեր զարդարում են եկեղեցու պատերը:

Գավիթը բուն եկեղեցու շարունակությունն է արևմտյան կողմից: Այն ուղղանկյուն է, ժամանակին հավանաբար ունեցել է երկու մուտք: Արևմտյան կողմի մուտքը, դատելով շինության հատակագծի չափերից, մոտեցել է ուղղակի ժայռի եզրին, որտեղից գեղեցիկ տեսարան է բացվում դեպի հովիտն ու շրջակա լեռները: Այսօր մասամբ կանգուն են գավթի հարավային և հյուսիսային պատերը: Հյուսիսային կիսաքանդ պատի վրա երևում են մուտքի հետքեր՝ կիսով չափ կանգուն կամարով, որի վրա նշմարելի է ոմն Խաչիկի արձանագրությունը:

Պողոս-Պետրոս փոքրիկ եկեղեցին հյուսիսային կողմից անմիջապես հարում է գլխավոր եկեղեցուն: Այն շատ ավելի վատ է պահպանված, քան բուն տաճարը: Ծածկույթի հետքն անգամ չկա: Պատերը պահպանվել են գետնից ընդամենը 1-1,5 մ բարձրության վրա: Աբսիդի երկու կողմերում տեղավորված են մեկական ավանդատուն: Հարավային թևի վրա կա ևս մեկ մուտք, որը տանում է դեպի մի շատ փոքր սենյակ: Նմանատիպ մի սենյակ բացված է ուղղակի հարավային պատի վրա: Աբսիդին հարող սենյակի մուտքի կամարակալ քարը առնված է բավականին լայն շրջանակի մեջ, որը մշակված է հմտորեն ոճավորված, եռանկյունիներ հիշեցնող, բուսական զարդաքանդակներով: Իսկ կենտրոնում ուշագրավ ուրվանկարով մի բարձրաքանդակ է. դժբախտաբար, այն այնքան է մաշված, որ նախշի մանրամասները բոլորովին կորցրել են իրենց հստակությունը: Իր ամբողջության մեջ այդ զարդը հիշեցնում է հավերժության նշան, կենտրոնում վարդյակ կամ դեմք: Աբսիդի շարունակությունը կազմող նույն պատի վրա տեղադրված է ևս մի մուտք, որն ունի հարթ, առանց որևէ զարդանախշի, թեթևակի սլաքավոր բարավոր:

Բեմի ճակատային հատվածը ծածկված է երկու խոշոր սալերով, որոնց վրա, կիսակամարների տակ, քանդակված են խաչեր: Արևելյան և հյուսիսային պատերի հատման կողմնասում, մոտավորապես մեկ և կես մ բարձրության վրա, տեղավորված է մի ուղղանկյուն քար՝ շթաքարային փոխանցումներ հիշեցնող նրբագեղ զարդաքանդակով: Դրսից վեց աստիճաններ տանում են դեպի եկեղեցի: Մուտքի բարավորի վրա գետեղված է հազիվ ընթեռնելի մի արձանագրություն, որն ըստ Գ. Հովսեփյանի վերաբերում է մատուռի շինարարությանը²⁹: Կրկնակի որմնասյուների վրա հանգչող այս քարը երիզված է սլաքաձև կամարով: Մուտքը երկու կողմերից շրջանակող կողերը ծածկված են ռեյիեֆ խաչերի անընդմեջ շարքով: Անմիջապես դրանից հետո տեղավորված են իրենց չափերով ու ոճով բացառիկ Պողոս-Պետրոս առաքյալների հարթաքանդակները: Եկեղեցու արևելյան և հյուսիսային պատերը արտաքին կողմում որևէ զարդաքանդակ կամ արձանագրություն չունեն:

29 Գ. ՅՈՎՍԷՓԵԱՆ, *Աշխ.*, էջ 43: Աղբյուր վանքի ճարտարապետության վերաբերյալ տե՛ս PAOLO CUNEO, *Architettura Armena*. Roma, 1988, t. 2, p. 119. Н. ТОКАРСКИЙ, *Архитектура Армении IV-XIV вв.* Ереван, 1961, стр. 341, Х. О. ХАЛПАХЧЯН, *Архитектурные ансамбли Армении, VIII в. до н. э. до XIX в. н. э.* Москва, 1980.

ՔԱՆ ԴԱԿԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ

Մոտավորապես երկու հարյուրամյակ տևող երկարատև ընդմիջումից հետո, 10-րդ դարում հայոց եկեղեցիները նորից սկսեցին ծածկվել զարդաքանդակներով: Ծարտարապետության ու քանդակագործության սինթեզը շարունակվում էր իրականացվել հին, ավանդական կանոնների համաձայն: Քանդակապատ մակերեսները ճարտարապետական համատեքստում գրավում էին միանգամայն որոշակի տեղ՝ զարդարելով պատուհանների քիվերը, խոյակների երեսները, երբեմն մուտքերի բարավորները, երբեմն էլ հարթ մակերեսի որևէ հատված: Դիտարկել դրանք շինության ամբողջական մարմնից դուրս, որպես յուրահատուկ մտածողության արդյունք, անիմաստ է: Միայն XIII դարի 70-ական թվականներից, այն էլ բացառիկ դեպքերում, Հայաստանում քանդակի մշակման մարզում դիտարկվում են նոր ոճի նախանշաններ: Սա վերաբերում է հատկապես անտրպոմորֆ քանդակին, որի ներկայությունը բավականին մեծ թիվ կազմող հուշարձաններում ոգևորիչ է, բայց սահմանափակ թեմայի ընտրության տեսակետից: XIII- XIV դարերի քանդակային համակարգի հիմնական կերպարներն էին Հիսուս Քրիստոս, Մարիամ Աստվածածին, ինչպես նաև վերջին դատաստանը տարբեր պատկերագրական հորինվածքներով: Իր տեսակի մեջ բացառիկ օրինակ է Ամաղու Նորավանքի Հովհաննես Նախակարապետի եկեղեցու պատուհանի բարավորի հարուստ իմաստաբանությամբ հագեցված «Հինավուրցի» պատկերաքանդակը³⁰: Մինչդեռ աշխարհիկ պատկերներ ի տարբերություն հայկական վաղ միջնադարի խիստ սակավ էին³¹: Միայն մեկ

անգամ մեզ հայտնի հուշարձաններից՝ Թանահատի վանքի հյուսիսային մուտքի ճակատակալ քարի վրա է, որ պատկերվում է որսի տեսարան, մի հանգամանք, որն արժանի է հատուկ ուսումնասիրության:

Արդյոք միայն հայոց եկեղեցու պահպանողականությամբ է բացատրվում այլոթների ընտրության նման սահմանափակությունը: Մասամբ այո, բայց ոչ լիովին: Հայտնի է, որ վաղ միջնադարից սկսյալ քրիստոսաբանության առանցքը հանդիսացող Մարիամ կույսն ու նրա Միածին Որդին դավանաբանական վեճերի շարժառիթ են եղել հայոց և կաթոլիկ եկեղեցիների միջև: Միջնադարյան մշակույթը իր «հոգե-մտավոր» կառույցով չէր կարող անտարբեր մնալ միջեկեղեցական այդ խնդիրների նկատմամբ: XII-XIII դարերում դավանաբանական միտքը Հայաստանում և Կիլիկիայում, թերևս ավելին քան երբևէ, կենտրոնացած էր քրիստոսաբանության հետ կապված խնդիրների վրա: Դա մի ժամանակաշրջան էր, երբ միարարության վտանգը հատկապես սպառնալի էր հայ առաքելական եկեղեցու համար: Կիլիկիայի հայկական թագավորությունում այս վեճերը վարվում էին ավելի ճարպիկ դիվանագիտական մակարդակով, մինչդեռ մայր երկրում դրանք շատ ավելի ճակատային էին ու վճռական³²: Թվում է, թե պատկերագրական թեմաների ընտրությունը Հայաստանում պայմանավորված էր նաև դավանաբանական այդ խնդիրների լրջությամբ: Հայոց եկեղեցին հաճախ դիմում էր արվեստի օգնությանը իր տեսակետներն արտահայտելու համար: Դրա ակնհայտ հաստատումն է Ամաղու Նորավանքի քանդակախումբը Հինավուրցի պատկերով, որն իր խորախորհուրդ իմացքով համահունչ է հայոց եկեղեցու դավանաբանությանը³³:

մեջ պատկերված սրբերի կողքին, ականատես ենք աշխարհիկ թեմաների հայտնվելուն», – գրում է Ս. Տեր-Ներսեսյանը, հիշատակելով Մրենի, Պողոսի, Զվարթնոցի, Դվինի, Քասախի քանդակները: Տե՛ս S. DER HERSESSIAN, «L'art arménien». *Etudes byzantines et arméniennes*. Louvain, 1973, t. I, p. 497, 498.

32 Կլոդ Մորթաֆյան, *Կիլիկիան կայսրությունների խաչմերուկում*, Երևան, 2001, էջ 404:

33 S. DER HERSESSIAN, « Deux tympanes sculptés arméniens datant de 132 ». *Cahiers Archéologiques*. Paris XXV, p. 109-122. TH. F. MATHEWS, «The Annunciation at the Well: A Metaphore of Armenian Monophysitism. In: *Medieval Armenian Culture, T. Samuelian and M. Stone*, University of Pennsylvania Armenian Texts and Studies. Chicago. CA: 1983 p. 343 to 356.

30 S. DER-NERSESSIAN, « Deux Tympanes sculptés arméniens datant de 132 », *Cahiers Archéologiques*, XXV. Paris 1976.

31 «Կրոնական թեմաների, հրեշտակների, Քրիստոսի և կանգնած մեղալիքների

Քրիստոնեական եկեղեցին ինչպես նաև հայկականը սովորաբար տեղադրվում է արևելք-արևմուտք ուղղությամբ: Նման կողմնորոշումը խորհրդանշում է արևածագն ու արևամուտը, երևույթներ, որոնց զգացումը ի վերուստ իր մեջ կրում է մարդը և որոնք նոր հավատի ու Տիեզերքի միջև եղած կապի բազմաթիվ ու բազմազան թելերից են: Ըստ այդմ էլ արևելյան ճակատը համարվում է եկեղեցու ամենակարևոր կողմը՝ գլուխը, ուր ծագում է արևը: Արևելյան կողմում է արևիդը, որտեղ ընթանում է ծիսակատարությունը, փառաբանվում է Աստված: Ըստ վաղուց սահմանված հասկացությունների, սա է Աստուծո տաճարը, իմացության շտեմարանը, որտեղից նրա իշխանությունը տարածվում է Տիեզերքով մեկ, կարգավորում մարդկային գործունեությունը³⁴:

Խորհրդանշական այս հարուստ համակարգը ինքնին, արևելյան կողմը դարձնում է ինքնաբավ: Իսկ հայկական եկեղեցու պարագային այն սովորաբար ծանրաբեռնված չէ զարդարարական տարրերով: Աղջոց վանքի գլխավոր եկեղեցու արևելյան պատին չկա որևէ արձանագրություն, միայն անհրաժեշտ խորհրդապաշտական տարրերն են, որ պատկերված են այստեղ: Սա հաղորդում է պատին մի առանձնահատուկ կոթողայնություն, որը հիշեցնում է հայ ճարտարապետության վաղ շրջանի հուշարձանները: Պատի միօրինակությունը խախտում են երկու հովհարաձև վեղարներով որմնախորշեր: Հովհարի յուրաքանչյուր գլանիկ ավարտվում է նրբագեղ բուսական ճախշով: Պատի կենտրոնում, լուսամուտից վեր տեղադրված է մի խոշոր վարդյակ-սկավառակ՝ կարծես ամրաձուլված պատի հարթությանը: Այս սկավառակը, առանձին վերցրած, խորհրդանշում է Տիեզերքը: Այստեղ՝ եկեղեցու պատի վրա այն խորհրդանշում է Տիեզերքի և Եկեղեցու միջև (որպես Աստուծո տաճարի) գոյություն ունեցող հոգևոր կապը՝ արտահայտված բազմապիսի գաղտնատեսական ճախշերով: Դիտողի աչքը, սահելով սկավառակի մակերեսի վրայով, փնտրում է այդ ճախշերի հանգուցակետը: Բայց այն մեկը չէ, դրանք բազմաթիվ են, անսկիզբ ու անվախճան³⁵:

34 *Symbolisme cosmique et monuments religieux*, Paris 1953, p. 79. E. MAI.E. *L'art religieux du XIIIes. en France*. Paris, 1958, p. 35, 36.

35 Նման վարդյակ սկավառակներ հանդիպում են դեռևս 5-րդ դարում, Երեբունյքում,

խորշերի երկու կողքերին տեղադրված են ավանդատները լուսավորող երկու ճեղ լուսանցքներ՝ պսակված չորս շարք նրբագեղ կամարներով: Առաջին հայացքից աննշան թվացող այս մանրամասնը իր խորքում թաքցնում է որոշակի խորհրդանիշ: Նույնատիպ չորս կամարներ մենք տեսնում ենք V-VI դարերով թվագրվող Երեբունյքի

Արփայի եկեղեցու կամարակապ ուղղանկյուն քարի վրա, Աթենիում (VII դ.) Տաթևում, Գեղարդում, Կեչառիսում: Նմանատիպ սկավառակներ շատ տարածված էին և իսլամական արվեստում IX դ. սկսած: Տե՛ս CLAUDE HUMBERT, *Islamic Oornamental Design*. London, Boston 1980: Ի դեպ, Տաթևի տաճարում հիշյալ սկավառակը տեղադրված է տաճարի արևելյան կողմի հյուսիսային խորշի նախազարդ երեսակալի վերին մասում: Անմիջապես դրանից վար երեսակալի կենտրոնում պատկերված է նրբորեն մշակված մի դիմաքանդակ. հավանաբար, կանացի (?): Մրան, ուղղակի ականջներին, երկու կողմից մոտենում են օձեր՝ երախները բաց, լեզուները հանած: Այս նույն պատկերաքանդակը կրկնվում է նույն կողմի հարավային խորշի երեսակալի վրա. այս անգամ արդեն առանց սկավառակի: Նշենք, որ նույնատիպ պատկերաքանդակներ կան հյուսիսային և հարավային ճակատների լուսամուտների երեսակալների վրա: Ժան-Միշել Թիերին, Տաթևի արևելյան կողմի հյուսիսային խորշի վերի պատկերը մեկնաբանում է որպես իրանական բանահյուսությունից հայտնի բոճապետ Ջահհակի կերպարի փոխառություն կամ Գրիգոր Լուսավորչի ճեստ կապված առասպելի անդրադարձ (Տե՛ս P. DONABEDIAN, J.-M. THIERRY, *Les arts arméniens*. Paris, 1987, fig 57)՝ մոտանալով մանատիպ մյուս երեք դիմաքանդակները, որոնցից միայն մեկն է, որ պատկերված է հարավային կողմում և իր կողքերին չունի օձերի պատկերներ: Ստ. Մճացականյանը այս չորս դիմաքանդակները դիտարկում է որպես տաճարի շինարարությանը հատկապես մեծ մասնակցություն ցուցաբերած իշխանների պատկերներ: Տե՛ս Ս. ՄՆԱՅԱԿԱՆՅԱՆ, *Հայկական ճարտարապետության Սյունիքի դպրոցը*, Երևան, 1960, էջ 206-211: Այս վերջին վարկածը նույնպես մեզ քիչ հավանական է թվում, թեև կոտորների պատկերման ավանդույթը Սյունիքում վաղուց ի վեր գոյություն ուներ: Բավական է հիշել Սիսիանի գմբեթի ներսի կողմի Թեոդորոս Սիոնի վանականի, ինչպես Կոհագատի, եսիկեսոսու Հովսեփի կիսանդրի քանդակները, որոնք իրոք օժտված են անհատական մանրամասներով: (Տե՛ս DONABEDIAN, J.-M. THIERRY, *Les arts...* fig. 209, 210, 211): *Տաթևի պատկերները, սակայն, իրենց խիստ ընդհանրացված կերպարանքներով, և չորսից երեքը* կողքերին օձերով, ավելի շուտ ընկալվում են որպես «չարը խափանող» ճշաններ, քան որևէ այլ բան: (Տե՛ս J. P. MAHE, *Origène et la baleine. Un fragment pseudo-origénien sur Job et le dragon, en traduction arménienne*, REArm, XIV, 1980): Տաթևի վանքը 10-րդ դարում այդտեղ հավաքված մտավորականների մակարդակով յուրահատուկ էր: Հայտնի է, որ եկեղեցու զարդարման վրա աշխատել են արևմտյան վարպետներ: Ուրեմն և հնարավոր է, որ արտաքին ազդեցությունների ներքո Տաթևում երևալին այսպիսի՝ ավանդականից շեղված պատկերագրական սխեմաներ, որոնք Հայաստանի մյուս վայրերում չկային: Տե՛ս Պատմության հանգիստ Սիսիան, Ստ. Օրբելյան, Փարիզ, 1859, էջ 302:

բազիլիկայի հարավային կողմի մուտքի բարավորի վրա, ուր կենտրոնում պատկերված է խաչ՝ մեծ շրջանակի մեջ, երկու կողքերին կենաց ծառեր: Խաչերն ու կենաց ծառերը միասին թվում է, թե ուղակիորեն ակնարկում են Խաչելությունն ու Հարությունը: Աղջոցում չորս կամարները հիշեցնում են Դրախտի չորս գետերը, որոնք իրենց բարեբեր ջրերով ոռոգում են աշխարհի չորս կողմերը: Այս խորհրդանիշը հաճախ զուգորդվում է նաև չորս ավետարանների հետ, որոնք էլ իրենց քաղցրաբարո խոսքերով սնուցանում են մարդկային հոգիները:

Այսպիսով, Աղջոցի արևելյան ճակատը իր խորհրդապաշտական նշանակությամբ ակնարկում է դրախտը, ուր և տեղի ունեցավ նախնական Մեղքը: Այն ողջ համալիրի պատկերագրական ծրագրի բանալին է, որն այնուհետև կբացահայտվի մանրամասներով, մինչև իր իմաստաբանական ավարտը, որի վերջին, եզրափակիչ իրադարձությունը՝ *Ահեղ դատաստանը* պատկերված է արևմտյան ճակատին:

Հարավային կողմը խորհրդանշում է փրկության գաղափարը, և ներկայացնում Աստուծո Շնորհի ազդեցության տակ գտնվող ժամանակաշրջանը:

Աղջոց վանքում հարավային ճակատի քարերը մասամբ ավերված են կամ կորած: Այդ պատճառով արձանագրությունների վերծանումը Գարեգին Հովսեփյանը համարում է թերի³⁶: Այս պատի ձախ կողմի վերին մասում է գետեղված Իվանե Աթաբեկի արձանագրությունը՝ վանքին նրա մատուցած հողային նվիրատվության մասին, հանուն իր և որդու՝ Ավագի երկարակեցության: Նույն պատին է փորագրված և Աբել վարդապետի, վանքի առաջնորդի արձանագրությունը, որից տեղեկանում ենք, որ նա Իվանե Աթաբեկի իշխանության ժամանակ կառուցել է եկեղեցին³⁷:

Իվանեի արձանագրությունից աջ, խորանը լուսավորող փոքր պատուհանի վերևում է գտնվում *Դանիելը առյուծների գրում* ոչ շատ մեծ հարթաքանդակը: Դանիելը այստեղ պատկերված է Օրանտի ավանդական դիրքով, ոտքերի մոտ մարմինները հորիզոնական

ձգված հնազանդ առյուծներով: Նրա ուսերին հստակորեն երևում է ուսափոկը: Պատուհանի երկու կողմերում տեղավորված են մեկական աղավնի՝ կտուցները դարձրած դեպի հյուսածո, բավականին հողմահարված զարդաքանդակը, որն ըստ երևույթին ժամանակին ներկայացրել է խիստ ոճավորված մի սկահակ կամ գավաթ: Կենտրոնում տեղադրված է ավելի մեծ մի պատուհան, որի շրջանակը ծածկված է հյուսկեն նախշով: Անմիջապես պատուհանի տակ արևի ժամացույցն է:

Գլխավոր եկեղեցու հյուսիսային ճակատին է հարում կից եկեղեցու հարավային պատը: Ծինարարական այս հնարանը՝ թելադրված տեղանքի դիրքով, ճարտարապետի վարպետության շնորհիվ օժտվել է որոշակի իմաստային հագեցվածությամբ: Հայտնի է, որ քրիստոնեության կողմից որդեգրված տիեզերական պատկերացումների համաձայն հյուսիսային կողմը նախանշում է մարդկության խավարի մեջ գտնվելու ժամանակները, և հատկացվում է Հին կտակարանային թեմաների պատկերմանը, իսկ հարավայինը՝ աստվածային շնորհի ոլորտում գտնվող փրկության հետ կապված սյուծեների: Չեզոքացնելով գլխավոր եկեղեցու հյուսիսային պատի արտաքին մակերեսը՝ դրան անմիջականորեն հավող փոքր եկեղեցու հարավային պատով, ճարտարապետը կառուցողական խնդիրը լուծել է՝ հաղորդելով պատին սիմվոլիկ նշանակություն, այն է՝ խավարի մերժում. այս գաղափարը ընդգծվում է եկեղեցու հարավային կողմի վրա բացված, դեպի երկու փոքր սենյակները տանող մուտքերով, որոնցից մեկի՝ այն, որ ուղակիորեն փորված է արսիդի հարավակողմում, դրան կամարակալ քարի կենտրոնում գետեղված է մի նշանակ: Վերջինս բավականին հողմահարված է, բայց և այնպես ուշադիր զննողը կնկատի միջնադարում տարածված մի հետաքրքրական հորինվածքի հետքեր: Այն իրենից ներկայացնում է մի բոլորակ, ներքմաստում երկայնակի, օձաձև ուռուցիկ նախշերով, որոնք գետեղված են կենտրոնում պատկերված վարդյակի կամ, որ քիչ հավանական է, մարդկային դիմապատկերի շուրջ: Եթե այս վարկածը ճիշտ է և այս փոքրիկ հարթաքանդակը մտածված է եղել որպես հավերժության խորհրդանիշ, ապա նրա տեղադրումը արսիդի հարավային թևի վրա պետք է որ հետապնդեր որոշակի իմաստ: Արդյոք այն չի խորհրդանշում

36 Գ. ՅՈՎՍԷՓԵԱՆ, *Նշվ. աշխ.* էջ 225, 226:

37 Նույնը, էջ 226:

հյուսիսից թափանցող, չարը մարմնավորող խավարը, որը ցրվեց ու անհետացավ Փրկչի գալուստով. *Մազեաց ի խաւարի լոյս ուղղոց, ուղորմած, գթած եւ արդար է Տէր* (Սաղմոս ԾԺԱ, 4-5): Նշենք, որ նույն այդ հարավային պատը հատվում է փոքր եկեղեցու արևմտյան կողմի այն հատվածի հետ, որի արտաքին մասում պատկերված է հեթանոսներին դարձի բերող Պողոս առաքյալը:

Գլխավոր եկեղեցու արևմտյան ճակատի, մուտքի կամարակալ քարը ամբողջապես մշակված է ու ներկայացնում է քանդակի և արձանագրության միասնության՝ հասուն միջնադարում հազվադեպ հանդիպող մի ամուշ: Բարավորի հարթությունը զբաղեցնում է *Վերջին դատաստանի* պատկերը, իսկ ավելի ճշգրիտ վերջին դատաստանի առաջին դրվագը ըստ Հովհաննո Հայտնության Դ գլխի. գահավորակին բազմած է Քրիստոսը, աջ ձեռքին *գիրք՝ գրված ներսից ու դրսից կնքած յոթը կնիքով*: Թեև քանդակը բավականին վնասված է ու հողմահարված, բայց այժմ էլ Քրիստոսի երկու կողմերում կարելի է նշմարել 12-ական երեցների դիմահայաց պատկերները:

Վերջին դատաստանի քանդակապատկերի տակ, ճակատակալ քարի ներքևի եզրին գետեղված է Գրիգոր Խաղբակյանի արձանագրությունը, ուր նա ասում է, թե օգնել է «եկեղեցույս բազում արդեամբք»:

Բարավորի վերի մասն ավարտվում է արմավենիկների գոտով, վարի մասում երկրաչափական նախշ է, եզրագիծը հանգչում է զույգ որմնասյուների խոյակների վրա, որոնց երեսի 3/4-ը ծածկված է հյուսկեն գարդով, իսկ մնացած մասում բացառիկ վարպետությամբ ու նրբագեղությամբ, որպես Սուրբ Հոգու խորհրդանշան, քանդակված է գլխիկը դեպի վար մի աղավնի: Մուտքը պարփակված է ձվաձև նախշերով պատած ուղղանկյուն գոտով: Արևմտյան ճակատին կան բազմաթիվ մեծ ու փոքր խաչքարեր: Մուտքից դեպի ձախ, պատի մեջ ագուցված է Աբել վարդապետի խաչքարը, որը վանքի հիմնադրման ժամանակ եղել է միաբանության առաջնորդը:

Մեր ուսումնասիրության առարկան՝ Աղջոց ս. Ստեփանոսը, հայկական հասուն միջնադարից մեզ հասած այն բացառիկ հուշարձաններից է, ուր վաղ քրիստոնեական պատկերագրության որոշ տիպեր պահպանվել են իրենց նախնական անաղարտությամբ: Այս տեսան-

կյունից ս. Ստեփանոսը հիշեցնում է X դարում կառուցված իր փառահեղ նախորդին՝ Աղթամարի ս. Խաչ եկեղեցուն: Մանրանկարչության կապակցությամբ վաղուց հայտնի այն միտքը, թե քրիստոնեական սկզբնատիպերը իրենց առավել անխաթար արտացոլումն են գտել հայ արվեստում՝ գոյատևելով մինչև ուշ միջնադար³⁸, այս դեպքում էլ հաստատվում է քանդակագործությամբ:

Բացի դրանից, Աղջոց վանքը մեր տեսադաշտում գտնվող քանդակազարդ հուշարձաններից առաջինն է, ուր, գեղագիտական մտածողության հետ կապված, նորարարական միտումները ինչ-որ չափով իրական մարմնավորում են ստանում՝ արտահայտվելով փոքր եկեղեցու մուտքի երկու կողմերում գետեղված Պողոս, Պետրոս առաքյալների քանդակապատկերներում: Ավանդականն ու նորը այստեղ անմիջականորեն մեր առջև են, դյուրին բաղդատելի: Մուտքի աջ կողմում գետեղված է Պետրոս առաքյալի քանդակապատկերը՝ աջ ձեռքին բանալի կողպեքով, ձախը դեպի վեր բարձրացրած: Ձախ կողմում Պողոսն է՝ երկարամազ և մորուքով, աջ ձեռքով նա կարծես մատնացույց է անում Պետրոսին, ձախը հպված է կրծքին: Երկուսն էլ մարդահասակ են (1, 68 սմ և 1,70 սմ):

Ինչ վերաբերում է համալիրի հարթաքանդակների թեմատիկ շարքին, ապա XIII դարի 70-ական թվականներին Պողոս, Պետրոս առաքյալների քանդակապատկերների կերտումով այն ընդարձակվում է՝ ձեռք բերելով պատկերագրական ծրագրի արժեք: Հին կտակարանային մարգարեների կողմից կանխագուշակված փրկության գաղափարը ենթադրում էր երկար ճանապարհ, որը պետք է հաղթահարվեր: Նոր աշխարհի հանուն հավատի նահատակների չարչարանքներն ու մարտիրոսությունը այդ ճանապարհի հանգուցային դրվագներից են, որոնք հաստատում են այդ՝ մեկ անգամ ևս ամրապնդելով երկու կտակարանների խորհրդանշական, վերժամանակյա կապը:

38 BAUMSTARK, *Eine Gruppe illustrierter armenischer Evangelien-Bücher des XVII und XVIII Jh. in Jerusalem*. Leipzig, 1911.

ՊԱՏԿԵՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

Աղջոց վանքի կառուցապատման տարբեր ժամանակահատվածներում կերտված պատկերաքանդակները ընդամենը երեքն են. Դանիելը առյուծների գրում, Ահեղ դատաստանը և ապա Պողոս, Պետրոս առաքյալների մարդահասակ քանդակապատկերները: Վերջիններս ստեղծվել են Դանիելի և Ահեղ դատաստանի հարթաքանդակներից մոտավորապես հիսուն տարի հետո, 60-ական թվականների վերջին, մատուռի մուտքի ձևավորման կապակցությամբ: Այս հանգամանքն ինքնին ենթադրում է մի նոր ազդակի հայտնվելու մասին: Այլապես, դժվար է պատկերացնել, որ ժամանակային այդքան մեծ ընդհատումից հետո, գլխավոր եկեղեցուն կից, այսօր, բավականին անհարմար թվացող տեղանքում, հիմնադրվեր XIII դ. արվեստի համար անսովոր, քանդակապատկերներով ճշանակալի մի փոքր եկեղեցի: Նախաձեռնողն ու ոգեշնչողը, կարծում ենք, պատվիրատուն էր, Վասակը՝ «Թոռն Ղաղբակայ, որդի Գրիգորոյ ի Աեղ... ժամանակ»: Զաքարյան եղբայրներն այլևս չկային. նրանց փոխարինած, ազգակից տոհմի ներկայացուցիչ Վասակը, ի նշան իր նախորդների վարած մշակութային գործունեության շարունակականության և տոհմի հարատևության, ձեռնարկեց նոր եկեղեցու շինարարությունը: Այս պարագայում նրա համար պետք է որ շատ կարևոր լիներ Վարդան Արևելցու ներկայությունը վանքում, որի գիտելիքներից ու լայն մտահորիզոնի առկայությունից խելամտորեն օգտվեց Վասակը, Վարդան Արևելցու անվան հետ անմահացնելով և իր անունը՝ որպես իշխանության ժառանգորդի ու նորարարության շատագույի: Նրան քաջ հայտնի էր Վարդանի վայելած հեղինակությունը. երևելի գիտնական, որի մասին ժամանակակիցներն ասում էին. «...Փառք և պարծանք Այրարատեան գաւառիս եւ իբրեւ զարեգակն փայլէր յաշխար-

հի սքանչելի այրն ԱՄյ եւ մեծանուն հոեւտորն Վարդան վարդապետն, երեւելին ի գիտնականս», նշում է Գ Հովսեփյանը, իր «*Խաղբակեանք կամ Պողոսեանք*» աշխատության մեջ³⁹:

Պաշտամունքային շինության միասնական կառուցվածքի մեջ տեղ գտած ամեն մի հնարանք կամ նույնիսկ աննշան մանրամասն, հետապնդում է ոչ միայն ճարտարվեստի հետ կապված յուրահատուկ նպատակներ, այլև ամենից առաջ ծառայում է նրա բարձրագույն հոգևոր իմաստին՝ այն է Աստծո կողմից մարդկային գործունեության կարգավորմանը, նրա ճանաչողության ընդլայնմանը⁴⁰: Այս տեսակետից դիտված՝ խիստ կարևոր է եկեղեցական ծեսի, պատարագի և արվեստի դերը: XIII դարում էր, որ հայկական պատկերագրությունը, անդրադառնալով տեղական ու համընդհանուր քրիստոնեական արվեստի ակունքներին, բյուրեղացավ որպես իր միջավայրի մտքի ասպարեզում տեղի ունեցած փոփոխությունների կնիքը կրող, նորամուծություններից երբեք չխուսափող մի երևույթ: Պատկերագրական տիպերի մշակման, դրանք մտքի փոխանցողներ դարձնելու գործում պակաս դեր չխաղացին գրական աղբյուրները՝ մեկնությունները, հայսմավուրքները, ծիսական գրքերն ու պարականոն տեքստերը և իհարկե նաև վանական մեծ համալիրները, որոնք ստանձնեցին մշակույթի համակարգողի դեր: Առաջնորդվելով բարձրաստիճան հոգևորականության կողմից մշակված սկզբունքներով ու որոշակի կանոնակարգով, վանքերը՝ իրենց բազմակողմանի գործունեությամբ նոր շունչ հաղորդեցին արվեստի կազմակերպման գործին՝ թեմաների դասակարգումն ու պատկերագրության կիրառումը դնելով իմացության լուրջ մակարդակի վրա:

Այդուհանդերձ, հայոց միջնադարյան արվեստը մեկուսացված, ինքնաբավ աշխարհ չէր: Այն մի կենդանի կառույց էր, որը պարզապես ապրում էր իր տրամաբանությամբ: Իրենց իկոնոգրաֆիայով ու կատարողական սկզբունքներով, երբեմն բյուզանդական կամ արևմտյան այս կամ այն գործերը հիշեցնող պատկերաքանդակները, եկեղեցու պատերին դրոշմված նրբագույն, բազմազան զարդանախ-

39 Գ. ՅՈՎՍԷՓԵԱՆ, *Աշխ. աշխ.* էջ 253:

40 L. GRODECKI, "Moyen Age occidental", dans: *Symbolisme cosmique et monuments religieux*. Paris, 1953, texte, p. 79.

շերը, XIII դարի սկզբի հայ արվեստին ժամանակային ու հոգևոր առումով իրապես համայնական իմաստ հաղորդեցին, նույնքան համայնական, որքան էր քրիստոնեությունն ինքը:

Համալիրի գլխավոր եկեղեցու ներսի ու դրսի պատերի տպավորիչ քարակոփ արձանագրությունները, ժամանակի հայտնի գործիչների հիշատակումով, նվիրատվությունների փաստագրումով, վկայում են այս փոքր հոգևոր Տիեզերքի ու աշխարհի միջև եղած անխզելի կապի ու նաև մարդկային կարևորագույն առաքինություններից՝ բարեպաշտության ու հեզության մասին:

Եկեղեցին իր՝ սովորական մարդու համար անհասկանալի, բարդ կառուցվածքով, կարծես օդում կախված գմբեթով, որը խորհրդանշում էր երկինքը՝ դեպի վեր ձգվող որմնասյուներով, արսիդի անսպասելի կորագծով, թվում էր Աստվածային Ընդհանրությունների կողմից ստեղծված, տիեզերքի կատարյալ ֆորմաները կրկնող մի փոքր ինքնամփոփ աշխարհ: Աստուծո ստեղծագործությունը՝ Տիեզերքը, կատարյալ էր ու ավարտուն: Հրաշակերտ ու զմայլելի է նաև այն խորհրդանշող արևելյան պատի վարդյակ-սկավառակը: Բայց մարդը, մեղք գործելով, խախտեց աշխարհի ներդաշնակությունը: Նա կփրկվի Քրիստոսի գալուստով, նրա զոհաբերությանը ու Ընդհանրությանը: Մինչ այդ, գալուստը կազդարարվի Հին կտակարանի մարգարեների կողմից:

Եվ այսպես, *Դանիելը առյուծների գրոմ* (*Դանիել*, Զ 20-23) պատկերաքանդակը, Աղթամարից⁴¹ երեք հարյուր տարի հետո, նորից հայտնվում է ս. Ստեփանոսում: Այս երկու հարթաքանդակներն իրենց պատկերագրական հիմնական գծերով ու մանավանդ իմաստային հագեցվածությամբ շատ մոտ են իրար ու երկուսն էլ կրկնօրինակում են հայկական վաղ քրիստոնեական հուշարձանները: Դանիելին՝ առյուծների գրոմ պատկերող ամենահին օրինակի համար ներշնչման աղբյուր են ծառայել քրիստոնեության վաղ ժամանակներում տարածված *Commendatio animae* աղոթքները, որոնցով հավատացյալները Աստուծո տնօրինությանն էին հանձնում հանգուցյալների հոգիները, հայցելով փրկություն նրանց համար⁴²:

41 S. DER NERSESSIAN, *Aght'amar. Church of the Holy Cross*, Cambridge, Massachusetts, 1965, fig. 49.

42 *Նույնը*, էջ 22:

Հայկական միջավայրում Դանիելի առաջին՝ որոշակիորեն 364 տարեթվով թվագրվող պատկերաքանդակը գտնվում է Աղջ գյուղի (այժմ Ջորափ) Արշակունի թագավորների դամբարանում⁴³: Այստեղ, շինության ձախ պատին աղոթողի դիրքով պատկերված է բազկատարած Դանիելը՝ կանգնած երկու հնազանդ առյուծների միջև: Մարգարեի մեկ ուրիշ պատկեր, նորից առյուծների հետ, հայտնաբերված է Երզնկայում հայր Ղևոնդ Ալիշանի կողմից: Քարե սալիկի վրա փորագրված այս պատկերը Ալիշանը թվագրում է II-III դարերով: Նա հետևյալ դիտողությունն է անում այդ քանդակի վերաբերյալ «...բազկաբաց անձին կերպարանքն՝ հեթանոսության նշմար կհայտնե»: Եվ ապա հիմնավորում, թե ինչն է հեթանոսության. Բարձր Հայքի Դերջան գավառը և նրան սահմանակից Երզնկա, Անի, Թորոս, Սատաղ գավառները դիցապաշտության գլխավոր կենտրոններ էին. քանի որ «մօտ և առաջին բնիկ սահման (էին) Հայոց երկրի, Արտաշիսի և Տիգրանայ յարեստից բերած յունական շաստուածներն ընդունելով, կամ բերողքն յարմար դատեր են այն կողմը, որ դրկից և աւելի ծանօթ էր այնպիսի դից»⁴⁴: Հիշեցնենք, որ նույն երկրամասում, Սատաղի մոտ է գտնվել Անահիտ աստվածուհու բրոնզե կիսանդրին⁴⁵:

Հայր Ալիշանից ավելի քան կես դար հետո պրոֆ. Անդրե Գրաբարը⁴⁶, ուսումնասիրելով բյուզանդական արվեստի առնչությունները վաղ քրիստոնեականի հետ, նշում է, որ հունա-հռոմեական և միջնադարյան արվեստների ծաղկման շրջանների միջև ընկած են եղել լճացման կամ խավարի անկումային մի քանի դարեր. և սակայն՝ այդ ժամանակաշրջանում էլ հունական արվեստի ժառանգության ազդեցությամբ ստեղծվել են գործեր թե՛ նկարչության, թե՛ քանդակի ասպարեզում, որոնք իրենց ներդրումով հարստացրել են միջնադարյան

43 Բ. ԱՌԱՔԵԼՅԱՆ, *Վաղ հայկական պատկերաքանդակները IV դարում*, Երևան, 1949, Գլ. 9: С. С. МНАЦКАНЯН, "Рельефные изображения и символика Даниила в мемориальной пластике Армении раннего средневековья". Լրաբեր ԳԱ, 1977 N 5.

44 ՂԵՎՈՆԴ ԱԼԻՇԱՆ, *Հին հատարը կամ հեթանոսական կրոնը հայոց*, Վենետիկ, 1910, էջ 469, 470:

45 Այժմ այդ կիսանդրին գտնվում է Բրիտանական Թանգարանում:

46 A. GRABAR, « L'art paléochrétien et l'art byzantin ». *Recueil d'études*, 1967-1977. London, 1979.

արվեստի պատկերացանկը: Այնուհետև, պրոֆ. Գրաբարը շարունակում է. «Էական ձևախեղումները, նրանք, որոնք թույլ են տալիս խոսելու այդ (դասական) կանոնի իրական լքման մասին, ընդհանրապես թվագրվում են կայսրության վերջին դարերով, և մեծամասամբ հայտնվում են հոռմեական պետության ծայրամասային կամ էլ սահմանամերձ զավառներում, ինչպիսիք են Միջագետքն ու Հայաստանը, և ապա հասնում մինչև Եգիպտոս ու Մեծ Բրիտանիա»: Ի հաստատումն Գրաբարի, կուզենայինք հիշատակել Երզնկայի պատկերաքանդակը, որ, ինչպես տեսանք վերը, հայր Ղևոնդ Ալիշանը բնորոշում է որպես «հեթանոսության Աշմար յայտնող»: Եվ իրոք, հնարավոր է, որ այն պատկանում է «հունա-հռոմեական արվեստի ծաղկումից հետո եկող լճացման կամ խավարի անկումային ժամանակներին», իսկ ավելի որոշակի II կամ III դարում, առաջին քրիստոնյաների կողմից ստեղծված գործերի շարքին: Երզնկայում հայտնաբերված Դանիելի պատկերաքանդակը, իր հորինվածքով հիշեցնում է պրոֆ. Գրաբարի կողմից մոտավորապես 200 թվականով թվագրվող Կալիքստոսի տոհմական դամբարանի առաստաղին պատկերված Դանիելին, երկու հնազանդ առյուծներով իր կողքերին⁴⁷: Անդրե Գրաբարը գտնում է, որ, ընդհանրապես, ամենավաղ քրիստոնեական պատկերները հայտնվել են 200 թվականից հետո, «իսկ մինչ այդ, գրեթե մեկ և կես դարի քրիստոնեական համայնքների հոգևոր կառուցվածքի և նրանց միջև եղած գաղափարական տարաձայնությունների մասին չունենք ոչ մի վկայություն»⁴⁸:

Այնուհետև, 359 թ., Աղցի դամբարանից ընդամենը չորս տարի առաջ, Դանիելը Փրկության հարացույցի մյուս թեմաների հետ ներկա է Յունիոս Բասսուսի սարկոֆագի քանդակների շարքում⁴⁹, հիմնականում կրկնելով նույն պատկերագրությունը, ինչ կատակոմբներում:

Միսիսում (Կիլիկիա, հին Մոպսուեստ) մի հին եկեղեցու հատակին կա խճանկար, *Դանիելը առյուծների գրում* պատկերով: Խճա-

նկարը գտնվում է անհայտ գերեզմանի վրա և թվագրվում է III դարով⁵⁰: Ոճը շատ հեռու է դասական հելլենիստականից. այն զծային է ու խիստ պարզունակ: Մինչդեռ պատկերագրությունը հիշեցնում է հելլենիստական նախատիպերը: Ո՞ւմ է պատկանել եկեղեցին, ո՞ր քրիստոնեական համայնքին, պարզ չէ: V դարում Կիլիկիայից ոչ շատ հեռու, Երուսաղեմում կար կազմակերպված հայկական համայնք, որը, որպես Սուրբ Քաղաքում իր ներկայության վկա թողել է երկու մեծ խճանկար հայերեն մակագրություններով⁵¹: Դրանք իրենց ոճով և պատկերագրությամբ լիովին համահունչ են հելլենիստական արվեստի արևելյան ճյուղի ավանդույթներին: Արդյոք Կիլիկիայում գտնված Դանիելի պատկերաքանդակը չի՞ ստեղծվել այստեղով անցած, ապա Երուսաղեմում հաստատված հայկական որևէ քրիստոնեական համայնքի կողմից: Սա ընդամենը մի վարկած է, որն անշուշտ լուրջ գիտական հիմնավորման կարիք ունի:

Մեզ համար, մեր ուսումնասիրության այս հանգրվանին, կարևոր է Աշել Փրկության հարացույցի կարևորագույն թեմաներից մեկի՝ «Դանիելը առյուծների գրում» պատկերի ներկայությունը, III-IV դարերի վաղ հայկական արվեստի մեջ: Այնուհետև, V-VII դարերում այն հանդիպում է Հառիհի, Փարոսի, Ագարակի, խորանարդաձև պատվանդանների, ինչպես նաև Երեբունյքի, Ավանի եկեղեցիների խոյակների վրա, ապա Մրենում, Մաքենացոց վանքում և այլուր ու գոյատևում մինչև XIII-XIV դարերը⁵²:

Սակայն հիշյալ թեման հայ արվեստի շրջանակներում հայտնի

50 A. GRABAR, *L'art paléochrétien et l'art byzantin*, p. 10, fig. 7.

51 *Armenian Art Treasures of Jerusalem*. Edited by B. NARKISS. Massada Press, 1979, p. 21-28. pl 2-39. S. Der Nersessian, *L'art arménien*. Paris, 1977, p. 71, fig 44, 45.

52 Լեվոն ԱԶԱՐԹԱՆ, *Վաղ միջնադարյան հայկական քանդակը*, Երևան, 1975, նկ. 3, 4. Բ. ԱՌԱՔԵԼՅԱՆ, *Վաղ հայկական պատկերաքանդակները*, Ս. ՄՆԱՑԱԿԱՆՅԱՆ, *Հայկական ճարտարապետության Սյունիքի դարոքը*, Երևան 1960, նկ. 41: Ի դեպ Մաքենացոց վանքի Դանիելը առյուծների գրում քանդակը հետաքրքիր է իր պատկերագրությամբ. այստեղ առյուծները կանգնած են հետևի ոտքերի վրա, գլուխները Դանիելի գլխին մոտեցրած, տե՛ս Ս. Ս. ՄՆԱՑԱԿԱՆՅԱՆ, *Վաղ միջնադարյան հայկական մեմորիալ հուշարձանները*, Երևան, 1982, նկ. 23. P. DONABEDIAN, J.-M. THIERRY, *Les arts arméniens*. Paris 1987, fig 192 ; M. et N. THIERRY, « La cathédrale de Mren et sa décoration ». *Cahiers Archéologiques*, XXI, MCMLXXI. Paris, fig 12.

47 A. GRABAR, *Christian Iconography. A Study of its Origins. Bollingen Series XXXV. 10*. Princeton University Press 1968, pl. 1.

48 A. GRABAR, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*. Paris, 1979, p. 11.

49 A. GRABAR, *Christian Iconography*, պատկերացանկ, նկար 29.

միակը չէ, որը գուգահեռներ ունի *Փրկության հարացույցի* պատկերագրական ծրագրում: Օգտվելով առիթից՝ նշենք նաև *Երեք մանկունքն կրակե հնոցում*, *Աբրահամի զոհաբերությունը*, *Աստվածամայրը մանկան հետ* և Պողոս, Պետրոս առաքյալների պատկերները⁵³:

Այս թեմաներից *Դանիելը առյուծների գրում* պատկերն է, որ առավել մեծ տարածում է գտել վաղ քրիստոնեական հայկական արվեստում: Ծարժառիթը, հավանաբար, Դանիելի կերպարի հետ կապված վաղ քրիստոնեական շրջանի պատկերացումների հարատևումն ու կայունությունն է հայկական միջավայրում: Այս առիթով տեղին է հիշել Մաղաքիա Օրմանյանին, որը գրում է, թե «Քրիստոնեությունը ստուգապես գոյություն ունեցած է Հայաստանի մեջ առաջին երեք դարերու շրջանին..., այլապես «Հայաստանի գրեթե վայրկենապես քրիստոնեության դառնալը 4-րդ դարու սկիզբը հնար չէ ուրիշ կերպով մեկնել»⁵⁴: Նույն կարծիքին են և հայր Ղևոնդ Ալիշանն⁵⁵ ու հայր Պողոս Անանյանը: Նրանք երկուսն էլ տրամաբանական, ծանրակշիռ փաստարկներով ապացուցում են իրենց հայեցակետը: Հայր Անանյանը, ի մասնավորի, նշում է. «Արդարև Հայաստանի հարաւային և հարաւ-արեւմտեան գաւառներում մէջ քրիստոնեութիւնը շատ կանուխէն մուտք գործած է՝ Ուոհայի կամ Եդեսիոյ ճամբով. իսկ հիւսիս-արեւմտեան գաւառներում մէջ՝ Կապադովկիայէն՝ Սատաղ-Արտաշատ արքունական ճամբուն երկայնքին, ինչպէս կը փաստուի ըլլայ Թէոդորոս Սալիունի նահատակին պատմութենէն, ըլլայ հայ Ագաթանգեղոսի և յունարէն վարքի»⁵⁶:

Եվ այսպես, բնական է, որ դեռևս վաղ շրջանում, նոր հավատի հիմնադրույթներին հաղորդակցված մի ժողովրդի պաշտամունքային ծեսի մեջ Դանիել մարգարեն կարևոր տեղ զբաղեցնէր: Քանի որ նա ոչ միայն առաջին մարգարեներից էր, որ կանխագուշակեց Փրկչի Գալուստն ու Երկնային թագավորության հաստատումը, այլև ընդ-

53 P. DONABEDIAN, J. M. THIERRY, *նշվ. աշխ.* fig 32, 195, 222.
 54 ՄԱՂԱՔԻԱ ՕՐՄԱՆԵԱՆ, *Հայոց եկեղեցին և իր պատմությունը, վարդապետությունը, վարչությունը, բարեկարգությունը, գրականությունը ու ներկայ վիճակը*, Կ. Պոլիս, 1911, էջ 28, 29:
 55 Ղ. ԱԼԻՇԱՆ, *Արշայոյս քրիստոնեության հայոց*, Վենետիկ, 1920:
 56 Հ. ՊՕՂՈՍ ԱՆԱՆԵԱՆ, *Քրիստոնեության հետքեր Հայաստանի մեջ Ս. Գրիգոր Լուսավորչի քարոզչութենէն առաջ*, Վենետիկ, 1979, էջ 77:

հանրապես մարդկանց մտապատկերում չարի դեմ հաղթանակի խորհրդանիշ էր:

Քրիստոնեական համայնքների գոյությունն ու նրանց հալածյալ վիճակը մ. թ. առաջին երեք դարերում հայոց թագավորների կողմից հիշատակվում է պատմիչների մոտ⁵⁷ և փաստվում հայոց եկեղեցու Տոնացույցով⁵⁸ ու Հայսմավուրքով⁵⁹, ուր ամրագրված են այդ ժամանակաշրջանում նահատակված շատ մարտիրոսների անուններ: Այս առիթով Մաղաքիա Օրմանյանը գրում է. «Հայոց աշխարհին լուսաւորութեան բուն պատմութիւնը կը սկսի Թադէոսի (առաքյալի) Հայաստան մտնալէն» և շարունակում է ասելով, որ Արտազ գավառում հազարավոր մարդիկ հավատի եկան և մկրտվեցին Թադէոսի կողմից. դրանցից ամենանշանավորներն են Սանատրուկ թագավորի դուստր Սանդուխտը, իշխանուհի Զարմանդուխտը, իշխան Սամուէլը և այլոք⁶⁰:

Հանուն հավատի մահվան երթի մեջ մարդիկ իրենց աղոթքներում ոգեկոչում էին Դանիելի կերպարը, որն արժանացավ Փրկության ի պատասխան այն աղոթքի, որ նա ուղղեց առ Աստված իր՝ «փորձության մեջ դրված, երկրային, անցողիկ էության խորքերից»: Նույնպիսի աղոթքներով էին դիմում Աստծուն և Հայաստանում տեղական

57 ԱԳԱԹԱՆ ԳԵՂԱՅ Պատմութիւն հայոց. *Աշխատութեամբ Գալուստ Տէր Մկրտչեանի և Ստ. Կանայեանցի*, Տիգրիս, 1912, էջ 98 գլ. ԺԶ, ՓԱՎՍՏՈՍ ԲՈՒԶԱՆԴ, *Հայոց պատմութիւն*. Թարգմանություն, ներածություն, ծանոթագրություններ Ստ. Մալխասյանցի, Երևան, 1947, գլ. ԺԲ:
 58 Ռ. ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ, *Հայոց Տոնացույցը IV-XV դարերում*. Երևան, 1999, էջ 145-146:
 59 Փետրվարի Իգ և մեհեկի ի. Յիշատակ է սբ. կուսանացն Գայիանեայ և Հոնիսիմեայ, Նոյեմբերի իթ և Տրէի իա. Յիշատակ է սրբոյն Տրդատայ թագաւորին հայոց և քուեր նորին խոսրովիդխտոյ և Աշխէն տիկնոջ, էջ 261: Հոկտեմբերի Իթ և Սահմի Ի, Պատմութիւն Սրբուհի կանանցն Նունեայ և Մանեայ, էջ 212: *Յայսմ ատր* վկայութիւն Շուշանայ կոսնատրի և մարտիրոսի, էջ 97: *Յայսմ ատր* կատարեցաւ ի Հայք աղախինն Քս-ի Շուշանիկ վս Քս-ի խոստովանութեանն, էջ 315: Տես, *Հայսմավուրք*, Կ. Պոլիս, 1834: Կան և այլազգի մարտիրոսներ, որոնք, սակայն, մկրտված են հայ առաքելական եկեղեցու կողմից, հետևաբար և հայացած են: Մանրամասն տես՝ ԸՆՈՐՀՔ պատրիարք ԳԱԼՈՒՍՏԵԱՆ «Հայագի սուրբեր». Երևան, 1997, էջ 222:
 60 ՄԱՂԱՔԻԱ արքեպիսկոպոս ՕՐՄԱՆԵԱՆ, *Ազգապատմ. Հայ ուղղափառ եկեղեցոյ անցքերը սկիզբէն մինչեւ մեր օրերը. յարակից ազգային պարագաներով պատմուած*, Ա հատոր, Պեյրուք, 1959, էջ 26:

թագավորների կողմից մահվան դատապարտված քրիստոնյաները: Ահա մի հատված այդ աղոթքներից. «Տէր զօրութեանց, դու ես Աստուած ճշմարիտ որ և զԴանիէլ կուր արկեալ գազանաց՝ ասրեցուցեր յահագին ժանեացն և կացուցեր զրպարտեալն առաջի մեղչացն փառաւորութեամբ: Դու և զերիս մանկունսն, որ արկեալ յայրել վասն զՔեզ պաշտելոյն՝ ողջ և անարատ ի հրոյն պահեցեր, զի փառաւորեացնն զՔեզ՝ որք տեսին զսքանչելիս Քո...»⁶¹. սա ճշմարիտ, խորը հավատի արտահայտություն էր՝ բնորոշ վաղ քրիստոնեական աշխարհին: Եվ, թերևս, այս է պատճառը, որ արդեն III-IV դարերում Հայաստանի վաղ քրիստոնեական արվեստի մեջ, հոռոմեական սարկոֆագներից գրեթե զուգընթաց հայտնվում է Դանիելի պատկերը: Պատկերները այդ ժամանակաշրջանում պաշտամունքի և ոչ թե աստվածաբանական մտքի արտահայտություն էին. նրանց նպատակը Սուրբ գրքի նկարագարողումը չէր: Նախնական քրիստոնեության ծրագրում պատկերների դերն էր «հեռվել Սուրբ գրքի վրա, ինչպես այդ արվում էր պատարագի, և այն աղոթքների արտասանության ժամանակ, որ հաճախ լսվում էին ու թերևս կրկնվում», - ասում է Պիեթր Պրիծանը⁶²: Հայկական նյութը գալիս է հաստատելու Պրիծանի այդ միտքը: Դրա մասին են վկայում նաև մինչ այսօր հայտնի Դանիելի ամենավաղ, երկու պատկերաքանդակները՝ մեկը Աղցի Արշակունիների դամբարանից և մյուսը՝ Երզնկայից, որ հրատարակել է հայր Ալիշանը: Դրանք ոչ այլ ինչ են, եթե ոչ հավատացյալների կողմից Տիրոջը ուղղված աղոթքների քարեղեն վկայություններ: Մանավանդ որ հիշյալ ժամանակաշրջանում հայատառ գրականություն դեռևս չկար ու տեքստը չէր իշխում մարդկանց մտքերի վրա: Մինչդեռ պատարագը մատուցվում էր, աղոթքներն արտասանվում էին՝ հիշատակելով հանգուցյալներին, որոնց հոգիները հանձնվում էին Աստծու տնօրինությանը՝ «Փրկիր Տեր նրանց հոգիները, ինչպես փրկեցիր Դանիելին աշուժների գրից» աղաչանքով:

Ի վերջո, չմոռանա՞նք նաև, որ հայոց հիշողության մեջ Դանիելի կերպարը դարեր շարունակ զուգորդվում էր խոր Վիրապը նետված,

61 Ագաթանգեղոսի Պատմութիւն Հայոց, Երևան 1983, էջ 104, պարբ. ԺԶ:

62 P. PRIGENT, *L'art des premiers chrétiens, L'héritage culturel et la foi nouvelle*. Paris, 1995, p. 246.

օձերի մեջ երկար տարիներ ապրած ու ողջ մնացած սուրբ Գրիգոր Լուսավորչի հետ: Եվ իրոք, «պատկերները կարող էին լինել մի ժողովրդի կյանքի վկաները, որն իր հավատի կենտրոնում չէր դնում նույն սահմանումները, ինչ աստվածաբանները: Այս տեսակետից ևս դրանք շատ արժեքավոր են»⁶³:

Այս բոլորից հետո հասկանալի է դառնում, թե ինչու Դանիելի հետ կապված պատմությունը այդքան տարածված էր ու հաստատուն տեղ էր գրավում հայկական վաղ միջնադարի հարթաքանդակային արվեստի մեջ: Ավելացնենք սրան, որ Պատրիկ Տոնապետյանը իր «Աստվածաշնչային թեմաները և նախարարական շրջանի քանդակագործությունը» շահեկան հոդվածի մեջ ներկայացնում է 18 մուշ Դանիելը աշուժների գրում պատկերով⁶⁴:

Մինչ այսօր Դանիելի Գիրքը Հայաստանեաց եկեղեցում մեծ հեղինակություն է վայելում: Փրկչի ծննդյան տոնին նախորդող գիշերը, պատարագի ժամանակ, Դանիելի մարգարեությունը ընթերցվում է ամբողջովին: Հատուկ աղոթք է նվիրված Երից մանկանցն Դանիելի, որ արտասանվում է «յառաւօտու ժամու ի դէմս որդւոյն Աստուծոյ»⁶⁵, իսկ Դանիել մարգարեի գրքի «Գ» գլուխը, որը նույնպես հիմնականում նվիրված է Երեք մանկանց ու Նաբուգոդոնոսոր թագավորի պատմությանը, հայոց եկեղեցում ամենօրյա ընթերցանության նյութ է⁶⁶:

V-VII դարերում Հայաստանում շրջառության մեջ հայտնվեց Դանիելի VII տեսիլքը համարվող պարականոն բնագիրը: Հայր Գրիգորիս Գալենքեարյանը գտնում է, որ «Տեսիլքը գրուած է հունարէն, է դարուն կիսուն, նոյն դարէն է անշուշտ նաև հայերէն թարգմանութիւնը»⁶⁷: Պարականոն տեքստի համար հիմք է ծառայել Դանիելի VI տեսիլքը. (Դանիել, Ժ-ԺԴ): Արդեն VIII դարում, Կ. Պոլսի պատրիարք

63 Նույնը, էջ 247:

64 P. DONABÉDIAN, « Thèmes bibliques et sculpture pré-arabe », *REArm N. S. T XXII* 1990-1991.

65 Ժամագիրք Հայաստանեաց Ա. եկեղեցւոյ արարեալ սրբոց թարգմանչացն մերոց ՍԱՀԱԿԱՅ և ՄԵՍՐՈՎԱԿՅ և երանելի հայրապետացն մերոց ԳԻՒՏՈՅ ԵՒ ՅՈՎՀԱՆՆՈՒ ՄԱՆ ԴԱԿՈՒՆԻՈՅ և սրբոյն ՆԵՐՍԻՍԻ ԾՆՈՐՀԱԼԻՈՅ, Վաղարշապատ, 1902, էջ 157:

66 Մաշոց գիրք Հայաստանեաց եկեղեցւոյ, Վաղարշապատ, 1872, էջ 778:

67 Գրիգորիս ԳԱԼԷՄՔԵԱՐԵԱՆ, «Տեսիլ Դանիելի երթերորդ», *Հանդես ամսօրեայ*, 1882 թ. օգոստոս, էջ 241:

Նիկիփորոսը (վախճանված 828 թվին) հիշատակում է Դանիելի *Հայտնության* պարականոն գիրքը: Ուրեմն և պետք է ենթադրել, որ այն, իրոք, ստեղծվել է ոչ ուշ, քան VII դարը: Դա մի ժամանակաշրջան էր, երբ Հայաստանը (III-IV տասնամյակներից սկսած) ասպատակությունների էր ենթարկվում արաբների կողմից. Դարակեսին երկիրը ամբողջովին ընկավ արաբական իշխանության տակ: Հասարակությունը տազնապալի, հուսալքված վիճակում էր. մասն հոգեբանական մթնոլորտում *Դանիելի վեցերորդ տեսիլքի* նորովի մշակված պարականոն բնագիրը իր՝ ապագա ազատագրման խոստումով, համահունչ էր հասարակության հոգեբանական վիճակին: Հաշվի առնելով այս բոլորը՝ ֆրանսերեն տեքստի հրատարակիչ Ֆրեդերիկ Մակլերը թվագրության հարցում լիովին համաձայնվում է հայր Գրիգորիսի հետ: Ավելին, Մակլերը ավելացնում է, որ այնքան ժամանակ, քանի դեռ պարզ չէ, թե որն է իրական բնօրինակը, որի մասին խոսում են պատրիարք Նիկիփորոսը և կեղծ Աթանասը, «սպասելով դրան, մենք հակված ենք տեսնելու մեր *Հայտնության* մեջ հայկական բնօրինակ»⁶⁸:

XIII դարում, երբ կերտվում էր Աղջոց վանքն ու զարդարվում պատկերաքանդակներով, կացությունը Հայաստանում նորից անկայուն էր: Իշխող ավատատիրական տոհմի՝ Չաքարյանների ղեկավարությամբ ժողովուրդը լծված էր երկիրը ռազմական ուժով սելջուկներից ազատագրելու գործին: Տրամաբանական է, որ այսպիսի իրադրության մեջ Չաքարյանների տիրույթներում գտնվող Աղջոց ս. Ստեփանոսում, նորից հայտնվում է *Փրկության հարսացույցի* կարևորագույն, իր կենսագրությամբ բոլոր ժամանակների համար այժմեական կերպարներից մեկը՝ Դանիելը: Աղջոց վանքի հարթաքանդակը մարգարեի կյանքի որոշակի փուլի արտացոլումն է. մարգարեի ուտերին, որպես իշխանական տիրողոսի խորհրդանշան, պատկերված է նրան շնորհված ուսափուկը: «Եւ հրաման ետ Բաղդասար, եւ զգեցուցին մնա ծիրանիս, եւ մանեակ ոսկի ի պարանոցին նորա, եւ քարոզ կարդայր առաջի նորա լինել իշխան երրորդ ի թագաւորութեան նորա»

68 F. MACLER, "L'Apocalypse arménienne de Daniel", dans: *Les Apocalypses Apocryphes de Daniel*. Paris, 1895. p. 56.

(*Դանիել*, Ե 29): Այսպիսի հանդերձանքով Դանիելի պատկերագրական տիպը իր արմատներն ունի IV-V դարերի հոռոմեական արվեստի մեջ: Նմանատիպ քանդակագործ մի փոքր սալիկ գտնվում է Ստամբուլի հնագիտական թանգարանում⁶⁹:

Աղջոց վանքում պատկերված Դանիելի պատկերագրական այս տիպը ոգեկոչում է մեծ իշխան Իվանե Չաքարյանի կենսագրության այն դրվագները, որոնք խոսում են նրա՝ վրաց պետության մեջ խաղացած դերի և վերջապես առանձնահատուկ հովանավորության մասին, որին արժանացել էին Չաքարյան եղբայրները Թամար թագուհու կողմից: Վաղուց հայտնի փաստ է, որ Իվանե Աթաբեկը վրաց պետության կարևորագույն, եթե չասենք առաջին պաշտոնյաներից մեկն էր:

Գարեգին Հովսեփյանը, անդրադառնալով ավատատիրական այդ ընտանիքի ծագման խնդրին, նշում է, որ ըստ արձանագրությունների՝ Չաքարյանները սերում էին Բագրատունյաց տոհմից⁷⁰: Իվանեի կինը՝ Խոշաքը, իրեն անվանում է «վրաց և հայոց թագուհի»: Իվանեն իրեն կոչում է «թագազն եւ աշխարհակալ»⁷¹: Հասկանալի է, որ այս ամենը Իվանեի պատվասիրության արտահայտությունն էր, ու, թերևս, պատահական չէր, որ նա հողային խոշոր նվիրատվության մասին իր արձանագրությունը գետեղում է անմիջապես Դանիելի պատկերաքանդակի հարևանությամբ: Հնարավոր է նաև, որ այս մեծանուն պետական գործչին հատկապես սրտամոտ էր Դանիել մարգարեի կերպարը, որպես «չարի» դեմ հաղթանակի խորհրդանշի, իսկ երկուսի կենսագրությունների մեջ առկա զուգահեռները՝ ոգևորիչ նրա համար: Երկու դեպքում էլ քաղաքական պաշտոնակարգության մեջ վերընթացը սկսվեց «Փրկությունից» հետո: Դանիելը անվճար ելավ աշունձների գբից, Իվանեն գերի ընկավ անհավատների ձեռքը և ապա փրկագնվեց: Թվում է, թե սա հենց այն դեպքն է, երբ պատկերագրության ներքնահայտ, շերտերի գիտակցումը լրացնում, կենսականություն է հաղորդում նրա բնագանցական բնույթին: Քանի որ միջնա-

69 A. GRABAR, *Sculptures byzantines de Constantinople (IV^e-X^e siècles)*. Paris 1963, pl. XVII-1.

70 Գ. ՅՈՎՍԷՓԵԱՆ, *նշվ. աշխ.* էջ 6, 7;

71 *Նույնը*, էջ 6:

դարում արվեստը որքան էլ որ հոգևոր երևույթ էր, այդուհանդերձ կյանքի համընդհանուր հոսքից մեկուսացված չէր: Այն ուներ նաև սուցողական արժեք և արարվում էր ամենքի, բոլոր հավատացյալների համար՝ որպես այդպիսին դառնալով փոխառությունների և փոխազդեցությունների մի հանգուցակետ, մշակույթի տարբեր ժանրերի ու երբեմն կյանքից անդրադարձվող կենդանի տպավորությունների միջև: Եվ եթե մենք *Դանիելը առյուծների գրում* քանդակը իր կից արձանագրությամբ դիտարկենք որպես մեկը մյուսին լրացնող մտայնության արտահայտություն, ապա կունենանք պատկերագրական տիպերի ընտրության վրա միջավայրի ու նույնիսկ որոշակի անհատականության ազդեցությամբ ստեղծված մի հետաքրքրաշարժ ու հասուն միջնադարում ոչ այնքան հաճախ հանդիպող օրինակ:

Մատենագրության, իսկ ավելի ճշգրիտ գրական աղբյուրների ազդեցությունը արվեստի վրա առավել համոզիչ է դառնում, երբ անդրադառնում ենք Գրիգոր Լուսավորչին վերագրված, V դարում Ագաթանգեղոսի *Հայոց պատմության* հետ շրջանառության մեջ մտած *Վարդապետությանը*: Դա իրոք հայ արվեստի պատկերագրության խնդիրների պարզաբանման մի անգնահատելի աղբյուր է⁷²: Այստեղ կարելի է նաև վկայություն գտնել այն մասին, թե որքան խորն էր հայոց մեջ մարդու փրկագործության հետ կապված «Աստվածային ծրագրի» ընկալումը դեռևս վաղ քրիստոնեության ժամանակներում: Ահա մի հատված այդ վարդապետությունից. «Քանզի հենց օրենքը, որը Քրիստոսի ստվերագիրն է ու օրինակատարը՝ ոչնչացրեց մահը... նա ամենքին տկարացրեց, դրեց անեծքի ու դատապարտության տակ, որպեսզի երբ գա Ամենափրկիչ Քրիստոսը և վերացնի անիծաբեր և մահածին մեղքերը ազատվածներն ասեն. «Ծնորհակալություն նրան, որ այդպիսի մահվանից փրկեց մեզ»⁷³: Վարդապետությունը իր բազմազան ու բազմաթիվ հարցերի մեկնաբանությամբ օգնում է բացահայտելու այս հուշարձանի վրա դրոշմված այլ հարթաքանդակների իմաստը ևս: Ի՞նչ են արդյոք խորհրդանշում պատուհանի կամարի երկու կողմերին պատկերված աղավաղները, սկիհը և խաղողի ողկույզ-

72 Ա.Գ.ԹԱՆԳԵՂԱՅ Պատմություն հայոց, աշխատասիրությամբ Ա. Տեր Ղևոնդյանի, Երևան, 1983:

73 Նույնը, էջ 193, պարբերություն 348:

ները: Նույն այս տարբերով հորինվածք հայտնի է դեռևս IV դարից, արդեն հիշատակված Աղցի դամբարանում: XIII դարում աննշան փոփոխություններով, այն նորից բավականին լայն տարածում է ստանում՝ հայտնվելով բազմաթիվ հուշարձաններում⁷⁴: Հարթաքանդակների այս փոքրիկ խմբում առկա են վաղ քրիստոնեական արվեստին հատուկ դասական սխեմայի բոլոր տարրերը:

Սկիհի մոտ պատկերված աղավաղները, համաձայն վաղ քրիստոնեական արվեստի համընդհանուր սիմվոլիկայի, խորհրդանշում են Աստուծո հոգին. «Քանզի և հոգին Աստուծոյ յորժամ յայտնեցաւ աշխարհի, զոր ի վերն պատմեցաք, ի կերպարանս մարմնաւոր աղանոյ երևեցաւ, զի ցուցցէ զբարերարական զմիամտական սիրոյ զառաւելութիւն»⁷⁵: Ըստ մեկ ուրիշ մեկնաբանության, երբ նրանք պատկերվում են խաչի թևերի մոտ խաղող կտցահարելիս, հավատի նշանակ են⁷⁶: Համաձայն Նոր կտակարանի՝ աղավաղն իր մեջ խտացնում է քրիստոնեական բարոյականության կարևոր հատկանիշներ (*Մատթեոս*, Ժ 16) և միաժամանակ մարմնավորում Աստուծո հոգին (*Մատթեոս*, Գ 16, *Մարկոս*, Ա 10 և այլն): Գրիգոր Լուսավորչի *Վարդապետության* մեջ այս բնորոշումը զարգացված է ու վերածված լուրջ բարոյա-էթիկական հիմնադրույթի: Այստեղ աղավաղն ներկայացված է որպես մի էակ, որն իր մեջ ամփոփում է քրիստոնեական բարոյականության կարևոր հատկանիշներ, այնպիսիք, որ արժանի են ընդօրինակման. «...զմիամտութիւն զանվնաս և զսուրբ աղանոյն, որ և բարս Աստուածութեանն յինքեան բերէ». որպես մի էակ, որ մարմնավորում է Աստուծո հոգին և նրա միջոցով է, որ Աստված «ցուցցէ զբարերարական զմիամտական սիրոյ զառաւելութիւն»: Այստեղից, ահա, քրիստոնեական բարոյախոսության հիմնական դրույթներից մեկը, լինել

74 L. DER MANUELIAN, "The Monastery of Getard; New Revelation of its Architectural Sculpture". Terzo Simposio Internazionale di Arte Armeno. *Atti*, 1980. Venezia Պատրիկ Տոնապետյանը գտնում է, որ միայն V-VII դարերի ճարտարապետական հուշարձանների թիվը Հայաստանում, որոնք կրում են խաղողի զարդանախշ, 24 է: Տե՛ս P. DONABEDIAN, "Thèmes bibliques et sculpture pré-arabe". *REArm* N. S. T. XXII, 1990-1991

75 Ա.Գ.ԹԱՆԳԵՂԱՅ Պատմություն..., հատված 603, 604, A. Grabar, *Le premier art chrétien*. Paris 1966, p. 82. fig 75, 81.

76 Լ. ԱԶԱՐՅԱՆ, *Վաղ միջնադարյան հայկական քանդակը*, էջ 88:

«...բարերարք առ չարս և առ թշնամիս և յամենեցունց հալածեալք վասն արդարութեան, զի հայրն ձեր բարերար է...»⁷⁷:

Ի՞նչ է խորհրդանշում խաղողը: Նախ, սա հայ քանդակագործության մեջ ի վերուստ անտի ամենից առավել տարածված զարդանախշերից մեկն է: Աղջոցում այն պատկերված է ողկույզի ձևով: Խաղողի խորհրդապաշտական նշանակությունը թերևս ամենից պարզ բացատրված է հենց իրեն՝ Քրիստոսի կողմից. «Ես եմ որթն ճշմարիտ և հայր իմ մշակ է: Ամենայն ուտ, որ յիս է և ոչ բեր է պտուղ՝ կտրել զնա. և ամենայն որ բեր է պտուղ՝ սրբել զնա, զի առաել ես պտղաբեր լիցի: Դուք արդէն սուրբ էք վասն բանին զոր խօսեցայ ընդ ձեզ: Կացեք յիս և ես ի ձեզ: Ես եմ որթ եւ դուք ուտ» (*Յովհանն, ԺԵ 1-5*):

Արդ, փորձենք պարզել, թե ինչ հմաստաբանական կապ կա հարթաքանդակների այս փոքրիկ խմբի առանձին մանրամասների միջև և ապա որն էր նրանց միավորող գաղափարը: Ակնհայտ է, որ այստեղ առկա են Հիմ և Նոր կտակարանային թեմաներ. Դանիելը և քրիստոնեական խորհրդապաշտական համակարգի կարևոր տարրերը՝ աղավճիներն ու խաղողը: Դատելով այս ամենից՝ մարգարեի կանխագուշակությունը իրականություն է դարձել, բայց ճշմարիտ քրիստոնյա լինելու համար պետք է լինել բարերար թշնամիների և հալածյալների նկատմամբ, (ինչը որ արտահայտված է աղավճու կերպարով): Այսինքն՝ արծարծվում է քրիստոնեական բարոյակաճության կարևորագույն սկզբունքներից մեկը, սկզբունք, որի կրողներն են եկեղեցու արևմտյան պատի վրա քանդակված Պողոս, Պետրոս առաքյալները: Մասնավորապես որ այս քանդակները կերտված են եկեղեցու հարավային պատին, որն իր հերթին ակնարկում է հարավի՝ Աստծո շնորհի տակ գտնվելու հանգամանքը: Խմբի հմաստաբանական կիզակետը, իհարկե, Դանիելն է:

Դանիելը այն մարգարեն էր, որ կանխագուշակեց երկնային, հավիտենական թագավորության գալուստը և իր Աստծուն հավատալու և երկրպագելու համար ենթարկվեց չարչարանքների, այսինքն՝ «հալածվեց վասն արդարութեան»: Այս պատկերագրական տիպը, արդեն հնագանդեցրած առյուծներով, նշանավորում է «հանուն հա-

վատի և հոգու փրկության հաղթանակը»: Հայտնի է նաև, որ քրիստոնեական մտայնությամբ Դանիելը նույնացվում է մեռնող ու հարություն առնող աստվածության և որպես այդպիսին՝ Քրիստոսի հետ: Պատկերաքանդակից վար պատկերված աղավճիները՝ ըստ քրիստոնեական խորհրդապաշտական համակարգի, մարմնավորում են Աստուծո հոգին, որի մասին դեռ Բաղդասար արքան ասել էր, թե «Գիտեմք զի հոգի Աստուծոյ գոյ ի քեզ» (*Դանիել, Ե 14*): Ըստ *Վարդապետության*՝ աղավճին այլաբանորեն մարմնավորում է ճշմարիտ քրիստոնյայի կերպարը:

Խաղողը առանձին վերցրած եկեղեցու (քրիստոնեական համայնքի) խորհրդանիշն է⁷⁸, որի վրա իջել է Սուրբ հոգին՝ ի դեմս աղավճիների, ցույց տալով, որ Աժ այդ համայնքի անդամներին ընդունում է որպես ճշմարիտ քրիստոնյաների: Այսպիսով, հարթաքանդակների այս խումբը՝ իր հերթին զուգորդվելով Դանիելի պատկերաքանդակի հետ, ակնարկում է Հիմ ու Նոր կտակարանների ավանդական, գաղափարական կապը քրիստոնեության հաղթանակի պատմության մասին:

Բայց ինչո՞ւ Դանիելի հետ կապված այս վաղեմի պատմությունը երեքդարյա ընդմիջումից հետո նորից կյանքի կոչվեց Աղջոց վանքում: Հայտնի է, որ XIII դարում մշակույթի բոլոր բնագավառներում նկատվում է վաղեմի ավանդույթներին վերադառնալու միտում: Սա համընդհանուր երևույթ էր: Բայց, ինչպես արդեն ասվել է, առկա էր և ուժեղ անհատականության ազդեցության և ժամանակի գործոնը: Այս առիթով նորից դառնանք *Վարդապետությանը*: Այն լրացուցիչ մեկնաբանությունների հնարավորություն է ընձեռում: Ուստի և ասվածին կարելի է ավելացնել հետևյալը. Իվանեն որպես ճշմարիտ հավատացյալ (թող որ օրթոդոքս դավանանքին հետևող) մեծ բարերարությամբ հաստատում է իր նվիրվածությունը եկեղեցուն, հուսալով Փրկություն իր հոգու համար: Արդյոք նա ի խորոց սրտի՞ չէր հայցում Աստծու ներողամտությունը իր դավանափոխության համար, քանզի ասված է. եթե «լիջիք դուք որդիք բարերարք հօրն ձերոյ բարերարի, որք յայսմ միամտութեան արդարութեան պատուիրանին կացեալ իցեն», կարող էք դառնալ նրանցից, որոնք «առցեն զկերպա-

77 ԱԳԱԹԱՆԳԵՂԱՅ Պատմություն..., պարբերություն 604:

78 P. DONABÉDIAN, « Thèmes bibliques et sculpture pré-arabe », p. 277.

րանս արագաթևն աղանույն և թոհցեն ի թևս Հոգւոյն Սրբոյ հասանել յերկնից արքայութիւնն, որում ցանկացեալ մնան սուրբք յերկրի»⁷⁹: Վերջ ի վերջո, *Վարդապետությունը* ուղղված էր բոլոր եկեղեցիներին, բոլոր դավանանքներին: Այսպիսով, արձանագրությունը, ինչպես տեսանք, չի հակասում պատկերաքանդակներից և ոչ մեկի խորքային նշանակությանը, այլ լրացնում է այն՝ ընդգծելով հավատի դերը մարդու կյանքում, հավատ Աստուծո Շնորհի և նրա փրկագործության նկատմամբ: Արձանագրության և պատկերի մնացն զուգադրումը, կապված քրիստոնեական նախնական շրջանի գաղափարախոսության հետ, մի հետաքրքիր վերապրուկ է 13-րդ դարի հայկական հուշարձանում: Միայն մի միջավայրում, ուր կար վաղ քրիստոնեական արվեստի հուշարձանների ու նրանց՝ քրիստոնեության ակունքներից հաղորդակից լինելու զգացումը, կարող էր ոգեկոչվել իր տարրերի զուգակցությամբ ամբողջական մի պատկերագրական բանաձև, համակված դեռևս վաղնջական ժամանակներին հատուկ պատկերացումներով: Թերևս այս հանգամանքը Հայաստանում պայմանավորված էր դավանաբանական առանձնահատկություններով, որոնք այս կամ այն չափով եկեղեցու, (ուրեմն և մշակույթի) մեկուսացման առիթ էին հանդիսանում:

Մի ենթադրություն ևս. Դանիելի մարգարեության մեջ կանխագուշակվում է Բաբելոնի հզոր թագավորության անկումը, նրա տրոհումը մասերի և Աստուծո թագավորության գալուստը: Արդյոք Դանիելի պատկերաքանդակի երևալը հայ ժողովրդի համար այդ ծանր, ճգնաժամային օրերին մի համաժողովրդական աղոթքի արտահայտությունն չէ՞ր հանուն հայոց հոգու փրկության և սելջուկյան դաժան տիրապետության կործանման: Հիշենք, որ վանքը գտնվում էր մի այնպիսի ավատատիրական ընտանիքի տիրույթներում, որը ոչ միայն սելջուկների դեմ պայքարի ոգեշնչողն ու իրականացնողն էր, այլև հանուն հավատի նահատակվածների շարքը լրացնում էր այդ իսկ տոհմի անդամներից մեկի՝ Գրիգոր Խաղբակյանի անունով, որն անմիջական կապ ուներ վանքի հետ⁸⁰:

79 Ա.ԳԱԹԱՆԳԵՂԱՅ Պատմություն..., հատված 604, 605:

80 Այս Գրիգորի մասին Գարեգին կաթողիկոսն ասում է, որ հոնաց և վրաց գործերի միջև 1222 թ. տեղի ունեցած ճակատամարտի ժամանակ գերի է ընկնում, ա-

Եվ այսպես, Փրկության շնորհը ենթադրում է խոր հավատ, նվիրաբերում և նախնական մեղքի պատճառով կորստի մատնվածների նկատմամբ սեր: «Չի սեր ծածկե զբազմութիւն մեղաց», ասում է Պետրոս առաքյալը (*Թուղթ Պետրոսի*, Ա, գլ. Դ, 8), Պողոսը կարծես լրացնում է այդ միտքը. «Շնորհք Տեսունն մերոյ Յիսուսի Քրիստոսի ընդ ձեզ: Եւ սերն իմ ընդ ասնեսսին ձեզ ի Քրիստոս Յիսուս. Ամեն» (*Պողոսի առաքելոյ Թուղթ առ Կորնթացիս* Ա, 16, 23, 24): Քրիստոսի աշակերտների, երկու հոռմեացի, հանուն հավատի նահատակված առաքյալների ներկայությունը «փրկագործական» ծրագրի հետ կապված՝ վաղ քրիստոնեական հուշարձանների պատկերացանկում խոսում է նրանց հատկացվող հատուկ դերի մասին կաթոլիկ աշխարհում: Ըստ Գրաբարի «Պետրոսի և Պողոսի չարչարանքները պատմականորեն և վարդապետությամբ կրկնում են իրենց ուսուցչի՝ Քրիստոսի չարչարանքները: Այս տեսակետից նրանց պատկերները համապատասխանում են մի պաշտամունքի, որը առաքյալներին մեծարում է, որպես հանուն հավատի զոհված տեղական (հոռմեական) նահատակների»⁸¹: Դասական շրջանի (IV-VII-դդ.) հայկական հուշարձաններում. Էջմիածնի տաճարի հյուսիսային պատին, Օձունի մահարձանի արևմտահայաց կողմին նրանց հայտնվելը վկայում է այն մասին, որ Հայաստանում նույնպես, չնայած V դարից սկսված և ողջ միջնադարում ընթացող դավանաբանական թեժ վեճերին, առաքյալների կերպարները յուրաքրչվելով այնպես են թափանցել տեղական հոգեբանության մեջ, որ դարձել են պատկերացանկի անբաժանելի մասերից: Դեռ ավելին, ասում է Թոմաս Մերթուսը, Պետրոսի նկատմամբ հայերի առանձնահատուկ վերաբերմունքը արտահայտվում է X դարի սկզբին, *Վեհափառի Ավետարանում*, ուր կա Պետրոս առաքյալի պատկերը, մի հանգամանք, որ նախորդում է

պա նահատակվում հանուն հավատի: Գ. ՅՈՒՍԷՓԵԱՆ, *Աշխ.*, էջ 14, ԿԻՐԱԿՈՍ ԳԱՆՁԱԿԵՑԻ, *Պատմություն հայոց*, Թիֆլիս, 1909, էջ 194:

81 A. GRABAR, *Christian Iconography*. Washington, 1968, p 71. Հիմնականում, որպես սրբեր պատկանելով կաթոլիկ աշխարհին, Պողոս, Պետրոս առաքյալները խորը պաշտամունքի առարկա են եղել բոլոր քրիստոնյաների համար: Ուխտավորների բազմություն է միշտ ձգվել դեպի նրանց գերեզմանները, որոնց թվում, իհարկե, եղել են և հայեր: Տե՛ս Ժ. ԴԵԴԵՅԱՆ, «Հայ վանականները և ուխտավորները Արևմտյան Եվրոպայում X դ. վերջին XI դ. սկզբին», ՊԲՀ, 1984, N 3:

հոսմեականին և թելադրում է նոր մոտեցում Պետրոսի կարևոր դերի կապակցությամբ հայ եկեղեցու շրջանակներում⁸²:

Պողոս, Պետրոսի պաշտամունքը, որպես համաքրիստոնեական սրբերի, Հայաստանում վաղուց ի վեր տարածված է եղել, նրանց անուններով կոչվել են եկեղեցիներ, մասունքները պահպանվել են սրբավայրերում, հատուկ օրեր են հատկացվել հիշատակը հարգելու համար: Հայ միջադարյան արվեստում նրանց ունեցած տեղը թվում է, թե հավասարազոր է առաքելական եկեղեցու կյանքում խաղացած դերին: Մանրանկարչության սեղմ պատկերագրական համակարգում նրանք կարևոր են, սակայն ավելի նվազ, քան քանդակային գործերում, որտեղ հաստատուն տեղ են զբաղեցնում, հավանաբար, վերջինիս՝ քրիստոնեական արվեստի ակունքներին ժամանակագրական առումով ավելի մոտ կանգնած լինելու պատճառով:

Ուրեմն և Աղջոցի փոքր եկեղեցու մուտքի երկու կողմերին XIII դարի 70-ական թվականներին նրանց հայտնվելը այնքան էլ անսպասելի չէ: Այս ասելով՝ մենք նկատի ունենք առաքյալների՝ որպես սրբերի ներկայությունը հայ մշակույթի տարբեր մարզերում՝ թե՛ մատենագրության, թե՛ արվեստի և թե՛ պաշտամունքի համակարգում: Այլ բան է առաքյալների պատկերների գուտ ձևաբանական լուծումների հետ կապված խնդիրը: Մի հանգամանք, որ անհարիր է ոչ միայն հայկական եկեղեցական մշակույթի ավանդական սկզբունքներին, այլև հատկապես շինության մուտքի կազմակերպման գեղագիտական, ընդունված կանոններին: Մյուս կողմից, տարակույս չկա, որ նրանց ընտրությունը Աղջոցում թելադրված է ավելի վաղ կերտված Դանիելի պատկերաքանդակով՝ ի հաստատում հին և նոր ուխտերի շարունակական կապի:

Քննարկելով հին և նոր ուխտերի շարունակականության հարցը՝ պրոֆ. Մեթյուսը նշում է, որ իշխանության հանձնումը Քրիստոսից Պետրոսին՝ որպես ավանդական հիմք ունի Հիմ կտակարանից եկող, եկեղեցուն փոխանցվող քահանայապետության շարունակականության իդեան: Հղելով Մյուրրեին՝ նա նշում է, որ Մյուրրելը այդ հան-

գամանքը կապում է սիրիական և հայկական մեկնությունների հետ. օրինակ՝ համաձայն Եփրեմ Ասորու՝ «քահանայապետության և մարգարեության բանալիները» եղել են Հիմ կտակարանի վերջին քահանաների՝ Սիմոնի և Հովհաննես Մկրտչի ձեռքերում: Փոխանցումը Քրիստոսին, և հետո նրանից Պետրոսին նշանակվում է ըստ էության քահանայապետության փոխանցումը հրեաներից այլազգիներին: Այնուհետև նա ասում է, որ այս շարունակականությունը իր հիմքում ունի երկու պատկեր՝ բանալի և ժաշակտոր: Այսպիսով, Պետրոսը Հիմ և Նոր կտակարանները իրար հետ կապող հիմնական օղակն է: «Իմացականության նույն նախատիպն առկա է Գր. Լուսավորչի վարդապետության, Մատթեոսի 16:13.19 հատվածներին նվիրված մեկնության մեջ», ասում է Մեթյուսը⁸³: Կուզենայինք ավելացնել, որ այս նույն միտքը արծարծվում է Վարդան Արևելցու *Դանիելի* մեկնության մեջ: (Մեկնություն, էջ 250):

Արդ, դառնանք առաքյալների պատկերագրությանը: Մուտքի ձախ կողմում Պետրոսն է, երկարամազ ու մորուքով, աչ ձեռքին ունի բանալի, որն իր ձևով հիշեցնում է դեռևս ուշ անտիկ ժամանակաշրջանի հուշարձաններում պատկերված բանալիները⁸⁴:

Պողոս առաքյալի պատկերը հայ արվեստում առաջին անգամ հայտնվում է Էջմիածնի տաճարի հյուսիսային կողմի պատի վրա, ուր վերին մասում տեղադրված են երկու սալիկ հարթաքանդակներով: Սրանք իրենց չափերով և շարվածքով ակնհայտորեն տարբերվում են պատի համընդհանուր շարվածքից և թվում են շատ ավելի հին, քան ինքը պատը⁸⁵: Ամենայն հավանականությամբ այդ սալիկները պատկանել են հին շինությանը, և երբ Վահան Մամիկոնյանը V դարում վերակառուցեց եկեղեցին, դրանք նորից գրավեցին իրենց տեղը կառույցի շարվածքի մեջ: Հարթաքանդակներից մեկի (լայն. 0,65 մ, բարձր. 0,47 մ) վրա պատկերված է երկարամազ և մորուքով Պողոս առաքյալը՝ ծալովի աթոռակի վրա նստած: Նրա առջև կանգնած է Թեկեճ՝ կարճ կտրած մազերով: Սա նշանակում է, որ նա արդեն

83 Th. MATHEWS, op. cit p. 94

84 M. et N. THIERRY. « La cathédrale de Mren et sa décoration », *Cahiers archéologiques*. XXI. Paris, p. 41-77.

85 Բ. ԱՌԱՔԵԼՅԱՆ, *Վաղ հայկական պատկերաքանդակը*, էջ 42, նկ. 11:

82 Th. F. MATHEWS and A. SANJIAN, *Armenian Gospel Iconography*. Washington 1991, p. 94.

հրաժարվել է աշխարհիկ կյանքից և անցել Առաքյալի հետևորդների շարքը: Քանդակաքարի վրա ներկայացված է Պողոսի և Թեկղեի երկխոսության պահը: Ահա այդ հատվածը. «Եկն ի մնա Թեկղ ի տուն պատանույն եւ եկաց առ Պաւղոսի և եգիտ անդ ի ծունկս զի կայր յաղօթս, աղաչէր եւ ասէր. Հայր մեր, որ յերկինսդ ես... Եւ ասէ Թեկղ զՊաւղոս, փոքրեցից զհերս իմ եւ եկից զկնի քո յո և դու երթիցես. ասէ Պաւղոս. պատերազմ սաստիկ է, եւ դու գեղեցիկ ես, գուցէ և այլ փորձութիւն գայցէ ի վերայ քո այլ եւս մեծ քան զառաջինն եւ ոչ կարես համբերել: Ասէ Թեկղ զՊաւղոս. միայն դրոշմն Քրիստոսի տուր ինձ եւ փորձութիւն առ իս ոչ մերձենայ: Ասէ Պաւղոս զԹեկղ. երկայնամիտ լէր և աոցես զոր ինչ խնդրես...»⁸⁶:

Պողոս առաքյալի և Թեկղեի պատմությունը հայտնի է նաև XIII դ. տեր Իսրայելի կողմից խմբագրված *Հայսմավուրքից*: Սակայն, այնտեղ այդ պատմությունը բավականին տարբերվում է Ռ. Մկրտիչ Ավգերյանի հրատարակած *Վկայաբանությունից*: Հայսմավուրքի տարբերակը, ինչպես սովորաբար, կարճառոտ է, Պողոսի հետ կապված դրվագները սակավ, պատումը ինքնին ընդհանրացված է. մի խոսքով, կարծես թե հետևում է բոլորովին այլ մի ավանդույթի⁸⁷:

Մյուս հարթաքանդակի վրա շրջանակի մեջ ներգծված հավասարակողմ խաչ է. խաչի երկու կողմերում, նրա վերին մասում, երևում են բոլորակը կտցահարող երկու աղավաղ. բոլորակը ամբողջապես, ինչպես նաև նրանից դեպի վար գտնվող տարածքը ծածկված է հունարեն արձանագրություններով: Հավանաբար, այդտեղ հիշվում են նաև անջեցյալների անունները, որոնց հոգիները աղոթքներով հանձնում էին Աստծու տնօրինությանը:

86 Մատենագրութիւնք նախնեաց, *Վենետիկ 1832, զլ. Ժ, էջ 101*:

87 *Գիրք որ կոչի Այսմաւորք, ի թըլին հայոց ՌՃՀԹ. մարտի Բ. Վկայաբանութիւն սրբուհոյն Թեկղայ, հոռի ԺԵ և սեպտեմբերի իր, ձս*: Այլ հայալեզու գրական աղբյուրներից տե՛ս ԱԲՐԱՀԱՄՈՒ ԽՈՍՏՈՎԱՆՈՂԻ *Վկայք արևելից*. Թարգմանութիւնք յատրականէն. աշխատասիրութեամբ Գ. Տէր Մկրտչեանի, Էջմիածին, 1921, էջ 78, 189-196: Հայ պատմիչներից Թեկղեյն որպէս «տուրք տիկին» կամ «տուրք Թեկղ» հիշատակվում է Փ. ԲՈՒՋԱՆԴԻ և Թ. ԱՐԾՐՈՒՆՈՒ մոտ: Տե՛ս, Փ. Բուզանդացի, *Մատենագրութիւնք նախնեաց, Վենետիկ, 1832, զլ. ԺԷ, էջ 101*: Թ. ԱՐԾՐՈՒՆԻ և ԱՆԱՆՈՒՆ, *Պատմութիւն Արծրունեաց տան*, Երևան, 1978, զլ. Ժ, էջ 279:

Իոզեֆ Ստրժիգովսկին վկայակոչում է Էմիլ Բորեին, գրելով, որ ըստ վերջինիս՝ արձանագրությունների «գրութեան կերպը քրիստոնեական առաջին դարերը մատնանիշ կրնէ»⁸⁸:

Այնուհետև, նույն ուսումնասիրության մեջ, Էջմիածնի Ավետարանի (X դար) *Քրիստոս և առաքյալները* մանրանկարին ու փղոսկրյա կազմին նվիրված հատվածում, Պողոս առաքյալի պատկերագրական տիպի կապակցությամբ Ստրժիգովսկին նշում է, որ երկարամազ և մորուքով Պողոսը «5-րդ դ. վերջից և 6-րդ դ. սկիզբներէն սկսեալ առհասարակ Կունդ կը նկարուի»⁸⁹: Սակայն հետո նույն մանրանկարի կապակցությամբ ավելացնում է. «X դարի մանրանկարի մէջ Պողոսը ունի գրեթէ նոյն նկարագիրը, ինչ փղոսկրեայ կազմի վրա», այսինքն՝ երկարամազ է: Եվ քանի որ նա ճաղատ չէ, համաձայն ընդունված պատկերագրական տիպի, ուրեմն և մանրանկարները կատարված են մի ժամանակաշրջանում, երբ այդ տիպը Հայաստանում դեռևս հաստատված չէր և մանավանդ, ըստ նրա, «չկային այնպիսի նկարիչներ, որ ստեղծեին նման գեղեցիկ մանրանկարներ»⁹⁰:

Ս. Տեր-Ներսեսյանը չհամաձայնվելով պրոֆ. Ստրժիգովսկու հետ, վկայակոչում է *Մլքեի Ավետարանը* (862 թ.), ուր *Համբարձման* տեսարանում Պողոսը, ինչպես *Էջմիածնի Ավետարանում*, պատկերված է երկար մազերով⁹¹: Եվ սակայն տիպերի բազմազանությունը բացատրել միայն դրանց հաստատված կամ չհաստատված լինելու հանգամանքով թվում է, թե այնքան էլ պատճառաբանված չէ: Ինչ վերաբերում է մասնավորապես *Էջմիածնի Ավետարանի* գեղագիտական արժեքին, որի մասին խոսում է Ստրժիգովսկին, ապա պետք է ասել, որ նրա ստեղծումից մոտավորապես վաթսուն տարի առաջ, Բյւենո Նորավանքից (ուր գրվել էր հիշյալ Ավետարանը) ոչ հեռու, Տաթևում, 930 թվականին որմնանկարներով զարդարվեց Պողոս-

88 *Էջմիածնի ավետարանը*. ուսումնասիրութիւն ՏէՐ ԹՈՎԱԷՓ ՍՏՐՉԻԳՈՎՍԿԻ, Վիեննա, 1892, էջ 5:

89 *Նույնը*, էջ 29:

90 *Նույնը*, էջ 53:

91 S. DER NERSESSIAN, « Initial Miniatures of the Etchmiadzin Gospel »; *Etudes byzantines et arméniennes*. Louvain, 1973.

Պետրոս եկեղեցու ներքնամասը: Դժբախտաբար, այսօր արդեն այդ որմնանկարներից գրեթե ոչինչ չի մնացել, այնպես որ պատկերագրական համեմատություններն անկարելի են⁹²: Բայց և այնպես, հիմնվելով հայոց պատմության արժանահավատ ներկայացուցիչներից մեկի՝ Ստ. Օրբելյանի վկայության վրա, կարելի է նշել մշակութային աշխույժ մթնոլորտի գոյությունը X դարում՝ Տաթևում, որը «լի էր ծովամատուց փիլիսոփայիք, երաժշտական երգոց, ճիս էր և վարժարանն վարդապետական կրթութեամբն, նաև արհեստատրք նկարչացն և գրողաց անհամեմատք»: Եկեղեցին կառուցվել էր դեռևս 896 թվականին Հովհաննես եպիսկոպոսի աթոռակալության օրոք: Ստեփաննոս Օրբելյանը գրում է. «Եւ այս ի խորհուրդ երկուց գլխաւոր առաքելոցն Պօղոսի և Պետրոսի, յորոց նշխարացս եղան ի ներքոյ սեան»⁹³: Այնուհետև, 930 թվին Հակոբ եպիսկոպոսը հրավիրում է նկարիչներ «ի հետաւոր աշխարհէ ֆռանգ ազգաւ» և «Ետ նկարել զբովանդակն ի վերուստ մինչեւ ի վայր»⁹⁴: Այս նկարիչների հետ աշխատել են և հայ վարպետներ, որոնց ներկայությունը հաստատվում է արսիդի որմնանկարների թե՛ մնացյալից բոլորովին տարբեր զուտ արևելյան ոճով, թե՛ պատկերված մարգարեների ու առաքյալների բռնած գրքերի վրա զետեղված հայերեն մակագրություններով⁹⁵:

92 Անցյալ դարի 50-ական թվականներին արվեստաբան նկարիչ Լիդիա Ալեքսանդրովնա Դուրնովոյի և նրա աշակերտների կողմից պատճենահանվեցին հայ միջնադարյան որմնանկարչության որոշ հուշարձաններ, որոնք այժմ պահպանվում են Հայաստանի Ազգային պատկերասրահում: Այդ նշանակալի ներդրման շնորհիվ մենք այսօր հնարավորություն ունենք ոչ միայն ծանոթանալ հայ արվեստի այդ կարևորագույն ճյուղին, այլև որոշ դատողություններ անել դրա մասին: Տաթևի գլխավոր եկեղեցու արսիդը հավանաբար ծածկված է եղել Քրիստոսի և առաքյալների պատկերներով, դրանցից այսօր մենք ունենք մի փոքր հատված ներկայացնող պատճեն. որը հնարավորություն չի տալիս որոշել Պողոս առաքյալի ինքնությունը: Այնուամենայնիվ, տեսանելի են առաքյալների ձեռքերի գալարները հայերեն մակագրություններով, մի հանգամանք, որը հաստատում է Ստ. Օրբելյանի այն միտքը, որ ֆրանկների հետ աշխատել են և հայեր: Ուրեմն և ժ. Ստրժիգովսկու կարծիքը, որ այդ ժամանակաշրջանում Հայաստանում չկային այնպիսի նկարիչներ, որ զարդարեին Էջմիածնի ավետարանը, պարզապես տեղի չէ:

93 Պատմությունն անհանգիստ Սիսական արարեալ ՍՏԵՓԱՆ և ՈՍԻ ՕՐԲԵԼԵԱՆ արքեպիսկոպոսի Սիւնեաց, Փարիս 1859 էջ 270-271:

94 Նույնը... էջ 302:

95 P. DONABÉDIAN, J.-M. THIERRY, *Les arts arméniens*, p. 583.

Ուրեմն թե խոսել այն մասին, որ այդ ժամանակաշրջանում Հայաստանում չկային բավականին վարժ նկարիչներ, որ զարդարեին Էջմիածնի Ավետարանը, տեղին չէ: Թե ինչն⁹⁶ Հակոբ եպիսկոպոսը դրսից հրավիրեց նկարիչների, այնքան էլ հասկանալի չէ: Գուցե թե դա կապված էր նրա անձնական ճաշակի հետ, կամ էլ մի փորձ էր արվեստը դիտարկել եկեղեցական վեճերից դուրս:

Անդրադառնալով Պողոս առաքյալի պատկերագրական տիպին՝ կուզենայինք նշել, որ մեր դիտարկումները, կապված Պողոսի պատկերագրական տիպի հետ, ցույց են տալիս, որ վաղ քրիստոնեական հոմեական հուշարձաններում նույնպես առաքյալը պատկերվում է թե՛ ճաղատ, թե՛ երկարամազ: III դարի հին հոմեական բրոնզե մեդալիոնների վրա Պողոսը ճաղատ է, մինչդեռ հենց դարասկզբի նուկեզօծ ապակիների վրա երկարամազ⁹⁷: Իսկ սարկոֆագների և երբեմն նույնիսկ նույն սարկոֆագի վրա *Քս. դատավոր* տեսարանում երկարամազ է և մորուքավոր, բայց կալանավորման տեսարանում ճաղատ⁹⁸:

Հայկական հուշարձաններում IV դարից մինչև XV դար ականատես ենք Պողոսի արտաքին կերպարանքի նույն երկվությանը: Ուրեմն և խնդիր ոչ միայն տիպերի կանոնակարգման մեջ է, այլ նաև որպես ներշնչման աղբյուր ծառայած նախորդակների: Եվ հետո, Պողոսը, ի տարբերություն Պետրոսի կանոնիկ բնագրերում գրեթե նկարագրված չէ: Միայն *Գործք Առաքելոցում* խոսվում է այն մասին, որ նա «...լեղբարց հրաժարեալ նաւեր յԱսորիս, եւ ընդ նմա Պրիսկիղա և Ակիղաս, փոքրել զգլուխ ի Կենքրա, քանզի ուխտադիր էր» (Գլ. ԺԸ. 18): Պողոսի արտաքինի ամբողջական նկարագրությանը հանդիպում ենք պարականոն տեքստերում «էր սուրբ առաքեալն Պօղոս անձամբն կարճ և հաստ, մեծաքիթ և խաժակն, թաւայօն և զուարթեքեւ, ճաղատ և երկայնամորուս, ալէխառն, աստուածային շնորհօքն լի և բժիշկ ամենայն ցաւոց ի փառս Քրիստոսի Աստուծոյ մերոյ»⁹⁸:

96 A. GRABAR, *Christian Iconography*, p. 68, 69 pl. 163, 166, 167.

97 A. GRABAR, *Նշվ. աշխ.* pl. 29, 111, 149.

98 Թանգարան հայկական հին և նոր դպրութեանց, անկանոն գիրք առաքելականք, Վեներիկ, 1904, էջ 43:

Այսպիսի մի նկարագրություն կա և Թեկղեի վկայաբանության մեջ⁹⁹։
 Հայ միջնադարյան արվեստում Պողոս առաքյալի և Թեկղեի հետ կապված պատմության պատկերումը բացառիկ երևույթ է։ Այդուհանդերձ, այն օգնում է պատկերացում կազմելու Պողոսի՝ Հայաստանի վաղ քրիստոնեական արվեստի մեջ ընդունված պատկերազրական տիպի և դրա զարգացման մասին։

III-IV դարերով թվագրվող Թեկղեի և Պողոսի համատեղ պատկերին հանդիպում ենք Վատիկանի Pio Cristiano թանգարանում պահվող սարկոֆագի կափարիչից մնացած մի բեկորի վրա։ Այդ այլաբանական պատկերը իրենից ներկայացնում է մի նավակ, որի թիավարն է առաքյալը։ Նրա առջև կանգնած է կարճ մազերով Թեկղեն։ Նավակի առաջամասին գրված է T H E C L A¹⁰⁰։

Արդեն ասվեց, որ Էջմիածնի տաճարի հյուսիսային պատի հարթաքանդակի վրա Թեկղեի և Պողոսի անունները գրված են հունարեն, տառատեսակը բնորոշ է քրիստոնեության առաջին դարերին։ Սա մտածել է տալիս, որ այս հարթաքանդակը ստեղծված է III-IV դարերից ոչ ուշ, այսինքն՝ ժամանակակից է Պիո Քրիստիանո թանգարանի նմուշին։ Բացառված չէ, որ հայկական հարթաքանդակի վրա ներկայացված պատմությունը լինի մ. թ. առաջին դարերում քրիստոնեական աշխարհում տարածված և Հայաստան թափանցած մի պարականոն տեքստի արտացոլում¹⁰¹։ Ամեն դեպքում այդ դրվա-

գը ի շարս մյուսների գալիս է հարստացնելու հայկական վաղ միջնադարյան արվեստի պատկերացանկը՝ վկայելով այն մասին, որ թերևս որոշ հորինվածքներ, որ ժամանակին զարդարել են պաշտամունքային շինությունների պատերը, նրանց ավերման հետ անհետացել են, կամ էլ մատնվել անուշադրության։

Ավելի ուշ, VII դարում երկու առաքյալների պատկերաքանդակներ առկա են Մրենի կաթողիկեի արևմտյան մուտքի բարավորի *Քս դատավոր* տեսարանում, ուր կողք կողքի պատկերված են վեց ֆիգուր։ Կենտրոնում *Քս Ամենակալն է, կողքերին Պողոս և Պետրոս առաքյալները*։ Պողոսը ճաղատ է, ձեռքին պահած ունի գիրք. ձախ կողմում Պետրոսն է բանալիով։ Այնուհետև այս խումբը ընդարձակվում է, երկու կողմից ներառնելով տեղական իշխանական տների ներկայացուցիչներին՝ Թեոփիլոս եպիսկոպոսին, իշխան Սահառունուն և Ներսես Կամսարականին¹⁰²։

Ինչպես արդեն ասվեց, այստեղ Պետրոս առաքյալը բանալիով է, որն իր ձևով հիշեցնում է անտիկ արվեստի հուշարձանների վրա պատկերվող բանալիները։ Բյուզանդական արվեստում Պետրոսը երբեմն խաչով է, բայց նաև գրքով կամ բանալիով¹⁰³։ Ս. Պետրոսի առաջնային դերը չէր ընդունվում հույների կողմից. այդ պատճառով Ն. և Մ. Թիերիները կարծում են, որ բանալու պատկերումը հայկական հուշարձաններում հայերի կողմից հակաբյուզանդական տրա-

99 «Իբրև ետես զՊաղոս զի գայր, այր չափ հասակաւ հերագանգոր, գուգք թերագոյնք կարթ գէլ, ծախ, մեծակն, յոնակից, ունչք երկնագոյնք և լի էր շնորհօք Տեան»։ *Տե՛ս մատենագրութիւնք նախնեաց*, հ. Ա, էջ 514։

100 P. PRIGENT, *Աշխ. աշխ. fig 62 p. 125*. Նմանատիպ մի պատկեր, նավակ, մեջը մարդ, մի ձեռքը վեր բարձրացրած, մյուսով՝ կարծես թե մի բան բռնած (ուրկան?) կա Իջևանի շրջանի Մակարավանքի գլխավոր եկեղեցու (1205 թ.) արքայի ճակատակալ սալիկներից մեկի վրայի ութանկյուն աստղի մեջ։ Ենթադրում ենք, որ դա Պողոս առաքյալն է։ Նրա հետևը պատկերված է գիրք։ Տե՛ս P. DONABÉDIAN, J.-M. THIERRY P. *Les arts...*, fig. 3. Նկարի տակի մակարգրությունն է «*հանելուկային անձնավորություն*»։

101 Դա մի ժամանակաշրջան էր, երբ նեստորականները աշխատում էին իրենց աղանդը տարածել հայերի և ասորիների մեջ։ Հնարավոր է, որ նրանց գրվածքների հետ Հայաստան թափանցած լինեին և պարականոն որոշ տեքստեր։ Ահա թե ինչ է գրում Կորյուն վարդապետն այդ մասին. «Յայն ժամանակի բերեալ երևեցան Հայաստան աշխարհին գիրք սուտապատումք, ընդունայնախօս աւանդու-

թիւնք առն ուրումն Հոռոմի, որում Թեոդիոս անուն։ Վասն որոյ սինհողասական հայրապետաց եկեղեցեացն արքոց Աշանկեալ ազդ առնէին ճշմարտահաստ փառաւորչացն Սահակալ և Մաշթօցի։ Եւ նոցա ճշմարտասէր փութով զայն ի միջոյ բարձեալ՝ աշխարհահալած արտաքոյ իրեանց մերժեցին»։ (Տե՛ս *Մատենագրութիւնք նախնեաց*, ԿՈՐԻԻՆ, ՄԱՄԲԲԷ, ԴԱԻԻԹ, էջ 25)։ Նույնն է կրկնում և ՍԱՄՈՒԷԼ ԱՆԵՅԻՆ որոշ հավելումներով։ *Տե՛ս Հասարմունք ի գրոց պատմագրաց*, Վաղարշապատ, 1893, էջ 76, 77։

102 *La Cathedrale de Mren*, fig. 13, P. 60.

103 *Ibid p. 60*. *Ի դեպ, նույն այդ հողվածում* Նիկոլ և Միշել Թիերիները գրում են, որ «Արևելյան Փոքր Ասիայում մենք չգիտենք կողպեքով բանալիի ավելի ուշ շրջանի օրինակ, քան Խախուլիինը (Վրաստան, XI դար)»։ Տե՛ս *La cathedrale de Mren...*, էջ 60։ Այստեղ մեզ համար տարօրինակ է թվում Խախուլին որպես բանալիով Պետրոսի վերջին օրինակ ներկայացնելը։ Միհչղեռ այդ տիպը հայտնի է Հայաստանում Աղջոց վանքում 70-ական թվականներին, ինչպես նաև Կիլիկյան մանրանկարչության մեջ՝ *Համբարձման* տեսարանում (*Մատենադարան, ձեռ. N 197*)։

մադրությունների արտահայտություն է: Եթե նույնիսկ հաշվի չառնենք VII դարում Հայաստանում տիրող քաղաքական վիճակը, որն այդ շրջանում հակաբյուզանդական չէր, ապա նույն ինքը՝ կառույցը այլ բան է հուշում. եկեղեցու հյուսիսային կողմի մուտքի ճակատակալ քարին պատկերված է *Ս. Խաչի վերահաստատումն ու փառաբանումը* բյուզանդական կայսր Հերակլի կողմից: Արդյոք միևնույն հուշարձանի վրա, նույն ժամանակամիջոցում ստեղծված քանդակներից մեկը կարո՞ղ էր արտահայտել հակաբյուզանդական, մյուսը՝ բյուզանդամետ տրամադրություններ: Այս ժամանակաշրջանի հայ-բյուզանդական կապերի մասին հետաքրքիր տեղեկություններ է հայտնում Սեբեոս պատմիչը¹⁰⁴:

Կա վաղ միջնադարյան մի հուշարձան ևս, ուր հավաստի եղել են Պողոսի և Պետրոսի հարթաքանդակները: Դա Բագարանն է: Այստեղ, հյուսիսային արևելքի վրա, ըստ Ստրժիգովսկու, հստակ կարդացվում է «Պողոս Պետրոս» մակագրությունը. սրան հարակից երկու քառակուսի սրբատաշ քարերը, որոնց վրա, հավանաբար, եղել են առաքյալների պատկերաքանդակները, անհետացել են¹⁰⁵:

VII դ. երկրորդ կեսից սկսած, արաբական տիրապետության մոտավորապես երկու հարյուրամյա շրջանում, սակավաթիվ հուշարձաններ են ստեղծվում, այն էլ զուսպ հարդաքանդակով: Սակայն, արդեն IX-X դարերում Հայաստանում մշակույթի գրեթե բոլոր բնագավառներում, արձանագորվեց հոգևոր կյանքի զարթոնք, որը և նշա-

104 Դավիթ Սահարունի իշխանը, որը ի շարս մյուսների, պատկերված է «Քս Դատավոր» տեսարանում, 637-638 թվերին Հերակլ կայսեր կողմից նշանակվեց Բյուզանդական Հայաստանի կյուրոպաղատ. այդ մասին կարևոր տեղեկություն է պահպանվել Սեբեոսի մոտ. նա գրում է. «Իսկ թագաւորն առնէ ըստ Խնդրոյ ի իշխանացն զճա (Սահարունն) ի իշխան ամենայն աշխարհացն և տայ մնա պատիւ կյուրոպաղատութեանն և հաստատէ զնա ի ծառայութիւն իւր և կալեալ զիշխանութիւնն ամս Գ ամենայն ճոխութեամբ մեծապէս»: Տե՛ս, *Պատմութիւն Սեբեոսի, աշխատասիրությանը* Գ. Աբգարյանի, Երևան, 1979, էջ 133: Բացի դրանից Մրենի արձանագրություններում առկա են բյուզանդական տիտղոսներ-պատրիկ կյուրոպաղատ. սպարապետ: Վերջինս, ըստ Հ. Օրբելու, օգտագործվում էր միայն բյուզանդական զինվորականների կողմից: Տե՛ս Ս. Ա. ՕՐԲԵԼԻ, *Избранные труды*, Ереван, 1963. Надпись 639-640 годов о построении Мренского собора, стр. 399.

105 J. STRZYGOWSKI, *Die Baukunst der Armenier und Europa*. Wien, 1918 p. 95-99.

նավորվեց բացառիկ արժեք ներկայացնող գործերով: Ընդօրինակվեցին ու նկարագորակվեցին հայ մանրանկարչության նոր շրջանը ազդարարող Մլքե թագուհու և Էջմիածնի Ավետարանները: Վերջինիս մասին արդեն խոսվել է Պողոս, Պետրոս առաքյալների կապակցությամբ: 862 թվին գրված Մլքեի Ավետարանի նկարաշարի որոշ մանրանկարներ բացահայտ աղերսներ են դրսևորում հյուսիսային, «հունականացված» Սիրիայում ստեղծված Ռաբուլայի¹⁰⁶ ավետարանի պատկերների հետ, մի ձեռագիր, որը մինչև IX դարը պահպանել է նորալատոնական գեղագիտության հետքերը: Այստեղ, «Համբարձման» տեսարանի մեջ, հետարաբական շրջանում առաջին անգամ տեսնում ենք երկարամազ ու մորուքով Պողոս առաքյալին: Պատկերագրական այս տիպը հիշեցնում է Էջմիածնի տաճարի IV դարով թվագրվող նույն պերսոնաժին, տարբերակ, որն իր գոյությունը հայ արվեստում պահպանում է մինչև XV դարը, XIII դարում նորից հայտնվելով Աղջոց ս. Ստեփանոս վանքում: Նույն դարավերջին դրվագված Սկևռայի մասնատուփի¹⁰⁷ և Էաչի Պողոսյանի պատվերով կատարված արծաթե պահարանի վրա Պողոսը ճաղատ է և մորուքով¹⁰⁸: Մի քիչ ավելի ուշ նույն այդ տիպին հանդիպում ենք Ամաղուի Նորավանքի Աստվածամոր եկեղեցու երկրորդ հարկի դռան ճակատակալ քարի վրա (Քս դատավոր, երկու կողքերին Պողոս, Պետրոս առա-

106 J. LEROY, *Les Manuscrits syriaques à peintures, conservés dans les bibliothèques d'Europe et Orient*. Paris, 1964. p. 129

107 P. DONABÉDIAN J. M. THIERRY, *Les arts...* fig 177, Սկևռայի մասնատուփի վրա Պողոս և Պետրոս առաքյալները պատկերված են մեղալյոնների մեջ, կիսանդրի: Պետրոսը կարճ մազերով է և կլոր մորուքով, ձեռքին գիրք է. Պողոսը աչ ձեռքին ունի սուր, ձախին՝ գիրք: Նա ճաղատ է և մորուքով: Պողոսի պատկերագրական տիպը սրով բացառիկ է հայ արվեստում և բավականին ընդունված արևմուտքում, այն հիշեցնում է եվրոպական քանդակագործության նմուշները, ինչպես օրինակ, Ռեյմսի տաճարի Վերջին դատաստանի ընդարձակ տարբերակի մեջ տեղ գտած առաքյալների պատկերները: Տե՛ս Ernst Kitzinger, *The Art of Byzantium and the Medieval West*. London, 1976, fig. 32 p.

108 Գ. ՅՈՎՍԷՓԵԱՆ, *Խաղթակեանք կամ Պողոսյանք*, առաքյալների նույն տիպերը ինչ Սկևռայի մասնատուփի վրա պատկերված են և Էաչի Պողոսյանի պատվերով դրվագծված պահարանի վրա. Պետրոսը կարճ, կլոր մորուքով է, Պողոսը՝ ճաղատ, երկար մորուքով: Արևմտյան ազդեցությունը այստեղ բացահայտ է:

քյալները)¹⁰⁹, և ապա նույն տեղում մի խաչքարի վրա¹¹⁰, ուր նա, այս անգամ արդեն, երկարամազ է:

Առաքյալների արտաքին նկարագրի հետ կապված այս մանրամասների քննարկումը ամենևին էլ երկրորդական չէ: Այն հետապնդում է որոշակի նպատակ, որն է պարզել նրանց պատկերագրության ակունքները, հետևել տիպի զարգացման ընթացքին:

Ըստ այդմ, մեր պրպտումները հայ արվեստի շրջանակներում ցույց տվեցին, որ ճշգրտել, թե Պողոս առաքյալի պատկերագրական տիպերից որն է, որ գերակշռում է միջնադարյան հայ արվեստում, առայժմ դժվար է ասել: Սակայն մի բան հստակ է. վաղ քրիստոնեական տիպերը հայկական արվեստում հարատևել են, երբեմն նույնիսկ, ընդգրկելով հասուն միջնադարը: Արվեստագետները հիմնականում երբեք չեն խուսափել պատկերագրական ծրագիրը հարըստացնող նորամուծություններից: Պողոս առաքյալի կերպարի բազմազանությունը պայմանավորված է թե՛ դրանով և թե՛ գրական աղբյուրների մեջ խորանալու ձգտումով: Պատկերագրական տիպերի փոխակերպումների մասին ուշագրավ դիտողություն ունի Անդրե Գրաբարը: Նա գրում է. «Քրիստոնյա արվեստագետները իրենց պերսոնաժներին օժտում էին կայսերական շրջանի հեթանոսական արվեստի իմաստունների դեմքերով, որոնք նրանց ներշնչանք էին պատճառում: Սա չէր խանգարում որոշ կեղծ դիմանկարների դարերի ընթացքում պահպանել ինչ-ինչ անհատական հատկանիշներ և

109 S. DER NERSESSIAN, "Deux tympanes sculptés arméniens datant de 1321" *Gahiers Archeologiques*, 25. Paris, 1976.

110 1982-1983 թվերին Նորավանքի տարածքի հետազոտության ժամանակ հայտնաբերվեց մի նոր խաչքար, որը վերագրվում է ճարտարապետ, քանդակագործ Մոմիկին: Խաչքարի վերին մասում Քրիստոսն է գրքով: Ավելի վար՝ կենտրոնում պատկերված է մի նրբահյուս խաչ, երկու կողմերում տեղադրված 6-ական շեղանկյուն, որոնցից յուրաքանչյուրի մեջ՝ մեկական առաքյալ: Բոլոր առաքյալները ձեռքներին պահած ունեն գիրք: Ծարքերը սկսվում են Պետրոս և Պողոս առաքյալների պատկերներով. Պետրոսի ձեռքի գրքի վրա գրված է «Պետրոս», ի տարբերություն մյուսների, որոնց գրքերը չեն կրում որևէ մակագրություն: Պողոսը ակնհայտորեն ճաղատ է, ներկայացնելով մեզ հայտնի «Կուճղ Պողոսի» վերջին պատկերներից մեկը հայկական հասուն միջնադարում: Տե՛ս Մ. ՀԱՍՐԱԹՅԱՆ, «Հայ ճարտարապետության, քանդակագործության նորահայտ հուշարձաններ Նորավանքում», *Հրաբեր հասարակական գիտությունների*, 1984 թ., N 8:

խուսափել այլոցից: Այդպես էր Սուրբ Անդրեասի, Պետրոսի ու նաև Պողոսի դեպքում, որոնց տարբերակները հասնում են մինչև III դարը»¹¹¹: Մենք կարծում ենք, որ նման պատկերագրական փոխակերպումները հայ արվեստին, հասկանալի պատճառով, բնորոշ չեն: Մեզանում տիպերի բազմազանությունը, ինչպես արդեն ասվել է, առավելապես պայմանավորված է բնագրերով, թե՛ կանոնիկ, թե՛ պարականոն, ինչպես նաև այլևայլ գրական տեքստերով և հատկապես մեկնողական գրականությամբ: Պակաս դեր չէին խաղում և դավանաբանական խնդիրների հետ կապված հավանական սահմանափակումները, մի հարց, որ դեռևս կարոտ է ուսումնասիրման: Օրինակ, մեր ուսումնասիրության առարկա Աղջոց վանքի փոքր եկեղեցու մուտքի կողմերում դժվար թե գետեղվեին առաքյալների մարդահասակ քանդակները, եթե XIII դարի երկրորդ կեսից սկսած հայ-հոռմեական հարաբերությունների մեջ չնկատվեր որոշ մեղմացում. և, իհարկե, այս պարագային խիստ կարևոր էր վարդան Արևելցու ներկայությունը վանքում, նրա ներգործությունը մշակութային կյանքի ու նաև ընդհանրապես վանականների ընդդիմահար դավանաբանական ուղղվածության վրա: XIII դարի 50-ական թվականներին Հռոմի հետ Պետրոս առաքյալի առաջնության շուրջ թեժացած վեճերը այնուհետև փոքր-ինչ խաղաղվեցին: Հավանաբար, հենց այդ ժամանակային հատվածի հետ էլ համընկնում է երկու առաքյալների քանդակապատկերների կերտումը Հայաստանում:

Պետրոս առաքյալի առաջնության գաղափարը ընդհանրապես ընդգծվում է լատինական աշխարհում, նշում է Ս. Տեր-Ներսեսյանը, բայց, տարօրինակաբար, պատկերային մեկնաբանում տրվում է բացառիկ դեպքերում: Արևմտյան արվեստում սովորաբար ներկայացվում է «բանալու հանձնումը Պետրոսին»: Այնուհետև Ս. Տեր-Ներսեսյանը շարունակում է. «XII դարի վերջերից Պապը հետապնդում էր հոռմեական և հայկական եկեղեցիների միասնության գաղափարը: Քաղաքական հանգամանքների բերումով հայերը գնացին փոքր զիջումների, հիմնականում կրթական առարկաների և որոշ սովորույթների բնագավառում: XIII դարում արդեն Կոստանդին կաթողիկոսը

111 A. GRABAR, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*. Paris, 1979, p. 35.

հատակ դիրքորոշում որդեգրեց Հոռնի Ակատմամբ: 1248 թ. նա նամակ ուղարկեց Հեթում թագավորին՝ շարադրելով իր տեսակետը առաքյալների առաջնության վերաբերյալ, նամակ, որն այնուհետև պետք է ուղարկվեր Պապին՝ կցվելով կաթողիկոսի ներկայացուցիչ Մխիթար քահանայի տեղեկագրին: Վերջինս վերնագրված՝ էր *Տասներկու առաքյալների հավասարության մասին պատվո աստիճանակարգի մեջ և նրանց դեմ, ովքեր հաստատում են, որ տասնմեկը իրենց հեղինակությանը ավելի ցածր են, քան Պետրոսը*: Սա հույժ կարևոր խնդիր էր, քանի որ առաքյալների հավասարության հանգամանքը, որպես հետևանք, պետք է շոշափեր առաքելական ծագում ունեցող եկեղեցիների և, ուրեմն, նրանց պետերի հավասարության հարցը: Հետաքրքիր է, որ այս գաղափարը, ինչպես նշում է Ս. Տեր-Ներսեսյանը, ընդգծվում է Կոստանդին կաթողիկոսի կողմից պատվիրված բոլոր ձեռագրերի ընծայական չափածոներում հետևյալ բառերով. «Թող թույլ տրվի ինձ նստել գահին Պետրոսի հետ»¹¹²:

Ինչ վերաբերում է Պողոս առաքյալին, ապա նա՝ ինչպես վաղ քրիստոնեական և բյուզանդական արվեստներում, այնպես էլ հայկականում երբեմն պատկերվում է գրքով կամ գալարով, երբեմն էլ թափուր ձեռքերով: Օժտելով նրան տարբեր նշանակներով (գիրք, գալար, սուր) հայ վարպետներն արդյոք չէի՞նք արձագանքում պարա-

112 S. DER NERSESSIAN, *Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art*. Washington, 1963, p. 50-51. Ընդհանրապես, բանալիով Պետրոսի առնչությամբ նշենք, որ դեռևս հայերեն պարականոն տեքստերում բանալին հիշատակվում է որպես Պետրոսի առիթուտ. «գրանալին արքայութեան էստ ի հովուէլ զոչխարն Քրիստոսի», տե՛ս *Թանգարան հայկական հին և նոր դպրութեանց. Գիրք առաքելականը*, էջ 466:

Պրոֆ. Մեթյուսը, Կալիֆորնիայի համալսարանի գրադարանում պահվող Գլաձորի ձեռագրերից մեկին նվիրված իր աշխատությունում գրում է, թե Պետրոսի պատկերումը հայկական ձեռագրերում որոշ մասնագետներ կապում են Հայաստանում լատին միսիոներների հայտնվելու և Հոռնի պապի առաջնության վարկածը պնդելու հետ: Մինչդեռ, շարունակում է Մեթյուսը, հայ մանրանկարչության մեջ Պետրոսը մեծակ՝ գիրքը ձեռքին եկեղեցու ներսում նստած, պատկերված է դեռևս Վեհափառի Ավետարանում (XI դարի սկիզբ, Մատենադարան, 10780) այսինքն՝ միսիոներների հայտնվելուց շատ առաջ: Տե՛ս Thomas F. Mathews and Avedis Sanjian, *Armenian Gospel Iconography*, p. 93, 94, fig. 103a, 104b. Այնուհետև, Պետրոսը բանալիով պատկերված է Թորոս Ռուպինի կողմից նկարագրողված Ջեյթունի Ավետարանում (Մատենադարան, N 10675):

կանոն տեքստերի մեջ առաքյալի անհատականությունը ներկայացնող բնորոշումներին, ինչպես օրինակ. «Պաղոս պարիսպ անյաղթելի որ ամենայն օր հաւաքեցեր զգանձս հոգեւորս եւ թաղեցեր ի գիրս սուրբս: Եթէ զգացուցեալ էիր մեզ թէ այդպէս փութանակի երթաս առ Քրիստոս թերևս ի մտի եղեալ էաս եւ մեկնեալ էաս զթուղթսն քո, բայց այժմ զինչ արասցուք զի զրկեցաս յընթերցմանէ սուրբ գրոց»¹¹³: Այնուհետև, Պողոսի անհատականության բազմակողմանիությունը ընդգծվում է XV դ. փիլիսոփա, վարդապետ Գր. Տաթևացու *Գիրք քարոզութեան որ կոչի Ամառան հատոր* գրվածքում: Պողոս, Պետրոս առաքյալների մասին այստեղ ասված է. «Արեգակն և լուսին նշանակեն երկու առաքեալսն զՊետրոս և զՊողոս ի մեջ եկեղեցու: Զի նոքա ի մեջ լուսաւորացն մեծք և զօրաւորք են և առաւել խնամեն զերկիր քան զայլ լուսաւորս: Իսկ առաքեալն Պաղոս կոչի լուսինն զի ունի յատկութիւն լուսնի բազում կերպիւ. ունի բնական լոյս և յարեգակնէն լոյս ընդունի և Պողոս ունէր զլոյս գիտութեան օրինացն և ընկալաւ Քրիստոսէ զնորս շնորհաց»¹¹⁴: Եվ հետո Տաթևացին շարունակում է. «Երկու լուսաւորք մեծամեծք իշխանք տըվնջեան և գիշերոյ և սոքա երկու կտակօքն լուսաւորիչք հրէից և հեթանոսաց: Եւ այսպէս ի նորին խնամոցն առ միմեանս առաքեցան Պետրոսն և Պողոսն ի հեռաւոր աշխարհէ և միասին կատարեցան ի Հրոսմ քաղաքի յաւուրս Ներոնի արքայի, վասն որոյ և միասին տօնեն այսօր եկեղեցիք Հայաստանեայց զյիշատակ երկուց լուսաւորչացն հաւատի»¹¹⁵ Տաթևացու այս խոսքերը, կարծում ենք, իրենց մեջ կրում են հայերեն պարականոններից մեկի հեռավոր արձագանքը: Ահա այն. «Բայց մեք հաւատացաք թէ ոչ բաժանէ Աստուած ի միմեանց զերկու մեծամեծ լուսաւորս զոր արար, այսինքն ոչ Պետրոս ի Պողոսէ և ոչ զՊողոս ի Պետրոսէ, իրապէս հաւատամք ի տէր մեր Յիսուս Քրիստոս»¹¹⁶:

Հայոց եկեղեցին մինչ այսօր, Ավագ տոների շարքում երրորդ

113 *Թանգարան հայկական հին և նոր դպրութեանց, Գիրք առաքելականը*, էջ 121:

114 *Գիրք քարոզութեան, որ կոչի Ամառան հատոր. Արարեալ սրբոյ հօրն մերոյ Գրիգորի Տաթևացույն եօթնալոյս վարդապետի ընդ հովանեաւ սուրբ Աստուածածնին բազմ/հ/ւաք եկեղեցույն ի Կ. Պօլիս. ՌԺՂ (1741 թ.) էջ 68:*

115 *Նույնը*, էջ 685:

116 *Թանգարան հայկական... Գիրք առաքելականը*, էջ 30, 116:

տոնը նվիրում է սրբոց առաքելոցն Պետրոսի և Պողոսի: Տոնը կոչվում է «Ցնծայ այսօր եկեղեցի Աստուծոյ իւր սարօքն»: Այնուհետև, Ջատկից հետո երրորդ կիրակին, որ կոչվում է Աշխարհամատրան տոն, նորից նվիրված է եկեղեցու հիմնադրմանը, ընթերցվում է Մատթեոսի Ավետարանի ԺԶ, 18 գլուխը: Երրորդ տոնը նվիրված ս. Էջմիածնի հիմնադրմանը՝ համաձայն Գրիգոր Լուսավորչի տեսիլքի, տոնվում է Բարեկեղանի վերջին շաբաթ օրը և կոչվում է «տօն Օողակաթին Սրբոյ Էջմիածնի... բնաբանն է «Ած զհիմունս էարկ մնա յաիտեան ընկալաք ԱԾ զողորմութիւն քո ի մէջ ժողովրդեան քո»¹¹⁷: Հայսմավորքներում նույնպես հատուկ օրեր են նվիրված Պողոս, Պետրոս առաքյալներին. դրանք են՝ Քաղոցի ԺԹ և դեկտեմբերի ԻԷ՝ «Տօն է սրբոց առաքելոցն Քս-ի գլխաւորացն Պետրոսի և Պողոսի»¹¹⁸:

Անդրադառնալով Աղջոց վանքի փոքր եկեղեցու պատկերաքանդակներին, այդուհանդերձ, պետք է նշել, որ մուտքի երկու կողմերում տեղադրված բնական չափերի առաքյալների քանդակները համալիրի հարդարանքի մյուս պատկերային տարրերի բաղադրամասեր մի քիչ օտարոտի ու արտասովոր տպավորություն են թողնում: Ավելի քան երկու հարյուրամյակ անց Աղթամարի ս. Խաչ եկեղեցու կառուցումից, Արևելյան Հայաստանի Այրարատ գավառում, մարդաշատ վայրերից հեռու, լեռների մեջ պատասպարված մի վանքում նորից հայտնվում են մարդահասակ քանդակներ, և այն էլ ստեղծագործական մի միտումով, որը տարբերվում է թե՛ նույն վանքում կերտված, թե՛ մեր տեսադաշտում գտնվող այդ ժամանակաշրջանի այլ հուշարձանների պատկերաքանդակներից:

Աղթամարին գրեթե ժամանակակից, XI դարով թվագրվող, մարդահասակ քանդակներով մի կառույց գտնվում է Սյունիքում, Տաթևից ոչ հեռու՝ Բղենո Նորավանքում¹¹⁹: Ամբողջական կառույցից մեզ հասած շինությունների ավերակների մոտակայքում այս ու այնտեղ ընկած են քարեր, որոնցից երկուսի վրա կան պատկերաքան-

117 Ծառոց գիրք Հայաստանեաց եկեղեցոյ, Վաղարշապատ, 1872, էջ 754, 318, 590:

118 Յայսմատրք, Կ. Պոլիս 1706, էջ 358, 360:

119 P. DONABÉDIAN, J.-M. THIERRY, *Les arts arméniens*, p. 506, fig 659. С. МХАЦКАНЯН, *Архитектура армянских притворов*. Ереван, 1952.

դակներ: Դրանք, սակայն, լուրջ համեմատությունների առիթ չեն տալիս: Միայն մեկը՝ յուղաքեր կանանց պատկերով, դեմքերի դրվագավորման իր ռեալիստական միտումով հիշեցնում է Աղջոց վանքի առաքյալների պատկերաքանդակները:

Հայտնի է, որ XIII դարի 60-ական թվականների վերջին Աղջոցում էր գտնվում Վարդան Արևելցի պատմիչը: Ըստ երևույթին հենց այդ ժամանակ էլ սկսվել են փոքր եկեղեցու շինարարական աշխատանքները: Մեզ ավելի քան հավանական է թվում, որ մուտքի երկու կողմերում արևմտյան տիպի քանդակների գետեղման գաղափարը գալիս էր Վարդան վարդապետից: Մանավանդ որ, նախքան Աղջոց գալը, նա մի քանի տարի անց էր կացրել Կիլիկիայում՝ վայելելով Կոստանդին Ա կաթողիկոսի հյուրընկալությունը¹²⁰: Ընդհանուր առմամբ, պատմիչը հավանաբար այնտեղ եղել է 9-10 տարի¹²¹: Անկասկած, Կիլիկիայում անցկացրած տարիները իրենց կնիքն են թողել Արևելցու ճաշակի ու մտածելակերպի վրա: Հնարավոր է նաև, որ նա Կիլիկիայից իր հետ բերած լիներ XIII-XIV դարերում Արևմուտքում շատ տարածված «մողեղների» մի տեսորակ¹²²:

Նրա աշակերտներից Գևորգ Սկևոացին հայտնում է, որ 1267 թ. գարնան սկզբին Արևելցին տեղափոխվում է Սաղմոսավանք, ապա անցնում Աղջոց և այստեղ ավարտում *Դանիելի մեկնությունը*¹²³: Հիշատակարանում Արևելցին նշում է ավարտման տարեթիվը. 2ԺԷ (1268):

Դանիելի մեկնության խորագիրը ձեռագրում այսպիսին է. «Ար-

120 Գ. ՅՈՎԱԷՓԵԱՆ, *Կոստանդին Ա կաթողիկոս, Նիսիոս և ուսումնասիրություններ հայ արուեստի եւ մշակույթի պատմության*, Նիս Եոթք, 1943:

121 Փ. ԱՆԹԱԲԾԱՆ, *Վարդան Արևելցի, կյանքն ու գործունեությունը*, Երևան, 1987, էջ 38, 57:

122 S. DER NERSESSIAN, « Copies de peintures byzantines dans un carnet arménien de modèles », *Etudes byzantines et arméniennes*, t. I. Louvain, 1973, p. 673 ; HENRI FOCILLON, *L'art des sculpteurs romans*, Paris 1931, pl. XXXIX, XL, XLI, XLII.

123 *Մեկնություն սրբոց երկոտասան մարգարեից*: Արարեալ Ներսիսի Լամբրոնացւոյ Արքեպիսկոպոսի. յաւելեալ նաև ի վերջոյ՝ Մեկնութիւն Դանիելի մարգարեի, արարեալ վարդանայ վանական վարդապետէ համառօտ և լուսաւոր մտօք, Կ. Պոլիս, 1825: Մատենադարանում (Երևան) պահվում են Վարդան Արևելցու «Դանիելի մեկնության» բավական թվով ձեռագրեր. դրանցից են NN 5452, 6089, 6938, 7581, 7854, 9031, 9170 և այլն:

դիմաոր և սուրբ վարդապետին Վարդանայ սակաւ ինչ վաստակ ի սուրբն Դանիէլ և ի նորին մեկնիչսն»: Իսկ սկզբնատողը հետևյալն է. «Որդեակք յոժարեցուցին զհեռաորութիւնս մեր մերձ տանել մերձաւորաց հոգոյն Աստուծոյ...»:

Բուն մեկնությունը սկսվում է Պողոս առաքյալի հետևյալ խոսքերով. «Դանիէլ ի նոցանէ էր, զորս ոչ արժէ աշխարհ, ըստ Պողոսի ապիցն որ Քրիստոսին խօսէր» Վարդան Արևելցի մեկնում է այս խոսքերը հիմնվելով երբայեցիներին ուղղված Պողոսի թղթերից մեկի վրա. ահա այն. «Եւ արդ զինչ եւս ասացից, զի չէ բավական ժամանակս պատմելոյ վասն Գեղէոնի, Բարակայ, Սամիսոնի, Յեփթայեայ, Դաւթի եւ Սամուելի եւ այլոց մարգարեիցն, որք հաւատովք պարտեցին զթագաւորութիւնս, գործեցին զարդարութիւն, հասին անտեսաց, խցին զբերանս առիւծոց, եւ կէսք զտանջանաց եւ զգանից զփորձ առին զկապանաց և զբանտից, կարօտեալք, նեղեալք, չարչարեալք: Զօրս ոչ արժէ աշխարհ: Եւ սոքա ամենեքին վկայեալք ի հաւատոցն, չեւ եւս ընկալան զաւետիսն» (Եբրայ. ԺԱ, 32-38): Վերոհիշյալ հատվածից մեկնիչը ծանրանում է Դանիէլի կերպարի վրա, ընդգծելով ավետարանական այն հայտնի միտքը, որ հավատով կարելի է հրաշքներ գործել: Այնուհետև Արևելցի մեկնում է՝ ասելով, որ իրավամբ անհամեմատելի են աշխարհի սրբերը, որոնք Արարիչի կողմից ընտրվեցին նախքան աշխարհի ստեղծումը: Աշխարհը նրանց շնորհիվ կայացավ, քանզի «հիմունք են աշխարհի» (Մեկն. էջ 242): Ի հաստատումն այս խոսքերի՝ Վարդանը կրկին հղում է Պողոս առաքյալի թղթերը եկեղեցու դասերի վերաբերյալ. «Եւ զորս եղն Աստուծոյն եկեղեցուջ այս են. նախ զառաքեալս, երկրորդ զմարգարէս...» (Ա կորնթ. ԺԲ, 28) և հետո «շինեալք ի վերայ հիման առաքելոց և մարգարէից, որոյ է գլուխս անկեանն Քրիստոս Յիսուս»: (Եփես. զլ. Բ 20):

Դանիէլի կերպարի շեշտադրումը հիշյալ հատվածում միջնադարյան մտածողության տեսակետից թվում է հիմնավորված: Միաստվածության գաղափարը՝ հեթանոսական հավատալիքներով դեռևս լի միջավայրում, այստեղ սահմանվում է ամենայն ուժգնությամբ: Բաղաբանական իշխանությունները ստիպված էին ընդունել մեկ Աստուծո գոյության և նրա հզորության գաղափարը, քանի որ նրանք այդ Աստուծո շնորհիվ է, որ պահում էին իրենց իշխանություն-

նը (Դանիէլ, 4, 31-32, 5, 22-23)¹²⁴: Դանիէլի մարգարեությունը պատկանում է այն գրվածքների շարքին, որոնք մ. թ. առաջին դարերից սկսած որոշ՝ ամենատարածված խորհրդանշանների ներշնչման աղբյուր են հանդիսացել: Միաժամանակ մարգարեությունը Մարդու Որդու հայտնվելու, (Է 13) հրեշտակների՝ որպես անդրանցական Աստուծո և մարդու միջև միջնորդների (Ժ 12, 13) ու մանավանդ հանգուցյալների հարության նկարագրությամբ (ԺԲ 1-3) խթան է հանդիսացել քրիստոնեական հոգևոր մտքի զարգացման համար: Վարդան Արևելցու *Մեկնությունը* հայկական միջավայրում դրա ակնհայտ ապացույցներից է: Մեկնության մեջ Դանիէլը համեմատվում է Քրիստոսի հետ որպես մեկը, որ երկու անգամ գրից անվասս ելավ (Դանիէլ, զլ. Զ 16, 17, ԺԳ 30, 31). «յօրինակ տիրոջն. զի տերն կրկին ի գուր եմուտ, հոգուվն էջ՝ ի դժոխս և ոչ մարմին նորա ետես զապականութիւն»: (Մեկն. էջ 279): Հավանաբար այս և նման, ավելի վաղ մեկնություններն են, որ առիթ են հանդիսացել զուգահեռներ անցկացնելու նաև Դանիէլի և Փրկչի միջև որպես մեծնող ու վերածնվող աստվածության:

Մեկնության ուշադիր ընթերցումը հուշում է, որ Պողոս առաքյալը Արևելցու կողմից արժևորվել է ոչ միայն որպես հանուն հավատի պայքարած նվիրյալ, այլև խորաթափանց հոգևոր մտքով օժտված մի անհատականություն: Նորից հիմնվելով Դանիէլի մարգարեության վրա՝ Վարդանը հիշատակում է հանգուցյալների հարության հետ կապված հետևյալ տողերը. «Եւ իմաստունք ծագեացեն իբրև զլուսաւորութիւն ի հաստատութեան, եւ բազումք յարդարոց իբրև զաստեղս յաիտեանս եւ եւս»: (Դանիէլ, զլ. ԺԲ, 3): Վկայակոչելով Մատթեոսի Ավետարանի ԺԳ գլուխը, ուր խոսվում է Քրիստոսի կողմից ազարակի և որոմների առակի՝ մեկնության մասին, Վարդանը ստեղծում է երկխոսության պատրանք Քրիստոսի և Պողոս առաքյալի միջև: Այստեղ է, որ մասնավորապես ընդգծվում է առաքյալի հզոր անհատականությունն ու նրբիմաց միտքը: Եվ Քրիստոս ասաց. «Յայնժամ արդարքն ծագեացին իբրև զարեգակն յարքայութեան երկնից» (Մատթ.

124 La Sainte Bible, *Traduction œcuménique de la Bible*. Alliance Biblique Universelle, Nouvelle Edition revue, 1988, Introduction, նաև, էջ 1076:

ԺԳ 43, 44) և Պօղոս թե «այլ փառք արեգական, եւ այլ փառք լուսնի, եւ այլ փառք աստեղաց. աստղ քան աստղ առավել է փառօք, զի ըստ լուսաւոր գործոցն լուսափայլին պասկեալ լուսով» (Մեկն. էջ 277, Կորնթ. 1. ԺԵ 41, 42): Այս սեղմ պատկերով Արևելցիներն հատկորոշում է Պողոս առաքյալին որպէս «խօրք մեծութեան» մեկը, որն ի վիճակի է Փրկչի հետ մտնել երկբանության մեջ, ու նույնիսկ լրացնել նրա խոսքը: Եվ այսպէս, Վարդան Արևելցիին Պողոս առաքյալին, հավատի մեջ խաղացած նրա դերով, դասում է բիբլիական պատմության փառահեղ անհատականությունների շարքը. հերոսներ, որոնք փրկութեան արժանացան Աստվածային ներշնչման շնորհիվ: Ինչպէս օրինակ «Դանիէլը, որ անապական մնաց յառիժոցն, որպէս անանիանքն ի հրոյն, և Պօղոս յիժի խածանելոյն»: (Մեկն. էջ 279): Պողոսի՝ իժի հետ կապված պատմությունը ընդհանրության եզրեր ունի Դանիէլի կյանքի մի դրվագի հետ, որը նույնպէս կապված է իժի հետ, որտեղ նկարագրվում է վիշապ օձի թունավորումը մարգարէի կողմից (Դանիել, ԺԴ 22-27): Եվ քանի որ մեկնիչը հիշատակում է Պողոսին Դանիէլի և Անանյանների շարքում, առաքյալի՝ իժի հետ կապված դէպքը առանձնահատուկ հետաքրքրություն է ձեռք բերում մեզ համար: Ահա այն...: «...իժ մի ջերմութենէն էլեալ, կալաւ զձեռանէ նորա: Եւ իբրեւ տեսին բարբարոսքն կախեալ զգազանըն զձեռանէ նորա, ասէին ցմիմեանս, ուրեմն սպանող է այրս այս, որ թեպէտ եւ ապրեցաւ ի ծովէն իրաւունքն չետուն կեալ: Եւ նորա թոթափեալ զգազանն ի հուրն, եղել նմա չար և ոչինչ»¹²⁵: *Գործք Առաքելոց, գլ. ԻԸ 3-6*:

125 Պողոս առաքյալի հետ կապված այս դրվագը թվում է, թե իր պատկերային արձագանքն ունի Կարսի առաքելոց եկեղեցու 12 առաքյալների պատկերաքանդակներից մեկում, որը, իմ կարծիքով, ներկայացնում է Պողոս առաքյալին, դիմահայաց կանգնած, ձեռքերը կրծքի վրա: Նրա ուսերից դեպի թևերը սահում են երկու օձ: Ժ. Մ. Թիերին այս հուշարձանին նվիրված իր մեանագրության մեջ գրում է, որ վարպետը այստեղ պատկերել է Աստվածամորը, բայց, քանի որ նրա մաֆորիոնի ծալքերը ընկալել է օձերի տեսքով, ուրեմն և պատկերել է օձ, հավանաբար շփոթելով Գր. Լուսավորչի հետ: (Տե՛ս J.-M. Thierry, *La Cathédrale des Saints-Apôtres de Kars*. Louvain- Paris, 1978 p. 9, fig 26): Մեանագրության մեջ պատկերի տակի մակագրությունն է «Կույսը»: Եկեղեցին նվիրված է 12 առաքյալների, որոնք պատկերված են թմբուկի շուրջբոլորը և նրանց շարքում Պողոս առաքյալն է, որ ներկայացնում է օձի հետ կապված դրվագը: Բացի դրանից հայտնի է «Այն կարևոր դերը, որ խաղում էին վիշապները (որոնք ըստ էության նույնն էին, ինչ

Պիեր Պրիժանը հիշատակում է պատկերագրական մի տիպ, ուր Դանիէլը կանգնած է օձի դեմ դիմաց և նրա երախի մեջ է շարտում գնդակներ: «Եւ իբրեւ կերաւ պայթեաց վիշապն» (Դանիել, 14, 26, 27): Պրիժանը գրում է. «Սա (Դանիէլն ու վիշապ օձը) երբեմն պատկերվող մի տեսարան է, որը ճշգրիտ տեղադրվում է հրաշքով կենսագործված խնդրանքների ցանկի մեջ, որոնք, Աստծու կողմից որպէս մողելներ պարգևվում էին բիբլիական պատմության որոշ մեծ հերոսների, սնուցանելով նրանց հուսո՝ աղոթքներն ու հավատացյալներին նվիրաբերվող Օճորհի գործողությունները»¹²⁶:

Վարդան Արևելցիին, մեկնելով Դանիէլի, Երեք մայկանց և Պողոսի փրկությունը գազաններից և հրե վառարանից, ասում է՝ Աստված ինչպէս Ադամից ետ առավ շնորհը, այնպէս էլ մյուս մեղավորներից. սակայն մնացյալ անմեղ որդիներին, ինչպէս Մովսիսին, Եղիային, Հեսուին, Եզեկիելին չարգելեց իշխել բոլոր «ստեղծվածների» և դրանց մի մասի (գազանների՞) վրա: Վեց հարյուր տարի անց նրանց հոգիները փրկվեցին, իսկ յոթ հարյուրի ավարտին «գայ՝ գմարմինն փրկէ և ազատէ զհրավիրեալս ի գուրս հողոյ» (Մեկն. էջ 279) և նորից ու նորից նա չի զլանում հղելու Պողոսին. «Այն ունիմք փրկութեան մարմնոյ, զի դեռ յուսով եմք ապրել, այլ յոյս տեսանելի չէ յոյս. զի զոր տեսանէ ոք զի եւն յուսայ: Ապա, եթէ զոր ոչն տեսանեմք յուսամք, համբերութեամբ ակն ունիմք» (Հոովմ. Ը 23, 24):

Հիշատակելով Պողոսին, Դանիէլի ու Անանյանների հետ միասին նույն շարքում, գանց առնելով ժամանակի բնական հոսքը մեկնիչը նրանց բոլորին գետեղում է հավերժական մեծ ժամանակի մեջ, որ-

օձերը) հեթանոս Հայաստանի ամպրոպի և այլ ավանդույթների մեջ: Կարելի է մտածել, որ այդ ծայրահեղորեն կենդանի ավանդույթները շարունակել են հուզել ժողովրդական երևակայությունն ու գիտակցությունը, նաև քրիստոնեության պաշտոնական ընդունումից հետո»: Տե՛ս J.-P. Mahé, *Origène et la baleine: un fragment pseudo-origénien sur Job et le dragon en traduction arménienne*, REArm NS tome XIV, 1980: Նույն հեղինակը այս հարցի վերաբերյալ առաջարկում է ընդարձակ գրականություն: Ուրեմն, ի՞նչ իմաստ ունի այստեղ տեսնել Աստվածամոր պատկերը, գանց առնելով այն, ինչ իրականում պատկերված է: Ավելի ուշ նույն հեղինակը գրում է. «Այս անձը Համբարձման տեսարանից է վերցված. այստեղ Աստվածամոր մաֆորիոնի այլքավոր ծալքերը շփոթված են օձի հետ. սա չհասկացված մի պատճեն է»: Տե՛ս Les arts arméniens fig 62, էջ 154: 126 P. PRIGENT, *Աշխ. էջ 210*.

պես հավատի պատմության էջերում անջնջելի հետք թողած նշանակալի անհատների: Այսպիսով, հին ու նոր ուխտերը, կարծես, միաձուլվում են մշտնջենական մի ասքի մեջ, հաստատելով հոգևոր մտքի անընդմեջ զարգացման ընթացքը: Քանզի, ինչպես ասվում է Սաղմոսում, «հազար ամ յաչս Տեառն որպէս օր երեկի, զի անց, որպէս պահ մի զիշերոյ» (*Սաղմոս ԶԹ 4. Մեկն. էջ 279*):

Պետրոս առաքյալին Արևելքին անդրադառնում է Նաբուգոդոնոսոր արքայի երազի մեկնաբանման առիթով, երբ Մարգարեն ասում է. «Դու արքա տեսանէիր պատկեր մի, և մինչ հայէիր հարաւ ի լեառն են առանց ձեռին վէմ մի և անկաւ ի վերա պատկերին և փշրեաց և մանրեաց զամ. և հողմն ամարայնոյ տարաւ և տեղի ոչ գտաւ, և վէմն եղև լեառն մեծ որ ելից գերկիր» (*Մեկնություն, էջ 248, 249*): Այսպիսով, ժայռից պոկվող անձեռակերտ վեմը, որն իր գահավիժման ճանապարհին խորտակում է բոլոր կուռքերի արձաններն ու մեծանալով լցնում ողջ տիեզերքը, ըստ Արևելքու երկնային թագավորության գալստյան ազդարարումն է Դանիելի կողմից: Թագավորություն, «որ յաիտեանս ոչ եղծամիցի և ինքն կացցե յաիտեան» (Դանիել, գլ. Բ, 34, 35, 44, 45): Արևելքին այստեղ օգտագործում է այլաբանական ուշագրավ մի հնարանը՝ բացատրելով այդ պատկերը նոր հավատից բխող պատկերացումներով. «Իսկ վէմն հատեալ առանց ձեռին՝ չվայել է մարմնաւոր որ հանել, բայց միայն գտրն ի կուսական յարգանդէ առանց ձեռին՝ որ է առանց սերման, որ ձեռն տայ յարգանդի ի կնոջ յղութեան. և ոչ մարդկան ինչ արժանատրութիւն նպաստ եղև մեծի պարգեւին որդոցս Ադամայ. և նա փշրեաց զպաշտելի պատկերս հեթանոսաց և խորտակէ և փշրելոց է մինչև մեծանայ վէմն եւ լնու գերկիր քարոզութեամբ Աւետարանին ընդ գտիեզերս: Այն զի՝ որ հաւատայ ի նա՝ մի ամաչեացէ» (Հոսմ. Թ 33. Ժ 11, Մեկնություն, էջ 250):

Եվ ապա, մեկնիչը շարունակում է իր միտքը՝ մատնացույց անելով Քրիստոսին, որն իր գալուստով վեմ դարձավ յուրայինների համար և պատվիրեց Պետրոսին. «Վէմ լինել եւ այլոց տայր եւ նա ետ հաւատացելոցըն. դուք, ասէ, իբրև զվէմս կենդանիս շինիք տաճար հոգեւոր»¹²⁷ (*Մեկնություն, էջ 250*):

¹²⁷ Այս խոսքերի պատկերային արտացոլումն է V դ. փղոսկրե ուղղանկյուն մի սալիկ, որի վրա պատկերված է Պետրոս առաքյալը՝ ձեռքին մի մեծ խաչ, որը նա

Բայց քանի որ տերը, ըստ Արևելքու, նախ մարգարեներին տվեց գորություն, ապա և Դանիելն էր, որ կանխագուշակեց նաև Փրկչի երկրորդ գալուստը. «Անձամբ գալոց էր գուշակէ... Յերկնից յարուցանէ Աստված թագաւորութիւն, որ բառնայ յատելեացն իւրոյ եւ տայ սիրելեացն, խոնարհացն հոգւով եւ հալածելոցն վասն իւր, և որք զփոքունց պէտքն լնուն: Եւ լնու բանս սկսեալ յառաջին գալստեանէն մինչև յերկրորդն» (*Մեկն. էջ 250*): Բայց մինչև երկրորդ գալուստը՝ Աստված իշխանությունը որոշ ժամանակով կտա նեղին, սակայն նրանից եկող չարիքը «առաւել էր քան զայլսն», քանզի նեղը փառաբանում էր Չարիքը: Իսկ Աստծո Դատաստանը կոչված էր «ապականել ու կորուսանել այն», որպեսզի մեղքն ու մեղավորները պակասեն երկրի վրայից, երկինքն ու երկիրը նորոգվեն, և սրբերը հայտնվեն նոր, ոչ անցավոր, այլ հավիտենական արքայության մեջ (*Մեկն., էջ 253*):

Երկրորդ գալուստը մանրամասնորեն նկարագրված է Դանիելի հինգերորդ տեսիլքում: Ահա այն Արևելքու մեջբերումով. «...Տեսանէի մինչև աթոռք անկանէին և հինաւորցն նստէր... ատեան նստաւ ահագին յորում արդարք հազիւ կեան, եւ դպրութիւնք բացան եւ իւրաքանչիւր որ զգիր պարտուց իւրոց զարժանն ընթեռնու որովք յայտնի լինին արդարութիւն դատաւորին, որ գայ ընդ ամպս նովին մարմնովն... եւ անպատմելի փառօքն Հօր» (*Մեկն. էջ 261, 262*): Եվ ապա, Արևելքին ավելացնում է. «Մինչև ցայս վայր է վախճան բանիս ամ տեսլեանն և մեկնութիւն հրեշտակին, այլև վախճանի աշխարհիս, որ լինի երկրորդ գալստեանն Քրիստոս արդարոց և մեղաւորաց հատուցմանն»:

Մեկնության մեջ Հին և Նոր ուխտերի իմաստաբանական կապը վկայված է Դանիելի Պողոս, Պետրոս առաքյալների և վերջին Դատաստանի միջոցով: Դանիել մարգարեի կողմից կանխագուշակված Փրկչի գալուստը, որ իրականացավ Պողոսի ու Պետրոսի կյանքի ըն-

տեղադրում է մի ժայռակտորի վրա: Համաձայն որոշ ուսումնասիրողների՝ սա այն ժայռն է, որտեղից սկիզբ են առնում դրախտային չորս գետերը, կամ էլ, ինչպես կարծում են այլոք, Գողգոթայի խորհրդանիշն է: Ամեն դեպքում, սա ավետարանական խոսքի այլաբանական արտացոլումն է. «Պատասխանի ետ Յիսուս և ասէ զնա (Պետրոսին) «... Եւ ես քեզ ասեմ, զի Դու ես վէմ և ի վերայ այդր վիմի շինեցից զեկեղեցի իմ... » (*Մատթեոս, ԺԶ, 18*) Տե՛ս *Medieval Art from Private Collections. A Special Exhibition at the Cloisters*, October 30, 1968 through January 5, 1969. *The Metropolitan Museum of Art*. Pl. 70.

թացքում, հանուն քրիստոնեական հավատի մարտնչած ու նահատակված առաքյալների կարգում է մարգարեի հոգևոր ժառանգորդների դասին: Սակայն, ի տարբերություն հին կտակարանային մարգարեի, որը փրկվեց Աստվածային շնորհով, նրանք զոհաբերեցին իրենց մարմինները հանուն հոգու փրկության: Սա հոգևոր սխրանք էր, որը նախանշեց Նոր ժամանակները: Պողոս առաքյալի հետևյալ խոսքերը վկայում են այդ ժամանակաշրջանում Մտքի ասպարեզում սկիզբ առնող փոփոխությունների ու նաև այն մասին, թե ինչ ուղղությամբ պետք է ընթանար քրիստոնեական մտայնության զարգացումը. «Ջի արդարությամբ օրհնացն կատարեսցի ի մեզ, որք ո՛չ ըստ մարմնոյ գնայցեմք՝ այլ ըստ հոգւոյն: Ջի որք ըստ մարմնոյ են, զմարմնոյն խորհին, և որք ըստ հոգւոյն՝ զհոգւոյն: Ջի խորհուրդ մարմնոյ մահ է, և խորհուրդ հոգւոյն՝ կեանք և խաղաղութիւն» (Հռոմ., Ը 4-7):

Պետրոսը, որպես դասական քրիստոնեության ներկայացուցիչ, ազդարարեց, որ «Յիսուսը Քրիստոսն է, Որդի Աստուծոյ» և արժանացավ Տիրոջ կողմից «Վէմ» կոչմանը, ու ստացավ երկնային արքայության բանալին: Այդ հիպոստասում էլ նա պատկերված է փոքր եկեղեցու շքադրան ձախ կողմին:

Պողոս առաքյալը երեք կարևորագույն մշակույթների՝ հրեականի, հունականի և հռոմեականի կրողը¹²⁸, իր ժամանակի մեջ համամարդկային, այս կերպարով կատարելապես համապատասխանում էր քարոզչի տիպարին և այդ ասպարեզում նա վարեց անդուլ գործունեություն՝ իր հզոր անհատականության հետքը թողնելով քրիստոնեության հաղթական պատմության մեջ: Որպես քարոզիչ էլ նա պատկերված է Աղջոց վանքում:

Վարդան Արևելցիին իր Մեկնությամբ տեսականորեն հիմնավորեց քանդակների ներքին իմաստաբանական կապը՝ ստեղծելով տրամաբանորեն հստակ մի հարադասություն, որի շնորհիվ էլ քանդակաչարը ստացավ պատկերագրական կուռ ծրագրի արժեք: Այնպես որ Վարդան Արևելցու Մեկնության ազդեցությամբ տարբեր ժամանակահատվածներում Աղջոց վանքում կերտված քանդակները հայ արվեստի շրջանակում կարևորվում են նաև որպես անհատական մտքի

¹²⁸ Աստուածաշնչային սուրբեր, ՇՆՈՐՀՔ պատրիարք ԳԱԼՈՒՍՏԵԱՆ, Երևան, 1997, էջ 187:

արգասիք՝ իրենց իմաստային տրամաբանական հստակությամբ այնքան արժեքավոր, որ դյուրությամբ արտահայտվում են պատկերային մտածողության չափանիշներով: Երբ Վարդան վարդապետը մեկնում է Դանիելի և Պողոս, Պետրոս առաքյալների հետ կապված դրվագները՝ կանխագուշակությունից մինչև քրիստոնեության հաղթանակ, նա քաջ գիտակցում է, որ իր խոսքը ճշմարիտ ավարտին դեռ չի հասել: Այն, ընդամենը, ընդհատվում է մի որոշակի հանգրվանի վրա. «...եւ մեք օրհնելով եւ փառաւորելով զԱՅճ յաիտենից... հասաք ի տեղիս՝ որ ասէ. կատարեսցաւ մարգարեութիւն Դանիելի եւ միշտ կատարի ի վերա ամ ժամանակայ մինչեւ ի գալ նեոինն, եւ ի Տեառն Աստուծոյ մերոյ յերկրորդ անգամ գալուստն յերկնից. յորում եւ սուրբք զարքայութիւն Աստուծոյ ժառանգեն, եւ երգեն զբան մարգարեի»: (Մեկնություն, էջ 280):

Եվ ահա գլխավոր եկեղեցու արևմտյան ճակատի մուտքի բարավորի պատկերը, քրիստոնեական համընդհանուր դրամայի վերջին գործողությունը՝ *Քրիստոսի երկրորդ գալուստը*: Եվ այսպես, աշխարհի վերջը ազդարարված է. բայց թե ե՞րբ կգա այդ օրը, ոչ ոք չգիտե: Այդուհանդերձ, մարդիկ իրենց շուրջը փնտրում և տեսնում էին վախճանաբանական նշաններ, իսկ Հայաստանում հատկապես, քաղաքական անհանգիստ իրադրության պայմաններում, դժվար չէր դրանք զգալ: XIII դարի 30-ական թվականներից սկսվել էին թաթարական արշավանքները, երկրում տիրում էր սարսափի ու անհուսության մթնոլորտ: Վախի սահմոկեցուցիչ զգացումով լեցուն օրերը ոգեկոչում էին Հովհանի հայտնության տողերը. «...ասեր ձայն մեծ, յերկերուք զԱստուծոյ եւ տուք փառս նմա զի եկն ժամ դատաստանի նորա» (ԺԴ 7):

Հասավ, վերջապես, վերջին դատաստանը. ինչպե՞ս էր այդ ահարկու օրը պատկերվում արվեստի մեջ, ո՞րն էր դրա ներշնչանքի աղբյուրը: Եվրոպական միջնադարյան արվեստի տեսաբանները գտնում են, որ այն նախ և առաջ Հովհանու հայտնությունն է, և ապա Մատթեոսի Ավետարանը¹²⁹: Եվ իրոք, ոտմանական և գոթական արվեստները լի են հայտնության բնագրի անդրադարձներով: Այստեղ,

¹²⁹ E. MÂLE, *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, t. II. Paris, 1958, p. 385-438.

քանդակագործության մեջ, այն պատկերվում է որպես մի ընդարձակ, լայնաշունչ պատմություն, բաղկացած մի քանի դրվագներից: Հավանաբար, որովհետև Հովհանի Հայտնությունը դեռևս IV դարի վերջին քառորդում դասվել է Աստվածաշնչի կանոնի գրքերի շարքում¹³⁰: Նշենք, սակայն, որ հայկական միջնադարյան արվեստում վերջին դատաստանը, ըստ Հովհանի Հայտնության, բացառիկ դեպքերում է պատկերվել, այն էլ միայն մանրանկարչության մեջ: Հայ բարձրագույն կղերը վերապահությամբ է վերաբերվել այդ գրքին, ըստ երևույթին դրա խիստ միասնական, գերիրական պատումի գայթակղիչ բնույթի պատճառով¹³¹:

Աղջոց վանքում, գլխավոր եկեղեցու արևմտյան մուտքի բարավորի վրա ներկայացված է պատումի իմաստաբանական էությունը՝ Քրիստոսը ձվածրի մեջ՝ շուրջը վախճանաբանական 24 երեցները: Կարծում ենք, որ այն Մատթեոսի Ավետարանի (գլ. 25, 34, 35) և Հայտնության (գլ. 4. 1, 2, 3, 4) պատումների կարճատոտ համադրությունն է: Մատթեոսի մոտ խոսք չկա 24 երեցների կամ արդարների մասին. այստեղ ասվում է. «Երբ որ մարդու Որդին գայ իր փառքով», պիտի դիմի նրանց, որոնք իր աջ կողմին են. «Եկայք օրհնելուք Հօր իմոյ, ժառանգեցեք զպատրաստելալ ձեզ զարքայութիւն ի սկզբանէ աշխարհի», իսկ Հովհանու Հայտնության մեջ հետևյալն է. «...եւ ահա աթոռ անդ յերկինս: Եւ ի վերայ աթոռոյն նստէր նման տեսլեան ա-

130 *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*. Publié par F. Cabrol et H. Le Clerc. Paris 1930, p. 1791-1835.

131 Հ. ԱՆԱՍՅԱՆԻ, գրում է, որ V դարում Հովհանի Հայտնությունը ճանաչված չէր ո՛չ ասորական, ո՛չ էլ բյուզանդական պաշտոնական կանոններում: Ըստ այդմ էլ բնական է, որ թեև այն թարգմանվեց, սակայն չմտավ Աստվածաշնչի առաջին օրինակի մեջ: Ավելացվել է հետագայում, բայց թե ե՞րբ, պարզ չէ: (Տե՛ս Յ. ԱՆԱՍՅԱՆ, *Մանր երկեր*, Լոս Անջելես, 1987 թ. էջ 1-7): Նույն կարծիքին է և Մանուկ Աբեղյանը: (Տե՛ս Մ. ԱԲԵՂՅԱՆ, *Հայոց հին գրականության պատմություն*. գիրք I, Երևան, 1944, էջ 87: ԿՈՐՅՈՒՆ, *Վարք Մենարայ Մաշտոցի* գրքում կա մի հատված, որ հաստատում է Հայտնության թարգմանության գոյությունը: Այն հետևյալն է. «...Քանզի երկիր, որ համբաւուցն անգամ օտար էր կողմանցն այնոցիկ, յորում ամենայն աստուածագործ սքանչելագործութիւնքն գործեցան. առժամայն վաղվաղակի ամենայն իրացն եղելոց խելամուտ լինէր: Ոչ միայն ժամանակա պաշինցելոցն, այլև յառաջագոյն յախտեմիցն, և ապա եկելոցն սկզբանն և կատարածի...» Մատենագրութիւնք Նախնեաց. Կորիւն, Մամբրէ, Դաւիթ. Վեճեսիկ 1833. էջ 13:

կանց յԱսայոյ եւ Սարդիոնի: Եւ շուրջ զաթոռովն աթոռք քսան եւ չորք, եւ ի վերայ աթոռոյն նստէին քսան եւ չորք երիցունք...»: Աղջոց վանքի Քրիստոսի երկորդ գալուստը վերջին դատաստանի ընդարձակ տիպի նախնական օղակն է և վերոբերյալ հատվածների կարճատոտ համադրումը: Որպես մոտավոր նախատիպ հայ արվեստի շրջանակներում՝ այն ունի Աղթամարի որմնանկարը, որը դժբախտաբար շատ վատ է պահպանվել: Եվ այնուամենայնիվ, ս. Խաչ եկեղեցու հարավային կողմի դռան վերին մասում, ըստ Ս. Տեր-Ներսեսյանի, կարելի է տեսնել Քրիստոս-կիսանդրի՝ ձեռքը օրհնող շարժումով բարձրացրած, իսկ նրանից վար, երկու շարքով կանգնած եմ ֆիգուրներ (արդարները?), որոնց դիմում է Տերը¹³²: Նույն հորինվածքին է հետևում XI դ. Հոռոմոսի վանքի ժամատան գմբեթի նիստերից մեկի քանդակը, միայն թե այստեղ երեցները ութն են, ըստ երևույթին տեղի սղության պատճառով¹³³:

Տեր-Ներսեսյանը նշում է, որ Աղթամարի որմնանկարի հիշյալ հորինվածքը հուշում է IX դարի բյուզանդական երկու ձեռագրերի վերջին դատաստանի մանրանկարների հետ ունեցած կապի մասին: Ձեռագրերից մեկը, որ պահվում է Վատիկանի գրադարանում (Cod. Vatic. gr. 699) 6-րդ դարի հեղինակ Կոզմաս Հնդկաչուի Քրիստոնեական տեղագրություն գրվածքի կրկնօրինակն է: Այստեղ IX դարի նկարիչը պատկերագրող է Տեղագրության այն հատվածը, որտեղ Կոզմասը նկարագրում է տիեզերքի կառուցվածքը: Այդ մանրանկարը ներկայացնում է մի երկայնակի, կիսաշրջանով ավարտվող ուղղանկյուն: Վերին մասում, «գմբեթի» տակ Քրիստոսն է՝ գահի վրա, ձախ ձեռքին գիրք: Մնացած մասը բաժանված է երեք հատվածի. հրեշտակներ, մարդիկ, որ երկրի վրա են և վերջապես դեպի կյանք դարձող մեռյալներ: Նույն այս սխեման կրկնվում է IX դարի մեկ ուրիշ՝ Հովհաննես Դամասկացու Սրբազան զուգահեռներ ձեռագրում, որ գտնվում է Փարիզի Ազգային գրադարանում (cod. gr. 923):

Անդրե Գրաբարը փորձում է թափանցել այս պատկերագրության խորքերը, ցույց տալով պատկերագրական տիպի զարգացման ա-

132 S. DER NERSESSIAN, *Agh'amar*, p. 47, pl. 50. 79.

133 J.-M. THIERRY, *Le couvent arménien d'Horomos*. Louvain-Paris, 1980.

կուճքները: Նա գտնում է, որ այդ տիպի նախօրինակը՝ V դարով թվագրվող, Հոռոմի Բարբերիհի թանգարանում պահվող թրծած կավե դիսկն է: Սրա վրա պատկերված է Վերջին դատաստանի արխայիկ տարբերակը՝ ներշնչված, ըստ Գրաբարի, հոռոմեական կայսերական արվեստից¹³⁴: Քրիստոնեական արվեստի ակունքները, հոռոմեականի միջոցով բացահայտելու միտումը, անշուշտ, անհիմն չէ, բայց միշտ չէ, որ այն համոզեցուցիչ է: Դրա փոխարեն միանգամայն տրամաբանական և հիմնավորված է թվում Ս. Տեր-Ներսեսյանի տեսակետը, համաձայն որի երկու մանրանկարներն էլ, հավանաբար, ծագում են Քրիստոսի երկրորդ գալստյան կոթողային այն հուշարձաններում տեղ գտած հորինվածքներից, որոնք նախորդել են Վերջին Դատաստանի զարգացած տիպին, ինչը որ տեսնում ենք XI դարից սկսած բյուզանդական արվեստում: «Աղթամարը այժմ, չնայած թեթևակի տարբերություններին, ապացուցում է, որ այդտեղ մենք ունենք նույն հիմնական սխեման, ինչ և IX դարի երկու մանրանկարներում», – ասում է Սիրարփի Տեր-Ներսեսյանը¹³⁵: Մեկ ուրիշ առիթով նա գրում է, որ արաբների տիրապետության ժամանակ արվեստը Հայաստանում անկում ապրեց, սակայն «Երբ երկիրը ազատագրվեց, արվեստագետները, բնական է, որ որպես մոդելներ անդրադարձան այն գործերին, որոնք ստեղծվել էին արաբական նվաճումից, այսինքն՝ VII դարից առաջ»¹³⁶:

Արդյոք Աղթամարի որմնանկարները գեղակերտող նկարչի համար ներշնչման աղբյուր չի՞ ծառայել Հայաստանի Տաշիր-Չորագետ գավառում VII դարի երկրորդ կեսով թվագրվող Օձունի հուշակոթող մահարձանը: Դրա մոտավորապես չորս մետրանոց երկու հուշայունները, դեպի վեր ձգվելով, հետզհետե սեղմվում են և ավարտվում կորագծով: Դրանցից մեկի՝ հարավայինի արևմտահայաց մակերեսը բաժանված է ընդերկայնական ուղղանկյունների: Ամենավերին

134 A. GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin*. Paris, 1936 p. 208, 250-251, fig. 10.

135 S. DER NERSESSIAN, *Aght'amar*, p. 47. տե՛ս նաև N. THIERRY, "Le cycle de la Passion et de la Résurrection de L'église d'Aghtamar comme expression de la religion au Vaspurakan", *REArm.* t. 26. Paris 1996-97; N. Thierry, "Le cycle de la création et de la faute d'Adam a Aghtamar", *REArm.* 27. Paris, 1983. TH. F. MATHEWS, "THE Genesis Frescoes of Aghtamar", *REArm.* XVI, 1982.

136 *Նույնը*, էջ 23:

հատվածում՝ կորագծի («գմբեթի») տակ, ինչպես Կոզմասի Վատիկանի կրկնօրինակում, հստակ գծագրվում է գահույքին նստած Քրիստոսը՝ ձախ ձեռքին գիրք: Այնուհետև մնացած չորս ուղղանկյուններից յուրաքանչյուրի մեջ պատկերված են երկուական սրբեր լուսապակներով: Վերջին ուղղանկյունուց հետո քարը խիստ մաշված է և այլևս ոչինչ չի երևում¹³⁷: Թվում է, թե Օձունի այս հարթաքանդակը իր դրվագային կառուցվածքով, իմաստային հենքով ու մանավանդ Քրիստոսի պատկերագրական տիպով շատ ավելի մոտ է Կոզմասի ձեռագրից պատճենած մանրանկարին, քան Բարբերիհի դիսկը:

Աղթամարից և Հոռոմոսի վանքի ժամատան գմբեթի պատկերաքանդակից հետո Վերջին դատաստանի ամանատիպ պատկեր մեզ հայտնի հուշարձաններում չենք գտնում:

XIII դարի հայկական հուշարձաններում, ուր առկա է այդ սյունեն դիտարկվում են փոփոխություններ: Դա հատկապես նկատելի է Կիլիկյան մանրանկարչության մեջ: Քրիստոսի երկրորդ գալուստը պատկերը որոշ ձեռագրերում մեկնաբանվում է որպես մի քանի դրվագներից բաղկացած մի մեծ դրամա¹³⁸, հավանաբար, Արևմտյան արվեստի ազդեցության ներքո:

Խիստ հետաքրքիր, դժբախտաբար եզակի մի պատկերաքանդակ կա Հովհաննավանքի (XIII դ. կես) եկեղեցու բարավորի վրա: Քրիստոսի երկրորդ գալուստը պատկերող, հայ արվեստում հազվագյուտ հանդիպող ընդարձակ տիպից՝ այստեղ ներկայացված է ընդամենը մեկ այլաբանական դրվագ. *հինգ հիմար և հինգ իմաստուն կույսերի* առակը: Բոլոր կույսերը Հովհաննավանքում մորուքավոր են, արական կերպավորումով և հանդերձանքով: Պետք է ենթադրել, որ այս հարթաքանդակը հետապնդում էր ուսուցողական նպատակ, ուղղված վանքի վանականներին¹³⁹: Նույն այս պատկերագրական տիպը հանդիպում է XIV դարում Վասպուրականի մանրանկարչու-

137 Բ. ԱՌԱՔԵԼՅԱՆ, Հայկական միջնադարյան պատկերաքանդակները, էջ 44-47, նկ. 16, 17: P. DONABÉDIAN, J.-M. THIERRY, *Les arts arméniens*, fig 807, 808. ՋԱՐՈՒԷԻ ՀԱԿՈՒԹՅԱՆ, «Օձունի կոթողի պատկերների մեկնաբանման հարցի շուրջ»: *Լջմիածին* ամսագիր, 2005, Ա., էջ 75-83

138 S. DER NERSESSIAN, *L'art arménien*. Paris, 1977, fig. 92

139 Ա. ЗАКАРЯН, «Об одном рельефе из Ованнаванка», Вестник АН Арм. ССР, 1973, N 1.

թյան մեջ¹⁴⁰: Նշենք, որ կույսերի առակը XII-XIII դարերի արևմտյան հուշարձաններում վերջին դատաստանի ընդարձակ տիպի մի մասն է կազմում¹⁴¹:

Այսպիսով, մենք ունենք XIII դարի առաջին կեսին ստեղծված երկու հարթաքանդակ, որոնք արդեն վկայում են մտայնության որոշակի փոփոխությունների մասին հայ մշակույթի շրջանակներում: Այս պահին մեզ հատկապես հետաքրքրում է Աղջոց ս. Ստեփանոսը, որ վերջին դատաստանի պատկերաքանդակը իր մեջ կրում է Հովհանի Հայտնության արձագանքները: Ուրեմն, պետք է ենթադրել, որ Հայտնությունը Լամբրոնացու թարգմանությունից հետո արդեն ներմուծված էր եկեղեցական կանոնի մեջ և հնարավոր է նույնիսկ շատ ավելի վաղ, քան XIII դարը:

Դեռևս V դարում (ինչպես արդեն հիշատակել ենք), երբ Կորյուն վարդապետը գրում է Սուրբ գրքի թարգմանությունների մասին, պարզ է դառնում, որ դրանց շարքում պետք է որ եղած լինի և Հայտնությունը: Այնուհետև, X դարից սկսյալ, մատենագրության մեջ երևում են հիշատակումներ Հովհանի Հայտնությունից¹⁴²: Եվ այնուամենայնիվ, դրանք արվեստի մեջ լուրջ ձևափոխությունների երաշխիք չէին: Վերջին դատաստանի պատկերագրության մեջ իրական փոփոխությունների համար խթանիչ ուժ հանդիսացավ Հայտնության մեկնության թարգմանությունը 1179 թվին Ներսես Լամբրոնացու կողմից՝ Անդրեսա և Արեւտաս կեսարացիների հունարեն մեկնությունից¹⁴³: Լամբրոնացու հայեցակետը այս գործի կարևորության մասին և նրա հուժկու գրիչը փոխեցին մտքերի ուղղությունը Կիլիկիայում: Մեկնության հիշատակարանում Տարսոնի եպիսկոպոսը գրում է. «Աստվածաբան ավետարանիչ Հովհաննի Հայտնությունը,

որը որպես վկայություն մեծարված է մեր սուրբ հայրերի վարդապետությունում, ազատեց ոմանց այդ գործի մեջ այլանդակություն տեսնելու գայթակղությունից»: Այնուհետև նա թվարկում է բոլոր այն աստվածաբաններին, որոնց շնորհիվ Հայտնությունը դասվել է «ի կարգս աստուածաշունչ նորոյ կտակարանացն» և որոնց համախոհն է ինքը¹⁴⁴:

Այսպիսով, համալիրի էքստերյերի (արտաքին կողմի) պատկերաքանդակների շարքը XIII դ. 70-ական թվականներին ավարտվեց Պողոս, Պետրոս առաքյալների պատկերաքանդակներով: Եվս երկու ոչ մեծ դիմաքանդակ կա գլխավոր եկեղեցու ներսում՝ բեմի ճատակային պատի սալիկներից մեկի վրա. ութանկյուն աստղի մեջ դեմ հանդիման՝ մեկը կիսադեմ, մյուսը՝ երեք քառորդ, պատկերված են երկու դեմք: Երկուսն էլ կրում են սելջուկյան տիպի, ոչ շատ բարձր գլխարկներ: XIII-XIV դարերում Հայաստանում կոտորակա քանդակները լայն տարածում ունեին և հիմնականում գետեղվում էին եկեղեցիների արտաքին պատերին¹⁴⁵:

Աղջոցի պարագան առանձնահատուկ է. պատկերաքանդակները այստեղ գետեղված են եկեղեցու ներքնամասում և այն էլ ամենակարևոր տեղում: Ի սկզբանե ասենք, որ մեզ ավելի քան հավանական է թվում, որ այս վանքում ներկայացված են Իվանե և Ջաքարե Ջաքարյանները, որոնց տիրույթներում էր գտնվում վանքը, և որոնք մեծ դեր խաղացին նրա հոգևոր կենտրոն դառնալու գործում: Ջաքարյանների առաջին. նույնպես զուգապատկեր քանդակը ներկա է 1201 թվին հիմնադրված Հառիճի վանքի արևելյան պատին: Այստեղ նրանց միջև պատկերված է մի սրբապատկեր (իկոնա)¹⁴⁶: Ջաքարյան եղբայրներին անդրադարձած պատմիչները և հետագայում էլ պատ-

140 А. ЗАКАРЯН, *Из истории васпураканской миниатюры*, Ереван, 1980, рис. 24.

141 E. MÂLE, *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, p. 386.

142 ԹՈՎՄԱՅԻ ԱՐԾՐՈՒՆԻՈՅ, *Պատմութիւն տանն Արծրունեաց, ի Պետերբուրգ*, 1887 թ. էջ 24: ԳՐԻԳՈՐ ՆԱՐԵԿԱՅԻ, «*Մատենան ողբերգութեան*»: Աշխատասիրությանը Պ. Խաչատրյանի և Ա. Ղազինյանի, Երևան, 1985, էջ 303:

143 *Մեկնութիւն Յայտնութեանն Յովհաննու* արարեալ Անդրէի և Արեւտասայ եպիսկոպոսացն Կեսարու թարգմանեալ ի յոյն բնագրէ և սրբագրեալ Տ. ՆԵՐՍԵՍԻ ԱՐՔԵՊԻՍԿՈՊՈՍԻ ՏԱՐՍՈՆԻ ԿԻԼԻԿԵՑԻՈՅ, Երուսաղեմ, 1855:

144 *Մեկնութիւն Յայտնութեան...*, էջ 319:

145 Նշենք 13-14-րդ դարերում հայտնի մի քանի կոտորակա քանդակներ. խորանաշատում՝ Սմբատ և Գուրգեն Բագրատունիները եկեղեցու մանրակերտով. Գանձասարում, Հաղարծինում Ջալալյան իշխանները, Դաղիվանքում Արզու խաթունը իր երկու զավակներով և այլն: Տե՛ս P. DONABÉDIAN, J.-M. THIERRY, *Les arts arm.*... fig. 87, 52, 347, 350, 736, 737.

146 Н. СТЕПАНИАН, А. ЧАКМАКЧЯН, *Декоративное искусство средневековой Армении*, А-г, 1971, илл. 45. E. UTUDJIAN, *Les monuments arméniens du IV^e au XVII^e siècle*. Paris 1967, fig. 188.

մաքանները նշում են Իվանեի հունադավան լինելը, բայց ոչ երբեք Չաքարեի: Այսպես, Վարդան Արևելյին գրում է. «Բայց Իւանէ խաբեալ ի թագուհոյն Թամարայ՝ տկարացաւ ի հաւատոյն, և անյաջողեալ նմա ըմբռնեցաւ գերի ի Խլաթ... իսկ Չաքարէ եղբայրն Իւանէի մնաց ի սեպհական հաւատն»¹⁴⁷: Նույնն է վկայում և Կիրակոս Գանձակեցին Իվանեի մասին. «...զի Իւանէն խոտորեց յաղանդն Քաղկեդոնի, յոր կործանեալ էին Վիրք. զի սիրեաց նա զփառս մարդկան առաւել, քան զփառս Աստուծոյ. հրապուրեալ նա ի թագուհոյն որ Թամարն կոչէր...»¹⁴⁸, մինչդեռ Չաքարեին ներկայացնում է որպես հայոց հինավուրց ավանդույթների վերականգնողի, առաքելական եկեղեցու հավատարիմ զավակի, որի խոստովանահայրն ու խորհրդատուն էր «զմեծ վարդապետն» Մխիթար Գոշը: «Քանզի Չաքարէ խոստովանութեամբ նորա հոգևոր որդի էր», եկեղեցասեր ու բարերար¹⁴⁹: Չաքարեին որպես հավատարիմ հայադավան է ներկայացնում Ծնորհք արքեպիսկոպոս Գալուստեանը¹⁵⁰: Իսկ Մաղաքիա Օրմանեանի հետևյալ խորագետ բնորոշմամբ ամբողջանում է Չաքարե Սպասալարի կերպարը՝ իր պատշաճ տեղը գրավելով Հայոց պատմության ու մշակույթի մեջ: «Չաքարէի անունը իր պատույ տեղը պէտք է գրաւէ ազգային պատմութեան մէջ, իր եկեղեցւոյն հաւատարմութեան եւ անոր պայծառութեան համար ունեցած ջանքերուն, եւ օտար իշխանութեան ալ ծառայելով իր ազգը պաշտպանելուն համար»¹⁵¹: Այս բնորոշումը նաև պատասխան է այն օրինական հարցին, թե, այնուամենայնիվ, ինչու էր Չաքարեան պատկերված իկոնայով: Թվում է, թե քաղաքագետ իշխանի կողմից, որը հայ վրացական բանակի զորավարն էր, նման քայլը պարզապես հարգանքի տուրք էր իր հետ՝ հայերի կողքին մարտնչող ու հաղթող վրացի զինվորների նկատմամբ: Գարեգին Հովսեփյանը գտնում է, որ Չաքարեան սպասա-

147 ՎԱՐԳԱՆ ԱՐԵՎԵԼՅԻ, *Հաւաքումն պատմութեան Վարդանայ վարդապետի յուսարանեայ*, Վենետիկ, 1862, էջ 138:

148 ԿԻՐԱԿՈՍ ԳԱՆՁԱԿԵՑԻ, *Պատմագիրք հայոց*, Բ., Վենետիկ, 1865, էջ 81:

149 Նույնը, էջ 83, 111:

150 ԸՆՈՐՀՔ ԳԱԼՈՒՍՏԵԱՆ *Հայագի սուրբեր*, Երևան, 1997, էջ 351:

151 ՄԱՂԱՔԻԱ ՕՐՄԱՆԵԱՆ Արքեպիսկոպոս ՕՐՄԱՆԵԱՆ, *Ազգապատում, Հայ ուղղափառ եկեղեցւոյ անցքերը սկիզբէն մինչեւ մեր օրերը*, յարակից ազգային պարագաներով, Կ. Պոլիս, 1914, հատված 1091:

լար է կարգվել 1193 թվից հետո¹⁵², այսինքն՝ Հատիհի հիշյալ պատկերաքանդակի ստեղծման ժամանակ նա արդեն սպասալար էր: Իսկ, XIII դարի առաջին տասնամյակում, երբ կառուցապատվում էր Աղջոց վանքը, Չաքարյանները իրենց փառքի գագաթնակետին էին: «Հայաստանն արդէն մաքրուած էր սելջուկներից... Յաղթական զորապետը նուաճում է Ատրպատականի մի մասը Մարանդ և Արդաբիլ քաղաքներով»¹⁵³:

Ըստ արձանագրությունների, այդ ժամանակաշրջանում Չաքարյանները Հայաստանի և Վրաստանի փաստական տերերն էին. այդ մասին աներկբայորեն խոսում են վիմագիր հիշատակարանները: Ահա դրանցից մեկը. «սբ և մեղսաքաւիչ-պատարագն որ ի սմա կատարի Սահակաղխտո է ծնաւղի Չաքարեա և Իւանէի թագաւորաց հայոց»¹⁵⁴: Այս արձանագրությունը զետեղված է Անհի Աղջկաբերդի եկեղեցու ավագ խորանի ձախ ավանդատան զլխին: Բայց, իհարկե, կարևոր էր նաև պատմության էջերի մեջ ամրագրել բարձրատոհմիկ ծագումը, և ուրեմն նրանց ձգտումը իրենց ծննդաբանությունը կապելու իշխանական ամենանշանավոր տոհմերից մեկի՝ Բագրատունյաց հետ, բնական է: Որպես խոհեմ քաղաքագետներ, նրանք լավ էին ըմբռնում թագավորական տոհմից սերված լինելու կարևորությունը, իրենց տոհմի շարունակականությունն ապահովելու հարցում, և հիմնականում իրենց համարում էին Բագրատունյաց հարստության ժառանգորդներ: Չաքարեի և Իվանեի անունով հաճախ են հանդիպում «թագավոր, շահնշահ և նույնիսկ կեսար տիտղոսները»: Հաղարծնի վանքի արձանագրության մեջ կա ևս մի հիշատակագրություն, որ հիշվում են Բագրատունիները: «Ես Նանա է, յազգէ Բագրատունեաց դուստր Մեծին Սարգսի, քոյր Չաքարէի եւ Իւանէի...»¹⁵⁵: Բագրատունի իշխանների կերպարները այնքան ոգևորիչ էին նրանց համար, որ

152 ԳԱՐԵԳԻՆ ՅՈՎՍԷՓԵԱՆ, *Խաղբակեանք կամ Պոռնեանք*, էջ 4:

153 Նույնը, էջ 5:

154 Չաքարեի և Իվանեի մայրը՝ Սահակաղուխտը Արծրունի տոհմից էր և քոյրն էր նշանավոր Ամիր Քուրդ իշխանի: Վերջինս անունով էլ, եղբայրները հիշվում են պատմիչների մոտ: Տե՛ս ԱՐԱՄ ՏԵՐ՝ ՂԵՎՈՆԴԵԱՆ, «Չաքարիայի և Իվանեի արաբատառ արձանագրությունը Անբերդում»: *Հողվածների ժողովածու*, Երևան, 2003, էջ 206-209:

155 *Վիմական տարեգիրք*, կազմեց Կ. ԿՈՍՏԱՆԾԱՆՑԸ, Պետերբուրգ, 1913, էջ 36:

թվում է, թե նրանք հակված էին վերակենդանացնելու Բագրատունիների ուզմամբ արական ծրագրերից որոշ հատվածներ¹⁵⁶:

Կարծես թե իշխանների պատվախնդրությունը բավարարելու բոլոր նախադրյալները կային: Եղբայրները բարոյական իրավունք էին ստանում՝ գետեղելու իրենց դիմաքանդակները եկեղեցու ամենախորհրդակիր տեղում: Ջույգ դիմաքանդակը, ամփոփված ութթևանի աստղի մեջ, հայտնվում է խորանի ճակատակալ սալիկներից մեկի վրա: Խորհրդապաշտական իմաստով օժտված զարդանախշի մեջ, ինչպիսին է ութթևանի աստղը, պատկերված դիմանկարները պետք է որ պատկանեին հասարակական պաշտոնակարգում ամենաբարձր դիրք գրավող անհատների:

Ջարդաքանդակի, հատկապես բուսական նախշազարդերի մեջ մարդկային դեմք պատկերելու հին արևելյան ավանդույթը հայտնի էր հայ արվեստում դեռևս VII դարում: Աղջոց վանքից ընդամենը մի քանի կմ հեռու, նույն Քեղվա կամ Գառնու ձորում, Ազատ գետի հովտում գտնվող Բայբուրթ գյուղում կա VII դարով թվագրվող մի եկեղեցի: Այդ եկեղեցու խոյակներից երկուսի վրա, արմավենիկներից կազմված նախշերի մեջ, քանդակված են երկու դիմահայաց գլուխ: X դարում այս ավանդույթը նույն սկզբունքով, բայց և ժամանակին և տեղին համապատասխան մեկնաբանված, դրսևորվել է Աղթամարի սբ. Խաչ եկեղեցին բոլորող խաղողի գոտում, ուր պատկերված են մարդկային ֆիգուրներ, այդ թվում նաև Գագիկ արքան՝ բուսական զարդանախշի մեջ:

Այնուհետև, 1217 թվին, Այրիվանքում (Գեղարդ) Սարգիս ծաղկողի կողմից նկարազարդված Ավետարանի խորաններից մեկում, բուսական խորքի վրա պատկերված են մարդկային դեմքեր (Մատենադարան, ձեռագիր N 4509): Վերջին օրինակը հատկապես հետաքրքիր է նույն աշխարհագրական տարածքում կատարված լինելու հանգամանքով: Նույնատիպ հորինվածք կա Գեղարդի վանքի գավթի մուտքի բարավորի վրա:

156 Այս ասելով՝ մենք նկատի ունենք Ն. ԱԴՈՆՑԻ Բագրատունիներին վերաբերող հետևյալ միտքը. «Ընդգրկել կովկասը, ինչպես մի մեծ ընտանիք մի քաղաքական կենսակցության շաղկապի մեջ»: Ջաքարյանները ձգտում էին իրականացնել, նրանց փորձի մի մասը, գոնե Հայաստանի և Վրաստանի միավորմամբ: Տե՛ս Ն. ԱԴՈՆՑ Պատմական ուսումնասիրություններ, 1948, Պարիս, էջ 156:

Ինչ վերաբերում է ս. Ստեփանոս վանքի հիշյալ պատկերաքանդակին, ապա նշենք, որ այն յուրահատուկ է թե իր կատարման ոճով, թե հորինվածքային կառուցվածքով՝ հիմնավորապես տարբերվելով այս վանքի համաժամանակյա մյուս անտրոպոմորֆ քանդակներից: Այդ պատկերաքանդակի ներկայությունն այստեղ վկայում է այլ ուղղության հարող մի քանդակագործ վարպետի մասին, որը, ըստ երևույթին, ավելի հակված էր դեպի արվեստի հին արևելյան դասական օրինակները: Դատելով այդ զույգ դիմաքանդակից՝ քանդակագործը գերազանց տիրապետում է իր հատիչին, հիանալի զգում է քարի ֆակտուրան, ի վիճակի է դեմքի համաչափությունները և ձևը իրապաշտորեն արտահայտել՝ միաժամանակ խուսափելով չոր, սխեմատիկ լուծումներից: Այս բոլորը, գլխարկների ընդգծված հնամենի ձևի հետ միասին, պատկերաքանդակին հաղորդում են մի այնպիսի որակ, որն իր մշակվածության մակարդակով հիշեցնում է հին արևելյան քանդակագործության նմուշները: Վարպետը ինքն էլ իր ստեղծագործությունը հավանաբար դիտել է որպես այդ արվեստի մի վերհուշ, հավատարմության ու կարոտի մի տուրք նրա դարավոր ավանդույթներին:

Մի ժամանակաշրջանում, երբ Հայաստանը պարբերաբար ասպատակությունների էր ենթարկվում մահմեդականների կողմից, երբ մտահոգության առարկա էր ազգային ինքնության ու հայոց իշխանության գոյատևումը երկրում, Ջաքարյան եղբայրների դիմաքանդակների հայտնվելը եկեղեցու ամենանշանակալի տեղում՝ արսիդի ճակատակալ քարերից մեկի վրա, թվում է՝ ինչ-որ չափով խորհրդապաշտական: Քաջ գիտակցելով մեղսաքավիչ պատարագի դերը հավատացյալների կյանքում, Աստուծո նախախնամությամբ Բագրատունյաց շառավիղներ, սեփական «ժառանգութիւն նախնեաց» ստացած Ջաքարյանները, ապավինում էին նրա խորհրդին՝ ժամանակի և սերունդների հիշողության մեջ հավերժանալու համար: Եվ իրոք, ի՞նչ կար մարդու հոգևոր աշխարհին ավելի մտերմիկ ու հուզիչ, քան բոլոր արվեստների էությունը իր մեջ խտացնող պատարագը:

Արդ, ո՞րն էր այն իմաստաբանական հենքը, որ համախմբում էր տարբեր ժամանակահատվածներում ստեղծված պատկերաքանդակները մի միասնական ծրագրի մեջ: Եվ ի՞նչ էր այն առաջարկում

հավատացյալների բազմությանը՝ որպես բարոյա-էթիկական խնդիր:

Վանքի պատերի վրա ծավալվում է աշխարհի ստեղծման պատկերազարդ պատմությունը՝ զուսպ, առանց երկարաբանության, հիմնական դեմքերի ու անցքերի շեշտադրումով: Այդ պատմությունը սկսվում է արևելյան պատից, որը հիշեցնում է մեզ, որ եկեղեցին, արարչագործության իր խորհրդապաշտական նշանակությամբ, երկրային դրախտն է: Ապա շարունակվում է Հիմնկտակարանային կարևորագույն դեմքերից մեկի՝ Դանիել մարգարեի պատմությամբ: Դանիելը մարմնավորում է բոլոր նրանց չարչարանքները, որոնք հին և նոր օրերում ամբաստանվեցին հանուն հավատի: Նոր Աշխարհում դաժան պատժի ենթարկվեցին Քրիստոսի մերձավորագույն աշակերտներ, ընտրյալ զոհեր Պողոսն ու Պետրոսը, որոնց պատկերաքանդակները կերտված են փոքր եկեղեցու արևմտյան պատին: Եվ ուրեմն, ովքեր այս «արդարութեան պատուիրանին հաւատարիմ» մնան¹⁵⁷ կփրկվեն և Վերջին դատաստանի ժամանակ կարժանանան Աստուծո արքայությանը:

Պատկերային շարքը ավարտվում է փոքր եկեղեցու արևմտյան պատի առաքյալների պատկերաքանդակներով: Այսպիսով, ուրվագծվում է քանդակաշարի պատկերագրական ծրագիրը. արարչագործություն, հավատի փառավորում հին ու նոր աշխարհների մարգարեների ու սրբերի միջոցով, և փրկություն, որը կգա Քրիստոսի երկրորդ գալուստով, երբ արդարներն ու մեղավորները կհատուցվեն ըստ արժանվույն: Այստեղից էլ բարոյական այն խորհուրդը, որ հավատացյալներին էին առաջարկում ժողովրդի հոգևոր ու աշխարհիկ առաջնորդները: Պետք է ամուր մնալ հավատի մեջ, ինչպես Դանիելը, Պողոս, Պետրոս առաքյալները, թող որ անհավատների կողմից դաժան լլկանքների ենթարկվելու գնով, մինչ կգա Ահեղ դատաստանի օրը, և արդարները կարժանանան Աստուծո Արքայությանը: Ուրեմն թե միանգամայն օրինաչափ է, որ Քրիստոսի մերձավորագույն աշակերտներ Պողոսն ու Պետրոսը իրենց գործունեության շնորհիվ, դեռևս քրիստոնեության առաջին դարերում ներգրավվել են փրկու-

թյան հարացույցի կարևոր դերակատարների շարքը. և որպես այդպիսիք նրանք զբաղեցնում են իրենց հաստատուն տեղը հայ մշակույթի կոռ համակարգում: Առաքյալների քանդակներով ամբողջանում է Աղջոց վանքի պատկերագրական ծրագիրը: Այն ընդգրկում էր պատկերային մեկնաբանությամբ իրարից խիստ տարբերվող գործեր: XIII դարի համեմատաբար ազատ ոգին չէր կաշկանդում ստեղծագործական տարբեր մղումների դրսևորմանը, ուրեմն և նրանց համադրությանը մեկ իդեայի շուրջ:

157 ԱԳԱԹԱՆԳԵՂԱՅ Պատմություն Հայոց... պարբերություն 605:

ՊԱՏԿԵՐԱՔԱՆԴԱԿՆԵՐԻ ՈՃԸ

Աղջոց վանքի քանդակային համակարգի զուտ նախազարդային տարրերը բազմազան են ու հարուստ իրենց տարբերակներով: Դրանցից ամենաչքնադակերպն ու խորհրդավորը արևելյան պատի վարդյակ սկավառակն է: Սկավառակի երկրաչափական տարրերը հիշեցնում են հայ ճարտարապետության դասական շրջանի պաշտամունքային կառույցների վրա հաճախ հանդիպող նախշերը: Սակայն դրանց ամփոփումը փակ շրջագծի մեջ, որպես ինքնուրույն, կոտ հորինվածք, ստանում է բոլորովին այլ իմաստային նշանակություն, որի մասին վերը խոսվել է: Նման սկավառակներ այլազան նախշազարդերով տարածված էին քրիստոնեական Հայաստանում (V-VI դդ. Փարբիի խորանարդաձև հենարանի, Երեբունի, Աթենիի¹⁵⁸ պաշտամունքային կառույցների վրա): Դրանք ներկա են նաև XII-XIII դարերի ողմանական, գոթական տաճարներում¹⁵⁹, ինչպես նաև մահմեդական մզկիթների հարդարանքում ու կավագործության մեջ¹⁶⁰: Այնուհետև հասուն միջնադարում, հավանաբար, իսլամական արվեստի ազդեցությամբ, սկավառակը իր նախազարդերով կրում է զանազան փոխակերպումներ, հարստանում նոր տարրերով, դառնում շատ ավելի խորձատես:

Համալիրի զարդանախշային համակարգի մնացած տարրերը՝ արմավենիկներ, քառաթերթ ոճավորված ծաղիկներ, բուսական այլևայլ նախշեր, իրենց պատկերագրությամբ համահունչ են հայկա-

կան զարդարվեստի հնուց ի վեր հայտնի տիպերին: Երբեմն գրաֆիկական հստակությամբ, երբեմն այնքան նրբագեղ, որ մակերեսի տատանումները հազիվ նշմարելի են, այդ բուսական, երկրաչափական կամ թոչնակերպ քանդակները միշտ էլ կատարված են բարձր մակարդակով ու մեծ հմտությամբ: Մինչդեռ գլխավոր եկեղեցու պատկերաքանդակները, մասնավորապես Դանիելը առյուծների գրում և Վերջին դատաստանը գեղակերտման մակարդակով մեծապես զիջում են զարդաքանդակներին: Դրանք հայ քանդակագործության ավանդական, դեռևս հուշակոթողներից հայտնի, ոճով պահպանողական ստեղծագործություններ են:

Բոլորովին այլ ոճական սկզբունքների մասին են խոսում հենց այս նույն վանքում 70-ական թթ. կերտված Պողոս, Պետրոս առաքյալների պատկերաքանդակները: Այդ քանդակների կատարողական առանձնահատկությունները վկայում են նախ և առաջ մի նոր ուղղության երևան գալու մասին, ուղղություն, որը հիմնականում բնորոշվում է դեպի իրապաշտական ոճը հակված գեղագիտական սկզբունքներով: Եվ քանի դեռ, ավելի վաղ թվագրումով, այլ կոթողային հուշարձան մեզ հայտնի չէ, պետք է ընդունել, որ Աղջոց վանքի պատկերաքանդակները ձևաբանական-ոճական նոր մտածելակերպի սկզբնավորողն են հայկական միջնադարյան քանդակագործության մեջ¹⁶¹:

Հայ մշակույթի վերանորոգումն ու զարգացումը, որի մեջ գրքարվեստի կողքին իր կարևոր դերը խաղաց քանդակագործությունը, և հատկապես հիշյալ պատկերաքանդակները, տևեց մինչև 14-րդ դարի վերջին քառորդը՝ արգասավորվելով մի շարք բարձրորակ քանդակներով հատկապես Վայոց ձորում¹⁶²:

161 Աղջոց վանքի Պողոս, Պետրոս առաքյալների պատկերաքանդակների ոճական առանձնահատկությունների մասին առաջին անգամ գրում է Պ. ԴՈՆԱԵԴԻԱՆ: Տե՛ս P. DONABEDIAN, « Les particularités stylistiques d'un monument sculpté de Noravank et sa datation », *REArm*, t. XVII. Paris, 1983. П. ДОНАБЕДЯН, "Барельефы архитектурных памятников Ваёц Дзора XIII-XIV в.в." Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, Ленинград, 1980. стр. 1-16.

162 Վայոց ձորի հուշարձաններից նկատի ունենք Արեճի Աստվածածնի եկեղեցու, Ամաղու Նորավանքի համալիրի եկեղեցիների Սպիտակավոր Աստվածածնի պատկերաքանդակները, որոնք արտացոլում են ոճական նոր մտեցումներ:

158 S. DER NERSESSIAN, *Aght'amar*, p. 23, Г. ЧУБИНАШВИЛИ, *Памятники Тупа Джвари*. Тифлис 1948, илл. 60.

159 F. AVRIL, X. BARRAL-ALTEL, D. GABORIT-CHOPIN, *Le temps des Croisades*. Paris, 1982.

160 HUMBERT, *Islamic Ornamental Design*. pl. 2. 79, 53.

Ավելի քան մեկ հիսնամյակում կառուցված Աղջոցի վանական համալիրում արտացոլված են ճարտարագիտական ուրույն մտածողության դրսևորումներ, քանդակի մշակման տարբեր գեղարվեստական ուղղություններ: Քանդակային ստեղծագործություններից յուրաքանչյուրը՝ Դանիելը առյուծների գրում ու վերջին դատաստանը, Ջաքարյանների և Պողոս, Պետրոս առաքյալների քանդակապատկերները ամփիչականորեն մեր տեսադաշտում են, դյուրին բաղդատելի: Աղջոց վանքի քանդակապատկերների դերը հայոց մշակույթի պատմության մեջ առավել նշանակալի է դառնում, երբ անդրադառնում ենք փոքր եկեղեցու մուտքի ձևավորման բացառիկ հորինվածքին:

Իր տեղական հին արևելյան ավանդույթների հարատևության, Բյուզանդական կայսրության հետ վաղեմի կապվածության ու նաև XIII դարի կեսերից դիտարկվող արևմտյան մտքի ու, թերևս նաև բնօրինակների ներթափանցման շնորհիվ, հասուն միջնադարի հայ արվեստը պոտենցիալ մեծ ուժ էր ներկայացնում: Ազգային ինքնաարտահայտման ուղիների փնտրտուքի ու նոր արվեստ ստեղծելու ճանապարհին անցյալի դասերը ունեին որոշիչ նշանակություն: Դրանք, իրավամբ, տեսաբանների կողմից միշտ էլ համարվել են ամենահուսալին ու փորձվածը վերանորոգման ու վերջինս պատշաճ մակարդակով ներկայացնելու գործում: Պակաս կարևոր չէր և այն հանգամանքը, որ տեղական մշակութային ժառանգությունը ընդհանրապես, որպես սեփական անցյալի, հասարակական կյանքի նշանակալի երևույթ, ներշնչման զորեղ աղբյուր էր, բարոյական լուրջ խթան այդ ասպարեզում գործունեությունը շարունակելու համար: Չի կարելի հաշվի չառնել նաև այն կոնկրետ բարենպաստ իրադրությունը, որ ստեղծվեց երկրում XII դարի վերջերից:

Ջաքարյան խոշոր ավատատիրական ընտանիքը, նրան ենթակա վասալական իշխանական տները վերստացան իրենց իրավասությունները՝ գրավելով համապատասխան դիրքեր կառավարման աստիճանակարգում: Այս բոլոր վերածնված կամ նորաստեղծ ազնվականական ընտանիքները հոգևոր, մշակութային կյանքում ստանձնեցին պատվիրատուի, նախաձեռնողի դեր՝ այդպիսով դառնալով ճաշակի իրավարարներ: Ավատատիրական վերնախավի համար կրթկօրինակումների պրոցեսը մշակույթի ասպարեզում առանձնահա-

տուկ իմաստ ուներ: Այն տոհմիկ դասի անցյալից եկող վաղեմի արմատների ապացույցն էր, նրա հետագա գոյության իրավունքի հաստատումը: Իգուր չէ, որ Ջաքարյաններն աշխատում էին ամեն կերպ ընդգծել (տիտղոսների հիշատակումով ու ընդօրինակումով, քաղաքական գործունեությամբ) իրենց ծագումը Բագրատունիներից, քանի որ միջնադարում «լինել առանց անցյալի, միևնույն է, թե լինել առանց սեփական սովերի»¹⁶³: Եվ այսպես, XIII դարի Հայաստանում, անցյալի ոգեկոչումը վերածվեց ազնվականական դասի մի տեսակ վերածննդի, որն, իր հերթին, խթանեց մտավոր ու հասարակական կյանքի գրեթե բոլոր ոլորտների աշխույժ գործունեությունը: Բնական է, որ արվեստը պետք է դառնար այդ պրոցեսի վերընթացի կարևորագույն ազդակներից մեկը:

Բոլոր ժամանակների արվեստագետներին հասկանալի մի ուրույն հմայք կար նախնիների փառքը վերապրելու այս «հետահայաց» ընթացքի մեջ: Երբ X դ. վասպուրականում ստեղծվեց թագավորություն, Գագիկ Արծրունին այն նշանավորեց Աղթամարի պալատի ու ս. Խաչ եկեղեցու կառուցումով: Մանուել ճարտարապետը «պատշաճ համարեց կրկնելու թագավորական ընտանիքի դամբարանի դասական մոդելը՝ ի ցույց Արծրունի հարստության և միևնույն ժամանակ հայ կառուցողների ճարտարապետական ավանդույթների կատարյալ շարունակականության»¹⁶⁴:

Հետագայում Աղթամարը հայ վարպետների համար դարձավ ընդօրինակման ու ներշնչման աղբյուր, իսկ տոհմիկ վերնախավի մտապատկերում՝ վերականգնված թագավորական իշխանության խորհրդանիշ: Այսպիսով, Աղթամարը այն նախնական հուշարձաններից էր, որը ազգային ավանդույթների վերածննդի պրոցեսում կարևորագույն դեր կատարեց նախանշելով արվեստի հետագա զարգացումը. պրոցես, որ դրսևորվում էր ընդհատումներով, մասնակի պոթյուկումներով, բայց որը XIII դարի առաջին տասնամյակներից սկսած, դատելով առկա հուշարձաններից, մտավ իր զարգացման բնականոն

163 O. DEMUS, "A Renaissance of Early Christian Art in the 13th century Venice", *Late Classical and Medieval Studies in Honor of A. M. Friendi* Princeton 1955.

164 T. BRECCIA FRATADOCCHI, *La Chiesa di S. Eymiacin a Soradir*. Roma 1971, p. 89.

հունի մեջ ընդգրկելով հայ մշակույթի գրեթե բոլոր ճյուղերը, մանրանկարչությունից մինչև մատենագրություն:

Աղթամարի շնորհիվ էր նաև, որ մարդաչափ քանդակի տեսակը ներմուծվեց հասուն միջնադարի հայ արվեստ, ու կրկնվեց Բղենո Նորավանքում (X-XI դարեր): Այսպիսով, XIII դարում Աղջոցի փոքր եկեղեցու մարդահասակ քանդակները ունեին իրենց նախադեպը արևելյան Հայաստանի տարածքում. թեև մուտքի համընդհանուր հորինվածքի տեսակետից Աղջոցում զգալի են ոչ հայկական արվեստի սկզբունքներից բխող ազդեցություններ:

Աղջոցի հարթաքանդակների պատկերագրությունը որոշակի արձագանքներ ունի Աղթամարի հարթաքանդակների հետ. մինչդեռ ունի ոլորտում առաջին հայացքից նկատելի է բոլորովին այլ, նույնիսկ հակադիր մի մոտեցում:

Եվ այնուամենայնիվ, կարևոր ու նույնիսկ անհրաժեշտ ենք համարում ոճական համեմատությունները (թերևս բացառման եղանակով) կատարել հենց Աղթամարի հետ: Նախ՝ որովհետև ժամանակային առումով մարդահասակ քանդակներով Աղջոցին ավելի մոտ կոթողային հուշարձան չունենք, և ապա Աղթամարը հնարավորություն կընձեռի բացահայտել կիրարկված գեղագիտական սկզբունքների տարբերությունները X և XIII դարերում, ընդհանրություններն ու զարգացման փուլերը, հոգևոր մտքի ազդեցության ոլորտները արվեստում: Ի սկզբանե մշտնապես, որ ճարտարապետական ամբողջական մտահղացման մի օղակը հանդիսացող, դրա հետ սերտորեն կապված քանդակագործությունը ընդհանրապես ավելի դժվար էր ենթարկվում կերպարափոխումների, քան մանրանկարչությունը: Քանդակի բնագավառում, համեմայն դեպս, ազգային ոգուն օտար արտահայտչաձևերի և այդ ոգու բուն արգասիքը հանդիսացող հոգևոր արժեքների գատորոշումը շատ ավելի ցայտուն էր. տեղական հին արևելյան ավանդույթները այնքան ուժեղ էին և այնքան ավելի օրգանական ազգային հոգեբանության համար, որ, օրինակ, բյուզանդական արվեստի կատարողական սկզբունքները Հայաստանում միշտ չէ, որ դուրսին կերպով էին յուրացվում: Ամեն դեպքում տեղական ավանդույթները ամրագրելու ու մանավանդ արվեստում դրանց անդրադարձը հիմնավորելու համար հայ իրականության մեջ պետք

է որ լինեն աշխարհի ու մարդու գոյաբանության վերաբերյալ մի հիմնադրույթ, որը հուշեր, տեսական նեցուկ հանդիսանար այս կամ այն ոճի կիրառման համար, իմաստավորեր դրա իրողությունը հայ արվեստում:

Այդպիսի մի տեսություն՝ միջնադարի համար առանցքային, խորությամբ շոշափող Մարդու և Աստուծո հարաբերությունները, աշխարհի միատիկ ճանաչողությունն էր: Հայ մատենագրության շրջանակներում այդ տեսության լուրջ բարոյագիտական տարրերը ակնհայտ են դեռևս V դարի փիլիսոփա Դավիթ Անհաղթի ստեղծագործության մեջ¹⁶⁵:

Միատիկ տեսությունը իր առավել խոր ու ամբողջական բնույթով հայտնի է V դարի աստվածաբան, արևելաքրիստոնեական միջավայրի ծնունդ Դիոնիսիոս Արիոպագացու երկերով¹⁶⁶: VII դարի վերջին VIII դարի սկզբին Արիոպագացու ողջ ստեղծագործությունը Ստեփանոս եպիսկոպոս Սյունեցու կողմից թարգմանվեց ու հայտնի դարձավ Հայաստանում¹⁶⁷: Նորալատոնական ակունքներից ու արևելաքրիստոնեական միատիկ տեսություններից սերող Դիոնիսիոսի Աստվածաբանության մեջ մի շարք անգամներ շոշափվում են մարդու աստվածացման ու աստվածանմանության, ինչպես նաև ներքին մարդու գաղափարները, որոնք խիստ կարևորվում էին միատիկների կողմից: Ըստ այդ տեսության՝ «Խորհրդապաշտի ողջ արտաքին կյանքը, հոգևոր կենցաղավարությունը, վարքն ու բարքը, հոգեմտավոր դրսևորումները ուղղված են դեպի խորքը, դեպի հոգին, դեպի ներքին մարդը, ամեն ինչ կատարվում է ըստ ներքին մարդու, հանուն ներքին մարդու»¹⁶⁸: Ներքին մարդու շուրջ ծավալվող հոգևոր, փիլիսոփայական մտահանգումները կարևորագույն դեր ունեին միատիցիզմի մեջ՝ որպես այդ տեսության բարոյա-հոգեբանական համակարգի կարևոր ելակետեր: Թվում է, թե միատիկ աշխարհաճանաչո-

165 Դ.Ա.Վիթ Ա.Ն.ՀԱ.ՂԹ, Երկեր. թարգմանությունը, առաջաբանը և ծանոթագրությունները Սեն Արևշատյանի, Երևան, 1980, էջ 67:

166 ՀՐԱ.ԶՅԱ ԹԱՄՐԱ.ԶՅԱՆ, Գրիգոր Նարեկացին և նորալատոնականությունը. Երևան, 2004, էջ 21:

167 Վի.Գե.Ն ՂԱ.ԶԱՐՅԱՆ, Խորանների մեկնություններ, Երևան, 1995, էջ 42-43:

168 ՀՐԱ.ԶՅԱ ԹԱՄՐԱ.ԶՅԱՆ, Աշխատ. աշխ., էջ 19-30:

դության համար կարևորագույն՝ անբքին մարդու գաղափարի շուրջն է զարգացել հայկական միջնադարյան արվեստի գեղագիտությունը: Վերջինիս համար միշտ էլ շատ ավելի կարևոր է եղել արվեստի հնարքներով թափանցել պատկերվածի անբքնահայտ շերտերի մեջ, դիտողին փոխանցել նրա նշանային իմաստը, քան կատարյալ մշակվածության հասցնել արտաքին կերպարը: Էությունը հոգևոր, մարդակենտրոն այս գեղագիտությունը ուներ վառ արտահայտված միստիկ բնույթ¹⁶⁹: Ի տարբերություն անտիկ աշխարհում տարածված տեսությունների, ուր հիմնականում կարևորվում էր գեղեցիկի գաղափարը, նոր քրիստոնեական գեղագիտության շարժիչ ուժը աստվածային սերն էր, որը մարդուն տալիս է գործունեականություն և զգալի ու երևելի է դարձնում Ազնիվի ու Բարու ներգործությունը, որոնք բխում են «Բարուց և դառնում առ Բարին, որպես արարման պատճառներ լցնելով տիեզերքը գեղեցկության տարփանքով»¹⁷⁰:

Ներքին և արտաքին մարդու ամբողջականության մասին է խոսվում և Գրիգոր Լուսավորչի Հաճախապատում ճառերում: Այստեղ շեշտվում է այդ երկուսի ներդաշնակությունը, «Առողջացեալ զգաստացեալ, սրբեալ իմասցի զներքին մարդն և զարտաքին», որի շնորհիվ միայն մարդը կարող է մերձենալ կատարելատիպին¹⁷¹: Այս նույն՝ ներքին և արտաքին իմացքների հետ կապված խորհրդապաշտական համակարգը պետք է որ կիրառելի լիներ նաև եկեղեցու վերաբերյալ, որն է Աստծո գործիքը երկրի վրա: Ըստ միջնադարյան աստվածաբանների՝ եկեղեցին միկրոտիեզերք է, աշխարհի ճշմարիտ պատկերը, մարդկային գործունեության կարգավորողը¹⁷²:

VII դարի վերջի հեղինակ Ստեփանոս Սյունեցին եկեղեցի բառը մեկնաբանում է այսպես. եկեղեցին ստեղծված է «ըստ մարդու պատկերի, այն զգալի է և իմանալի. նրանից բխում են Սուրբ Հոգու շնորհները, իմանալի աշխարհի արեգակնային ճառագայթները, որ իրենց մշտնջենաբովս, հոգեսնունդ ստինքների կաթով, Հին և Նոր կտակա-

169 В. В. БЫЧКОВ, *Эстетика Аврелия Августина*, Москва. 1984, стр. 4.

170 Հ. ԹԱՄՐԱԶՅԱՆ, *Գր. Նարեկացին և նորալատոնականությունը*, էջ 169:

171 Հ. ԹԱՄՐԱԶՅԱՆ, *Անանիա Նարեկացի. Կյանքը և մատենագրությունը*. Երևան, 1985, էջ 234:

172 L. GRODECKI, «Moyen Age occidental», dans *Symbolisme cosmique et monuments religieux*, Texte, p. 79-8.

րաններով սնուցանում են մեզ»¹⁷³: Եթե այդ այդպես է, ուրեմն եկեղեցու դուրսը ու ներսը պետք է ներդաշնակ լինեն որպես մեկ մարմին, մեկ կառուցվածք իրենց ներքին ու արտաքին շերտերով: Արդյո՞ք այս նույն հայեցակետի արդյունքը չէ, որ Աղթամարի դրսի ու ներսի պատկերագրական ծրագրերը որպես մի միասնական գաղափարի, երկու միմյանց հետ սերտորեն շաղկապված արտացոլումներ դիտարկող միտքը, կանխորոշել է դրսում, հիմնականում պատկերել Հինկտակարանային ու նույնիսկ աշխարհիկ տեսարաններ, «քանի որ մարդու փրկությունը չի ապահովվում սոսկ պատվիրանների, օրենքների կիրառությամբ, ճգնակեցությամբ ու մարմնական սխրանքով», իսկ ներսում զուտ քրիստոնեական Նորկտակարանային պատկերներ, արդեն որպես ներքին մարդու մաքրագործության տևական ճանապարհ¹⁷⁴, որպես քրիստոնեության հավերժական իդեալների, պատկերից դեպի սկզբնատիպ շարժման անվերջ ընթացք:

Ինքնակենտրոնացման, բարձրագույն հոգևոր էքստազի, աղոթքի յուրօրինակ արտահայտություն են Աղթամարի քանդակները. անմիջական աստվածագագողության մի վիճակ, երբ մարդը վերափոխվում է բնությամբ, դառնում Աստուծո որդի՝ աստվածանում¹⁷⁵: Թվում է, թե նույն մտածողության արտացոլումն է Գագիկ Արծրունու և Քրիստոսի խմբապատկերի մեկնաբանությունը՝ գետեղված Սուրբ խաչ եկեղեցու արևմտյան պատի լուսամտի երկու կողմերում: Այստեղ տարբերություն չկա պատկերվածների արտաքին տեսքի մեջ և դեռ Գագիկն էլ օժտված է լուսապսակով, ինչպես Քրիստոսը: Զգացումների բարդ գամման, ներքին վիճակների լարվածությունը արտահայտված բացառապես այս երկու պերսոնաժների աչքերի միջոցով, ըստ միստիկների՝ արտասվելու ու աղոթքի շնորհով բացված հոգու աչքերն են, որոնցից ճառագող պայծառատեսության «մշտնջենավոր, վերերկրային բերկրանքի հոգևոր ուժն է, որ այդպես ձգում է դիտողին, լցնում նրա հոգին երկյուղածությամբ, բերում աղոթքի, պարզում զղջման ու արտասման շնորհը»¹⁷⁶:

173 Հ. ԹԱՄՐԱԶՅԱՆ, *Գրիգոր Նարեկացին...* էջ 234:

174 *Նույնը*՝ էջ 43, 45, 46:

175 Հ. ԹԱՄՐԱԶՅԱՆ, *Անանիա Նարեկացի. Կյանքն և մատենագրությունը*, էջ 243:

176 Հ. ԹԱՄՐԱԶՅԱՆ, *Գր. Նարեկացին...* էջ 163:

Գագիկ արքայի և Քրիստոսի խմբապատկերը Թովմա Արծրունու Արծրունիների տանը նվիրված պատմության մեջ մեկնաբանված է իր ժամանակին բնորոշ այնպիսի պատկերավոր, խորախորհուրդ զգացողությամբ, որը հատուկ էր միստիկ հայեցողությանը ու վկայում է դրա ճանաչողության մասին պատմիչի մոտ: Ահա այն. «...Նմանահան ճշգրտութեամբ յօրինեալ է ընդդէմ Փրկչին և փառազարդ պատկեր արքային Գագկայ, որ մեծապարծ հաւատով բարձեալ ունի զեկեղեցին ի վերայ բազկացն իբրև զսափորն ոսկի լի մանանային և իբրև զտուփ մի ոսկի անուշահոտութեամբ լցեալ, կայ առաջի Տեանն, կերպագրեալ այնպէս, որպէս թէ զթողութիւն խնդրեսցէ մեղաց: Որ թեպէտ և մերս պատմութեանց իցեն բանք՝ սակայն թագաւորն ոչ վրիպի ի խնդրեալ պարգևացն յուսացեալ առ հանդերձեալ հատուցմանն»¹⁷⁷: Աղոթքի պահն է պատկերված Գագիկ Արծրունու քանդակում, աղոթք, որի միջոցով «միայն կարող է Աերանձնացյալը, հայեցողն առավել մերձեցնալ գերագույն բարուն՝ Աստծուն և նրա բարեպաշտությանը»: Խոսքով Անձնացին աղոթքը համեմատում է երկնային սանդուղքի հետ. «Աղոթք պարիսպ ամրութեան, սին հաստատութեան, հիմն հաւատոյ, խարիսք յուսոյ, սանդուղք առ Աստուած էլից»¹⁷⁸:

Այնուհետև մեկ ուրիշ հատվածում Թովման ասում է. «Կրօնաւորն (Մանուէլը-իմա) ձեռն տայ նկարագրել զքարինսն ճշգրտագործ նմանահանութեամբ սկսեալ յԱբրահամայ և ի Դաւթէ և մինչև զտէր մեր Յիսուս Քրիստոս, զդասս մարգարէից և առաքելոց յօրինեալ ըստ իւրաքանչիւր հանդիսի զարմանագործ տեսեամբ»¹⁷⁹: Այս հատվածի մեջ մեր ուշադրությունը գրավեց *ճշգրտագործ նմանահանությամբ և զարմանագործ տեսեամբ արտահայտությունները*: Գերզգայուն, էքստատիկ վիճակներում է, որ խոհրդագրած անհատներին տեսիլքներ են հայտնվում, որոնք հավատացյալին Աստծու հետ հաղորդակցվելու հնարավորություն են ընձեռնում: Ամենայն հավանա-

177 ԹՈՒՄԱՅԻ ԱՐԾՐՈՒՆԻՈՅ, Պատմութիւն տանն Արծրունեաց, Թիֆլիս, 1917, էջ 486:

178 Հ. ԹԱՄՐԱԶՅԱՆ, Նարեկացի և նորավատնականությունը, էջ 163:

179 Թումայ վարդապետի Արծրունոյ, Պատմութիւն տանն Արծրունեաց, Թիֆլիս, էջ 485:

կանությամբ նման վիճակի մասին է ակնարկում Թովմա Արծրունին, երբ գրում է «զարմանագործ տեսեամբ»: Մի քիչ ավելի ուշ, X դարի վերջերին Գրիգոր Նարեկացին իր մատյանի մեջ կասի. «Առ այն զոր տեսի աչօք իսկ իմովք, առ որ մեծ է պատասխանատրութիւնս...»: Հեղինակը իր տեսիլքը բարձր է դասում ողջ Ավետարանից, կենդանի հաղորդակցությունը՝ սուրբ գրային ավանդությունից: Մատյանի մեկնիչները շեշտում են այս տողերը, ասելով, որ Նարեկացին, սուրբ լինելով, «կենդանի հաղորդակցության մեջ է մտել Աստծու հետ»¹⁸⁰:

Եվ այսպես, հին արևելյան սասանյան արվեստի¹⁸¹ ավանդույթները լավագույնս պահպանած, իր ժամանակի գերակա մտքի՝ աշխարհի միստիկ ճանաչողության ազդեցությամբ ստեղծված, Աղթամարի գաղտնախորհուրդ քանդակները կարևոր դեր խաղացին հայ արվեստի, հատկապես քանդակագործության հոլովույթի մեջ՝ որոշիչ նշանակություն ունենալով XIII դարի մշակութային մթնոլորտի վերանորոգման գործում: Հետագայում, ժամանակի մտածողությանը համապատասխան փոփոխություններ ապրելով, դրանք դառնում են հայ արվեստի ամենակատարյալ ու օրգանական շերտերից:

IX դարից սկսած, հետ արաբական շրջանում Բագրատունիների հարստության հաստատմամբ, հայոց մշակույթում նկատվում է հոգևոր արժեքների վերահաստատում ու մաքրագործում: Արվեստի դաշտում միտքը օժտվում է ուրույն, ինքնագոր ուժով, ընդարձակվում են ընկալումակության սահմանները: Թեև միտքը գերակա է, բայց այն փոխազդեցության մեջ է արվեստի ստեղծագործությանը բնորոշ մյուս հատկանիշների հետ: Սրա լավագույն օրինակներն են Աղթամարի Սուրբ խաչ եկեղեցու քանդակներն ու որմնանկարները:

Բյուզանդական արվեստի կատարողական նորմերի թափանցումը հայ արվեստ, նույն այս դարաշրջանում, անշուշտ խթան էր ար-

180 Հ. ԹԱՄՐԱԶՅԱՆ, Նարեկյան դպրոցը, Երևան, 1999, էջ 60, 63:

181 SCHUMBERGER, L' Orient hellénisé. Paris, 1970: Հեղինակը գրում է. որ սիրիական և հայկական VI-X դարերի մանրանկարչության մեջ բացահայտվում են անվիճելիորեն պարթևական արվեստից եկող ոճական այնպիսի հատկանիշներ, որոնք ենթադրել են տալիս, որ գոյություն են ունեցել միջանկյալ օղակներ, որոնք կրել են պարթևական կամ պարսկական Սասանյան դինաստիաների արվեստի ազդեցությունը. էջ 208: Տե՛ս նույնպես՝ R. Ghirshman, Iran, Parthes et Sassanides. Paris, 1962.

վեստի ձևաբանական համակարգը թարմացնելու, ժամանակի ոգուն համապատասխան որոշ ռեական կլիշեներ ստեղծելու համար: Սակայն, խորքում, զգայականից այն կողմ եղած պրպտումներում, հայ արվեստը՝ արդեն X դարում հետահայաց քայլ անելով դեպի խոր անցյալի ակունքները (սասանյան և պարթևական արվեստներ), հաստատեց իր կողմնորոշումը հանուն ոգեղենության, հանուն ներքին մարդու: Միստիկ ուղղության տեսական զարգացման մեջ մեծ էր նարեկյան դպրոցի և իհարկե պոետ-փիլիսոփա Գրիգոր Նարեկացու ավանդը: Նրա կողմից խորհրդագրաց հայացքի բացարձակեցումը չէր կարող իր խորը հետքը չթողնել Մտքի հետագա զարգացման ընթացքի վրա: Այն իր մշակումն ու ընդլայնումը գտավ XII-XIII դարերի սահմանագծում ապրող Տարսնի արքեպիսկոպոս Ներսես Լամբրոնացու աշխատություններում:

Այդ ժամանակաշրջանի առաջին կոթողային հուշարձանը, ուր միստիկ իմացության ու բյուզանդական արվեստի ձևաբանական նորմերի ազդեցությունը նկատելի է, Աղջոց վանքի Պողոս, Պետրոս առաքյալների պատկերաքանդակներն են: Հսկայական մի ժամանակահատված է ընկած այս ստեղծագործությունների և վաղ միջնադարյան հուշարձանների միջև: Վաղ շրջանի դասական արվեստը դրանց միայն հավել է, թողնելով իր կնիքը որոշ մանրամասների վրա: Դրա փոխարեն շատ ավելի զգալի են ավելի մոտ անցյալի, օրինակ՝ Աղթամարի քանդակների հետ ունեցած աղերսները: Առաքյալների պատկերագրությունը, ի տարբերություն կատարողական սկզբունքների, որոշակի արձագանքներ ունի Աղթամարի պատկերագրական որոշ սխեմաների հետ: Փորձենք խնդրո առարկա երկու հուշարձանների պատկերագրական տիպերի ընդհանրությունները ցույց տալ ավելի առարկայական զուգահեռներով: Առաջին իսկ հայացքից Աղջոց վանքի քանդակապատկերների տեղադրման մեջ նկատելի են սկզբունքներ, որ բնորոշ են հելլենականացված արևելյան արվեստի ոգով կատարված վաղ միջնադարյան որոշ հուշարձաններին: Դա դեռևս դասական արվեստից եկող, գործող պերսոնաժներով մի միասնական խումբ ստեղծելու միտումն է: Առաքյալների մարմինները թեքված են միմյանց ընդառաջ, կեցվածքները համեմատաբար անկաշկանդ են, կարծես թեթևակի շարժման մեջ. նրանք

ինչ-որ չափով հարաբերվում են իրար հետ և սրա հետևանքով առաջանում է գործողության պատրանք: Նույն այս սկզբունքով, ու նույնիսկ շատ ավելի հստակ, կատարված է Մրենի եկեղեցու հյուսիսային մուտքի բարավորի վրա տեղադրված *խաչի վերահաստատումն ու փառաբանումը* տեսարանը, ուր երեք անձինք (երկուսը մի կողմում, մեկը՝ մյուս) կենտրոնում՝ խաչ, իրար ընդառաջ են գալիս բավականին բուռն մի շարժումով: Աղթամարում՝ Քրիստոսի ու Գագիկ Արծրունու մեջտեղում պատկերված, մեղալիոն բռնած երկու հրեշտակները աղերսներ ունեն հելլենականացված արևելյան արվեստի ու հենց հիշյալ պատկերաքանդակի հետ Մրենից: Հրեշտակների մագերի դրվագավորումը Աղթամարում խիստ բնորոշ է այդ արվեստի համար, մինչդեռ կատարումը՝ շատ հեռու է դրանից: Այստեղ մշակման ծայրահեղ չորությունն ու մակերեսայնությունը այնպիսի տպավորություն են ստեղծում, կարծես քանդակագործը ոչ թե հատիչով է աշխատել, այլ պարզապես գծագրել է քարի վրա: Ի հակադրություն սրան՝ Աղջոցում, մագերի մեկնաբանումը իր ծավալայնությամբ, անհամեմատ ավելի մոտ է Մրենին: Մրենի և Աղջոց վանքի միջև ժամանակային առումով ընկած հուշարձաններում, ինչպես օրինակ Աղթամարում, խմբի գաղափարի աղոտ հետքերն են պահպանված: Այստեղ հավատի միստիկական ուժն է, երկրայինին անհաղորդ հոգևոր իդեալը, որ համախմբում է պատկերվածներին: Աղթամարի քանդակների արվեստը, ճեղքելով պայմանական աշխարհի սահմանները, սկիզբ առնելով կերպարներից՝ գնում է դեպի սկզբնատիպը, այն է՝ իրականությունից դեպի իրականը. մինչդեռ Աղջոցում մենք վրա ենք բնախոսական սկզբունքների վերահաստատմանը: Աղջոցում եթե Առաքյալների պատկերաքանդակները դիտարկենք որպես մեկը մյուսի հետ կապված մի միասնական հորինվածք, ապա կնշմարենք, որ երկու քանդակապատկերն էլ իրենց կերպաբանական առանձին հատկանիշներով հիշեցնում են Աղթամարի արևմտյան պատին զետեղված Գագիկ Արծրունու և Քրիստոսի պատկերները: Նման են Պետրոսի և Քրիստոսի կեցվածքները (մեկ ոտքը դիմացից պատկերված, մյուսը՝ կողահայաց): Նույնն է ձեռքերի շարժումների ուղիղական, միայն թե Փրկչի ձեռքին գիրք է, Պետրոսի ձեռքին՝ բանալի: Թվում է, թե նրա մարմնի ուրվանկարի համար կարող էր նախատիպ

ծառայած իննել Քրիստոսի մարմինը իր ուրվանկարով: Նույն կարգի ընդհանրություններ կան Պողոս առաքյալի և Գազիկ Արծրունու պատկերների միջև: Նման են ձեռքերի մատների մշակման սկզբունքները: Մատներից յուրաքանչյուրը դրվագված է առանձին-առանձին, ծալված մասերում դրանց չափն ու դիրքը բնական է, թեև առաքյալների ձեռքերն իրենց նրբագեղ, վարպետ դրվագավորմամբ շատ ավելի կատարյալ են. անցումը մարմնից դեպի գլուխը իրականացված է ճիշտ նույն ձևով, ինչ Աղթամարում. խոսքը պարանոցի առկայության մասին է, որ ընդհանրապես բացառիկ է հայ միջնադարյան արվեստում¹⁸²: Բայց, մյուս կողմից, երկու հուշարձաններում հիմնավորապես տարբեր է հագուստների ծալքավորումը: Աղթամարում այն լրիվ գրաֆիկական է և իրենից ներկայացնում է զարդանկարային մի ինքնամփոփ աշխարհ: Աղջոց վանքում մարմնի ուրվանկարը գրեթե նույնն է, ինչ Աղթամարում, բայց շատ ավելի հարստացված և ամփոփում է ավելի խոշոր ֆորմաներ՝ տեղ-տեղ նույնիսկ ծավալային լուծումներով. Պետրոս առաքյալի աջ բազկի շուրջը փաթաթված հանդերձանքի տակից, օրինակ, զգացվում է մարմինը՝ իր ողջ շոշափելիությամբ: Բայց և այնպես դիտողին չի լքում քանդակագործի՝ կատարողական նրբություններին ըստ ամենայնի չտիրապետելու տպավորությունը: Կամ էլ թե, ըստ երևույթին, նա մեծ կարևորություն չի տվել մարմնին, մինչդեռ նույնը չի կարելի ասել դեմքերի մասին. կարծես այդ գլուխները նույն մարմիններից չեն պատկանում: Առավել կարևոր հատվածները, որտեղ նոր ոճաբանական մոտեցումը նշմարելի է, ձեռքերն են ու դեմքը: Մշտորեն է այտերի, բերանի ու, մանավանդ, աչքերի ֆիզիկական ըմբռնումն ու վերարտադրումը, հստակ ու ցայտուն են այտուկները, վարպետությամբ բացահայտված է այն մեծ խորհրդողը, որ լուսավորում է առաքյալների դեմքերը: Հենց այս ներքին լույսն է, որ մի առանձնահատուկ է ներգետնիկ դաշտ է ստեղծում այդ քանդակների շուրջը, մի դաշտ, որն իր ներգործող ուժով հիմնավորապես տարբեր է նախորդ շրջանի (և հատկապես

182 Այս կարևոր մանրամասնը ընդգծում է Պ. ՏՈՆԱՊԵՏՅԱՆԸ իր, "Тимпан ехегисского надгробия" հոդվածում: Տե՛ս ՊԲՀ, 1979, համար 3, էջ 189-206, նույնի՝ վաճառան գյուղի եկեղեցու բարձրաքանդակի մասին. ՊԲՀ, 1979, համար 1, էջ 154-165:

Աղթամարի) հուշարձանների շուրջ տարածվող ջերմածին դաշտից: Թերևս այստեղ գործում է դեմքի, հատկապես աչքերի միջոցով մարդու ներաշխարհը արտացոլելու միաստիկ իդեան, որն էլ բերում է այլ գեղագիտական սկզբունքների կիրառման: Աղթամարում այդ ուժը բացարձակ ոգու հաստատման սկզբունքի, նյութական աշխարհի հետ նրա կապի ժխտման մեջ է: Այնտեղ ընդգծվում է մարդու զուտ հոգևոր կեցության անանցանելիությունը, նրա գոյության գերագույն հմաստը՝ անիմանալի, անշոշափելի հավերժության մեջ: Մինչդեռ Աղջոց վանքում այդ է ներգիսն անհամեմատ ավելի մեղմացված է, փոխարինված մարդու բնությանը մոտ հոգեբանական է ներգիսով: Քրիստոնեական սիրո սկզբունքը այստեղ մատչելի է բոլորին. Պողոսի, Պետրոսի առաքելության գերագույն նպատակն է մարդկանց ճշմարիտ հավատի ուղու վրա դնել սիրո ուժով, քանզի «եթե զլեզու մարդկան խօսիցիմ և զհրեշտակաց և սէր ոչ ունիցիմ, եղէմ իբրև զպղիճ որ հնչէ, կամ իբրև զձնծղայս, որ դառնանցեն: Եւ եթէ ունիցիմ զմարգարէութիւն, և գիտիցեմ զխորհուրդս ամենայն և զամենայն գիտութիւն, և եթէ ունիցիմ զամենայն հաւատս՝ մինչև զլերիմս փոփոխելոյ, և սէր ոչ ունիցիմ, ոչինչ եմ» (Առ Կորնթացիս առաջին թուղթ, ԺԳ, 1-2): Այս իմացքն է, որ փոխանցվում է մարդուն, հաղորդում ոգեղենություն, աննշմար ներքաշում նրան առաքյալների քանդակապատկերներից արտածվող ջերմածին դաշտ, ստեղծում նրանց հետ երկխոսության պատրանք: Ներքին ներդաշնակության հասած, երկնային առաքելության գիտակցությամբ լի, ի վերուստ տրված ճակատագրին ենթարկվող հավատքի այդ զինվորների կերպարները հիշեցնում են քրիստոնեության հավերժական իդեալների մասին, ամրապնդում հավատացյալի հույսը Աստվածային Ծնորդի նկատմամբ: Նորկտակարանային այս կերպարների կերտումով ազդարարվում էր գեղագիտական նոր չափանիշների մուտքը արվեստ, չափանիշներ, որոնք կրում էին ժամանակակից մտքի ազդեցությունը և ըստ այդմ հանգեցնում փոփոխությունների ոճի ոլորտում: Միաստիկական աշխարհագրագողությամբ հատուկ, խորը ոգեղենությամբ օժտված այս քանդակապատկերները, խորհրդագրած գեղագիտության նորմերը փոխանցեցին հաջորդ հարյուրամյակ, լավագույնս դրսևորվելով Արեւիկի եկեղեցու ներքնամասի տրոմպերից մեկի վրա, որպես

Մատթեոս ավետարանչի խորհրդանիշ քանդակապատկեր, Նորավանքի, Նարտեքսի ու Սպիտակավոր Աստվածածնի մուտքերի բարավորների՝ Աստվածամայրը մանկան հետ կերպարներում¹⁸³:

Նշված բոլոր քանդակային հուշարձանները, մախ և առաջ Պողոս, Պետրոս առաքյալների պատկերաքանդակները, ի հայտ են բերում մտայնության այլ մակարդակ՝ թեակոխելով միստիկ գիտակցության հաջորդ փուլը: Նորարարական այս մոտեցումը հայ իրականության մեջ հայտնվեց XII դարի վերջերից, Ներսես Լամբրոնացու ստեղծագործությամբ¹⁸⁴: Լամբրոնացին խորացնում ու մանրամասնում է Աղոթքի դերը հավատացյալի կյանքում, ընդգծելով դրա զուտ անհատական բնույթը: Ըստ Լամբրոնացու՝ անհնար է մարմնավորել աղոթքը խոսքի մեջ, անհնար է նաև այն ուսուցանել կամ մեկնել: Քանի որ նրա «համը» աղոթողի հոգու ցանկությունների տոչորման մեջ է: «Եւ միայն յայն հառաչմանէն միշտ զանձն իւր կերակրէ»: Հոգուց բխած հառաչանքն է, որ Աստվածային սիրո բոցն է արծարծում և արտասուքն է, որ վճիտ է դարձնում հոգու աչքերը: «Արդ, որպէ՞ս կարողանամք զարտասուալից հառաչումն ամենայն անձինն մեկնել կամ ուսուցանել», - գրում է «հոգևոր արվեստների խորագետ տեսաբանը»: Ներսես Լամբրոնացին պնդում է, որ աղոթքի արվեստը սահմանելիս պետք չէ ելնել արտաքին տվյալներից, գիտելիքներից, այլ բուն մարդու բնությունից, նրա էությունից, ներքին մարդուց: Մարդուն որպէս անկրկնելի, յուրահատուկ անհատ դիտարկելը հայ միջնադարում նոր երևույթ էր, նոր մտայնության արգասիք:

Բայց արդյո՞ք նորարարական կոչվող այս ոճը, որ ս. Ստեփանոսում ներկայացված է իր զարգացման ոչ պարզունակ աստիճանով, չի անցել նախնական էտապներ հայ արվեստում: Բարեբախտաբար պահպանվել են այս նույն ուղղությանը պատկանող ավելի վաղ թվագրումով, թող որ ոչ կոթողային գործեր: Նոր ոճական ուղղությունը, ըստ երևույթին, նախապես մարմնավորվել է խաչքարերի

183 P. DONABEDIAN, « Les particularités stylistiques d'un monument sculpté de Noravank et sa datation ». *REArm.* Paris 1983, t. XVII, p. 395-405.

184 խորհրդածուխին սրբազան պատարագի, բացատրութեամբ Տիրոջն Ներսիսի Լամբրոնացույ արքեպիսկոպոսի, Տարսնի կիլիկեցոց. ի սուրբ Երուսաղեմ, 1842, էջ 13:

վրա, որոնցից մեկը կանգնեցվել է 1234 թ. հենց Աղջոց վանքի շրջակայքում՝ ի հիշատակ նահատակված իշխան Գրիգոր Խաղբակյանի, իսկ մյուսները՝ XIII դարով թվագրվող, սփռված են Հայաստանի տարբեր վայրերում¹⁸⁵: Այս ոճի հայտնաբերումը հայ արվեստի համեմատաբար մասսայական հուշարձանների վրա վկայում է այն մասին, որ գեղագիտական նոր մոտեցման ստեղծագործական փորձեր կատարվել են դեռևս 70-ական թվականներից առաջ:

Եվ, այնուամենայնիվ, XII-XIV դարերի հայ արվեստի համար այնքան բացառիկ ու անակնկալ են առաքյալների պատկերաքանդակներն իրենց ամբողջության մեջ, որ ակամայից զուգահեռներ ես փնտրում արտաքին աշխարհում: Հիշողության ծալքերում նորոգվում են վաղ գոթական արվեստում այնքան տարածված առաքյալների ու մարգարեների, Աստծո նվիրյալների, քրիստոնեության հավերժական իդեալները մարմնավորող՝ հավատի մարտիկների կերպարները:

Համաձայն որոշ ուսումնասիրությունների, Արևմուտքի հետ Արևելյան Հայաստանի կապերը մշակույթի բնագավառում, հիմնականում պատկերագրության մեջ¹⁸⁶, ակատվում են արդեն XIII դ. 70-ական թվականներից. խոսքը հատկապես Աստվածամոր պատկերագրության մասին է: Սակայն, առկա նյութը վկայում է, որ մշակույթային կապեր Արևմուտքի հետ ներկա են ոչ միայն պատկերագրության բնագավառում, այլև, ընդհանուր, ձևաբանական խնդիրներում: Այդ է հուշում ամենից առաջ Պողոս-Պետրոս մատուռի մուտքի՝ ձևավորման սկզբունքը մարդահասակ քանդակներով, մի սկզբունք, որ հանրահայտ է դեռևս ուշ ողջամական հուշարձաններից: Մինչդեռ հայ արվեստի համար բնական մեծության քանդակապատկերների տեղադրումը շքամուտքի երկու կողմերին, նորույթ էր: Նման այլ օրինակ XIII-XIV դարերում Հայաստանում չկա: Այս բացառիկ,

185 ԼԵՎՈՆ ԱԶԱՐԹԱՆ, *Հայկական խաչքարեր*, Մայր աթոռ Էջմիածին, 1973 թ. ԱԿ. 46, 57, 68, 77:

186 П. ДОНАБЕДЯН, "Вайоцзорская школа армянской скульптуры", II Международный симпозиум по армянскому искусству. Ереван 1978. Նույնի՝ "La sculpture arménienne des XIIIe-XIVe siècles et l'Occident", Terzo Simposio Internazionale di Arte Armenia, 1981. Atti, p. 35; V. GOSS, "Armenian Art and the Medieval West", Terzo Simposio.... 1981, p. 50.

փոքր-ինչ նույնիսկ տարօրինակ միջնադարյան հայկական պատկերային մտածողության համար երևույթը, բնականաբար, առաջ է մղում տեղական միջավայրից դուրս գտնվող նախատիպի գոյության գաղափարը: Ուրեմն, XIII դարի երկրորդ կեսին ձևաբանական նման համարձակ ու անսպասելի լուծումը պետք է որ հիմնված լիներ կանոնացված, համընդհանուր տարածում ու ճանաչում գտած մի օրինակի վրա:

Բայց նախ անդրադառնանք քանդակների կապին ճարտարապետության հետ: Նրանց տեղադրումը մուտքի վարի նշագծից, մոտավորապես վաթսույն սմ բարձրության վրա, երկրային ձգողականությունից ձերբազատված դեպի երկինք ձգտող ֆիգուրների պատրանք է ստեղծում և տարակուսանքի առիթ տալիս: Բացատրել այս երևույթը ճարտարապետի թերացումով՝ նկատի ունենալով կառուցողական արվեստի բազմադարյան փորձը հայոց մեջ և տվյալ հուշարձանի բոլոր մանրամասների կատարյալ մշակվածությունը, դժվար է: Թերևս կարելի է առաջ քաշել մի վարկած, համաձայն որի վանքի այս սօրվա տեսքը վերանորոգման արդյունք է. գրական աղբյուրներից հայտնի է, որ 1679 թ. մեծ երկրաշարժի ժամանակ Այրարատյան գավառի շատ վանքերի հետ ավերվել ու հետո նորոգվել է Աղջոց վանքը. հնարավոր է, որ այդ նորոգման ժամանակ շքամուտքի հարակից պատերի շարվածքը փոքր-ինչ խախտվեր ու քանդակապատկերները իրենց նախնական դիրքից ավելի վեր տեղադրվեին ինչ-ինչ պատճառներով: (Ի դեպ, ըստ երևույթին, այդ վերանորոգման ժամանակ էլ կերպարի թյուրըմբռնման պատճառով Պետրոս առաքյալի լուսապսակի վրա ավելացվել է «Պաղոս» մակագրությունը): Սակայն առաքյալների քանդակները այնքան բնական են թվում իրենց այդ դիրքով ու այնքան տպավորիչ, որ իսկույն կեսը հրաժարվում են այդ վարկածից:

Փորձենք պատկերացնել պատկերաքանդակները տեղադրված մուտքի վարի նշագծին հավասար և կտեսնենք, որ խախտվում են բոլոր համամասնությունները. մեր մտապատկերում առաքյալների պատկերները փոքրանում են, դառնում գետնահար: Դժվար թե XIII դարի ճարտարապետն ու քանդակագործը հաշտվեին նման հակագեղագիտական լուծման հետ, որքան էլ որ խնդիրը՝ մարդահասակ

քանդակի տեղադրումը մուտքի երկու կողմերին լինել հայ վարպետների համար բարդ ու անսովոր: Ուրեմն, մնում է քանդակների նման տեղադրումը համարել նախնական, շինության կառուցմանը ժամանակակից, մանավանդ որ արևմտյան քանդակը առաջարկում է ավելի վաղ նմանատիպ լուծումներ:

Մինչև Պողոս, Պետրոս առաքյալների պատկերաքանդակները, քանդակը հայ արվեստում, ստորակա էր շինության կառուցողական ֆունկցիաներին: Այն հենց ինքը պատն էր, նրա բաղկացուցիչ մասը, միայն թե զարդարված: Պատի տարածականության հետ կապված տեխնիկական խնդիրները շատ ավելի կարևոր էին, քան այդ իսկ պատի վրա կերտված քանդակի ծավալային կամ գեղարվեստական հարցերը: Հենց Աղջոցում այդ սկզբունքը հստակորեն դրսևորվում է *Դանիելը առյուծների գրում* հարթաքանդակի միջոցով: Վերջինիս հարաբերությունը պատի չափումների հետ խախտված է. այն հազիվ է նշմարվում, պատի ընդարձակ տարածքի վրա, կարծես, նշանակ լինի: Այնպես որ, թվում է, թե քանդակագործին հիմնականում հետաքրքրել է քանդակի ներքին տարածքը, այսինքն՝ նրա իմաստային հագեցվածությունն ու խորհրդապաշտական նշանակությունը: Հարթ պատի ու նրան միահյուսված հարթաքանդակի դեպքում պատի ողջ տարածքը լուսավորվում է մեղմորեն, գրեթե առանց ստվերների: Չի խախտվում նրա բոլորաձույլ կերպարը, այլ ընդհանուր հորինվածքային տեսակետից ընդգծվում է պատի ամբողջական զանգվածը: Սա զուտ ճարտարապետական մտածողություն է: Մյուս կողմից՝ պարզ է, որ հայ ճարտարվեստը ձգտել է այնպիսի կոթողայնության, ձևատեղծման այնպիսի անադարտության, որ քանդակները երբեմն ուղղակի տեղին չէին: Այս է պատճառը, որ հայկական եկեղեցին, ինչպիսի չափերի էլ որ այն լինի, դիտվում է որպես կոթողային, իրեն շրջապատող աշխարհից մեկուսացված, էզոտերիկ մի կառույց: Նպատակն է՝ մարդուն ֆիզիկապես ներս բերել, մասնակից դարձնել Աստծո փառաբանման արարողությանը, արթնացնել նրա մեջ այլ, վերերկրային աշխարհների զգացողություն: Այս դեպքում քանդակային գործերը ներքնամասում ընդհանրապես տեղին չէին. այստեղ դրված էր ուղղահայաց ուժերի ձգողականության խնդիրը, որոնց լուծումները՝ երկնակերպ գմբեթով, անթերի արսիդով, զուսպ նախշա-

զարդերի հանելուկային նրբագեղությամբ, ինքնին շատ տպավորիչ էին: Այդուհանդերձ, հայոց պաշտամունքային կառույցների պատերը, ոչ շատ հաճախ ու առատորեն, բայց և այնպես զարդարվում էին քանդակներով: Ուրեմն և դիտարկենք Աղջոց վանքի քանդակները ժամանակի ու համաքրիստոնեական աշխարհի տարածքի մեջ: Պատմականորեն բյուզանդական արվեստը գտնվում էր հայ պատկերագիր վարպետների նախասիրությունների շրջանակում: Այն սկզբունքային ընդհանրությունները, որոնք փաստագրված են բյուզանդական ու հայ արվեստների կապակցությամբ, (հատկապես մանրանկարչության մեջ) մեր պրպտումները դարձնում են շատ ավելի արդյունավետ ու հիմնավորված: Ի վերջո, արտաքին աշխարհի մշակույթի հետ համեմատությունները տվյալ դեպքում կարևոր են այնքանով, որքանով դրանք օգնում են ըմբռնելու արվեստների զարգացման ընթացքը, ազդեցություններն ու փոխազդեցությունները, փոխառություններն ու յուրաշրջումները: Հայ քանդակագործությունը գեղագիտորեն նույնքան անկախ է, ինքնուրույն և միևնույն ժամանակ օրգանապես նույնքան կապված ողջ քրիստոնեական արվեստի հետ, որքան և ճարտարապետությունը, մանրանկարչությունը, կիրառական արվեստները և այլն: Ինչ վերաբերում է հայ և բյուզանդական քանդակագործությանը, ապա դրանք իրենց հիմնական կատարողական սկզբունքներով, իմաստաբանական նշանակությամբ շատ ընդհանրություններ ունեն: Երկուսին էլ հատուկ են ոճական կիչներն ու սյուժեների կայունությունը և, մանավանդ, սահմանափակությունը, ինչպես նաև կլոր քանդակի բացակայությունը: Մի տեսակ, որ այնքան բնորոշ է արևմտյան ռոմանական և գոթական արվեստներին¹⁸⁷ և կարծես թե տարածված չէ ո՛չ Բյուզանդիայում, ո՛չ էլ Հայաստանում: XIII դարի վերջերին, երբ Արևելյան Հայաստանը աշխույժ կապեր ուներ Կիլիկիայի հայկական թագավորության հետ, բնական է, որ այնտեղից արևմտյան որոշ գեղագիտական սկզբունքներ թափանցեին Հայաստան: XI դարից սկսած, XII-XIII դարերում խաչակիրների ներկայությունը Կիլիկիայում զգալի էր գրեթե անընդմեջ¹⁸⁸:

187 H. FOCILLON, *L'art des sculpteurs romans*. Paris, MCMXXXI, fig. XXX, XXXI, XXXII.

Եվ բոլորովին էլ բացառված չէ, որ նրանք իրենց հետ բերած լինեին արևմտյան Եվրոպայում տարածված մոդելների տետրակներ, որոնցից մեկն էլ այնուհետև հայտնվել է Հայաստանում: Մանավանդ որ ինչպես արդեն ասվել է, 60-ական թվականների վերջերին Աղջոց վանքում էր գտնվում Վարդան Արևելցին, որը դրանից առաջ երկար տարիներ ապրել էր Կիլիկիայում: Հնարավոր է, որ հենց նա էր Աղջոցի պատկերագրական ծրագրի ոգեշնչողն ու վերջնական մշակողը, կարող էր իր հետ բերած լինեք այդպիսի մի տետրակ, որից և օգտվել են վանքի քանդակագործ վարպետները: Ներշնչվելով բնօրինակից նրանք վերարտադրել են մուտքի՝ մարդահասակ քանդակներով ձևավորման արևմտյան սկզբունքը՝ յուրովի, սակայն, մեկնաբանելով ոճը:

Աղջոցի առաքյալների պատկերաքանդակների պարագայում մենք կարծում ենք, որ մուտքի ձևավորման սկզբունքը մարդահասակ քանդակներով, հիմնականում գալիս է XII-XIII դարերի արևմտյան տաճարներից, որտեղ նույնպես քանդակները գետնահար չեն և կերտված են պատի վարի նշագծից որոշակի բարձրության վրա: Առաքյալների պատկերաքանդակների դեպի մուտքի վերի նշագիծը կողմնորոշված տեղադրումը, այսպիսով, ուներ իր նախատիպը Հայաստանից դուրս և դրա կիրառումը թվում է նախորոք մտածված կառուցողական տարրերին հարմարեցված ու դրանք շեշտող մի խելամիտ սինթեզ, որին, հավանաբար, նախորդել է հոգևոր հիմք ունեցող, խորապես գիտակցված ստեղծագործական պրոցես: Այս ենթադրությունն իր հերթին խորհրդանշանային համակարգը շոշափող վարկածի առիթ է տալիս: Կամարը՝ իր ուրվագծով որպես հոգևոր շինության, Աստծո տաճարի՝ գմբեթի պատկերը ոգեկոչող մի մանրամասն, խորհրդանշում է երկինքը¹⁸⁹, աստվածային գորավոր ուժերի ուրորտը: Վարդան Արևելցին, քննարկելով այս հարցը, ավելի հեռուն է գնում: Երկինքը, ըստ նրա, հրի, ջրի և օդի, իրար վրա դասավորված

188 Կ. ՄՈՒԹԱՑՅԱՆ, *Կիլիկիան կայսրությունների խաչմերուկում*. Երևան, 2001, էջ 137-158, 361-375. Լ. ՏԵՐ-ՊԵՏՐՈՍՅԱՆ, *Խաչակիրները և հայերը*. հատոր Ա, ներածություն. էջ 9-141. Երևան, 2005:

189 R. W. THOMSON, *Architectural Symbolism in Classical Armenian Literature*. Oxford at the Clarindon Press, 1979.

երեք կամարների միասնությունն է¹⁹⁰։ մենք հակված ենք ենթադրելու, որ համաձայն այս պատկերացման էլ կերտված է Աղջոց վանքի փոքր եկեղեցու մուտքի դռան շրջանակը, կազմված երեք հաջորդական կամարներից։ Ամփիջականորեն կամարին մոտ, քրիստոնեության ավանդական ուղղության ներկայացուցիչ Պետրոսի և այդ գաղափարախոսության մեջ համարձակորեն նորարարություններ ներմուծող Պողոսի պատկերները պետք է որ խորհրդանշեին նրանց՝ երկնքի ընտրյալներ լինելու հանգամանքը և միաժամանակ երկնային ուժերի կողմից երկուսին էլ համահավասար շնորհվող հովանավորությունը։ Հայ մատենագրությունը այս երկու առաքյալների գործունեությունը դիտարկում է որպես մեկը մյուսի շարունակություն, մեկը մյուսին լրացնող առաքելություններ՝ Հավատի տարածման գործում։ Իսկ նրանց ներկայությունը որպես մեկ ընդհանուր աստվածային կամքի դրսևորում։ «Իսկ կամարքն որ ի սեւանց անտի ի միմեանս կապելին այս ինքն է հաւասարութիւն միաբանութեան Կաթողիկէ եկեղեցույ»¹⁹¹։

Ինչ վերաբերում է առաքյալների քանդակներին առնչվող ձևաբանական խնդիրներին, ապա առավել մոտ զուգահեռներ մեր պատկերաքանդակների հետ՝ գտնում ենք Վեներտիկի և Մարկոս տաճարի հյուսիսային կողմի մուտքի վերին մասում տեղադրված, շրջանակների մեջ առնված, XIII դարի ստեղծագործություն համարվող երկու առաքյալների պատկերաքանդակներում։ Քննարկվող երկու հուշարձաններում էլ սկզբունքորեն նույնն են պատկերվողների դիրքը, նրանց ուրվանկարները։ Պարանոցի վրա հենված գլուխների ազատ, երեք քառորդ շրջադարձը ակնհայտ է դարձնում քանդակի բազմաշերտ մշակման միտումը։ մասնավորապես նման են դեմքերի դրվագավորումը՝ փոստրակներով բաժանված փափուկ կորնթարդ մակերեսներով։ Այս հատկանիշները վկայում են, որ երկու հուշարձաններ

190 ՎԱՐԴԱՆ ԱՐԵՎԵԼՅԻ, Հաւաքումն Պատմութեան Վարդանայ Վարդապետի, լուսաբանելի վեներտիկ, 1862, էջ 2:

191 ԱԳԱԹԱՆ ԳԵՂԱՅ, Պատմութիւն... պարբերություն 694, 695: Հայկական պարականոններից մեկում ասվում է. «... բայց մեք հաւատացաք և հաւատամք թէ ոչ բաժանէ Աստուած ի միմեանց գերկու մեծամեծ լուսաորս գոր արար, այսինքն ոչ զՊետրոս ի Պողոս և ոչ զՊողոս ի Պետրոսէ. Տիրապէս հաւատամք ի Տէր մեր Յիսուս Քրիստոս...» Թանգարան հայկական. Անկանոն գիրք ստաքելականք, էջ 30:

րի քանդակագործ վարպետները օգտվել են եթե ոչ նույն, ապա նմանատիպ բնօրինակներից, որոնք ամենայն հավանականությամբ ունեցել են բյուզանդական ծագում։ Օտտո Դեմուսը գտնում է, որ ս. Մարկոս տաճարի սրբերի քանդակները կերտված են տեխնիկական մեծ վարպետությամբ ու նրբագեղությամբ, իսկ ինքը՝ բարավորը, հստակորեն ընդգծված սլաքավոր կամարով նմանակում է բարավորների գոթական դասական տիպը։ Ըստ Դեմուսի, XIII դարի վերջին քառորդում հունական ազդեցության մի նոր այիք հասավ Վեներտիկ։ Այս նոր ոճը, նախապես հայտնի Կ. Պոլսի քանդակագործության մեջ, իր հետագա զարգացումը ապրեց բյուզանդական և գոթական արվեստների հանդիպման շնորհիվ։ Այս դեպքում կարևոր էր նաև սլավոնական և արևելյան տարրերի դերը։ Այսպիսով, ամենայն հավանականությամբ, կարելի է ասել, որ այն հատկանիշներն ու տարրերը, որ ներկա են թե՛ վեներտիկյան, թե՛ Պոլսի հարթաքանդակներում, ի վերջո, ըստ Դեմուսի, բյուզանդական են, և ներմուծվել են Վեներտիկ XIII դարի ընթացքում¹⁹²։ Պրոֆ. Դեմուսի այս՝ մեզ համար շատ արժեքավոր մտահանգումը խթան հանդիսացավ հետագա պրպտումների համար, որոնք հանգեցրին հետաքրքիր արդյունքների։ Հայտնի է, որ XIII դարում Բյուզանդիայում շատ տարածված էին ավետարանիչների, այլ սրբերի ու Աստվածամոր կերտվածքներով, մարդահասակ քարե իկոնաները¹⁹³։ Հայ արվեստի ոլորտում անսովոր Պողոս, Պետրոս առաքյալների պատկերաքանդակները՝ իրենց դիրքավորումով ու մանավանդ պատկերները երկու կողմից շրջանակող, ֆունկցիոնալ ոչ մի դեր չխաղացող, ուռուցիկ նեղ գոտիների առկայությամբ (թե ինչպես են նրանք ավարտվել վերի մասում, հայտնի չէ, քանի որ շարվածքի քարերը կորած են) հիշեցնում են պատի մեջ տեղադրված քարե իկոնաներ։ Նույնատիպ հարթաքանդակներ հանդիպում են բյուզանդական մշակութային շրջանակի մեջ մտնող երկրների հուշարձանների վրա։ Դրանք, սովորաբար, որմնաշարված են

192 O. DEMUS, *The Church of San Marco in Venice*, fig. 91, p. 146-147; A. Chastel, *L'Italie et Byzance*, Paris, 1999, A. CHASTEI, *L'Italie et Byzance*, Paris, 1999.

193 A. GRABAR, *Sculpture Byzantines du Moyen Age*, II (XIe-XIVe siècles). Paris 1976, pl. XCIII, a, b, c, pl. XCV, 124, 125 pl. CXLIII a, b ; J. MAKSIMOVIC, *Sculpture byzantine du XIIIe s.* Voir Symposium de Sopocani, 1965. Belgrade. 1967.

շինության այս կամ այն մասում, չորս կողմից ներփակված ուռուցիկ քարե գոտիներով, որի վերինը մենք տեսնում ենք ս. Ստեփանոսում:

Հիշատակման արժանի է նաև Ղուկաս ավետարանչի քարե իկոնան էրմիտաժից, որը նույն ոճական ընդհանրություններն ունի մեր հուշարձանի հետ, ինչ և ս. Մարկոսի պատկերաքանդակները: Հետաքրքիր է, որ այս իկոնան ևս ծագումով ամենայն հավանականությամբ Իտալիայից է¹⁹⁴:

Աղջոց վանքից ոչ հեռու, նույն Քեղվա ձորում, Չաքարյանների տիրույթների սահմաններում, նախկինում Իմիրզեկ կոչված գյուղի մոտ, տեղադրված է եղել XIII դարի սկզբներին կառուցված վանատան վանքը, այժմ արդեն հիմնավորապես ավերված: Եվ միայն անցյալ դարի 90-ական թվականներին Հայաստանի Գիտությունների ակադեմիայի Հնագիտության ինստիտուտի արշավախմբի կողմից կատարված պեղումների շնորհիվ այնտեղ հայտնաբերվել են մի քանի արձանագրություններ ու որոշ քանդակազարդ բեկորներ¹⁹⁵: Եկեղեցին, որ կրել է Աստվածածին անունը, հավանաբար զարդարված է եղել հարթաքանդակներով: Պահպանված սակավաթիվ քանդակները (որոնցից միայն մեկն է անտրոպոմորֆ), վկայում են Աղջոց վանքի քանդակների հետ ունեցած ոչ միայն ոճական, այլև պատկերացանկի սյուժեների ընտրության հավանական ընդհանրությունների մասին: Վանատանում ևս, ինչպես Աղջոցում, ամենայն հավանականությամբ եղել են Հին և Նոր կտակարանային պատկերներ: Այդ մասին է խոսում մեզ հասած մի քանդակ: Ուղղանկյուն քարի վրա, որը, ըստ երևույթին, տեղադրված էր պատերից մեկի մեջ, դրոշմված են երկու անձնավորություն. մեկը կանգնած է՝ ձախ ձեռքը բարձրացրած (աջը կոտրված է), մյուսը ծնկաչոք է նրա ոտքերի մոտ: Կանգնած ֆիգուրն օժտված է լուսապսակով: Այս հորինվածքը հիշեցնում է Աղթամարի եկեղեցու արևելյան պատի աջ կողմում կերտված Եղիա մարգարեին և Սարեփթայի այրուն պատկերող հարթաքանդակը, որը մինչ այժմ համարվում էր այդ սյուժեով միակը հայ արվեստում¹⁹⁶: Մեկ ուրիշ բե-

194 A. BANK, "Relief en marbre à l'image de saint Luc l'Évangéliste", Dans *Jahrbuch der Osterreichischen Byzantinistik*, 2Band. Wien, 1972, p. 7-11.

195 A. KALANTAR, *The Medieval Inscriptions of Vanstan*, fig. 12, pl. IV.

196 S. DER NERSESSIAN, *Aght'amar...* pl. 33.

կորի վրա կա բարձրաքանդակ մի վարդյակ, որի թերթիկների միջև Աղջոցի արևելյան պատի սկավառակը հիշեցնող մի նախշազարդ շրջանակ է պատկերված¹⁹⁷: Հար և նման են երկու հուշարձանների խորանների ճակատային պատը ծածկող ութանկյուն աստղերից կազմված զարդաքանդակները¹⁹⁸:

Հին վանքից մեզ հասած արվեստի այս բեկորները հնարավորություն են տալիս ենթադրելու, որ Քեղվա ձորում գոյություն է ունեցել քանդակագործական մի դպրոց, որտեղ ոչ միայն եղել են վարպետ քանդակագործներ, այլև մշակվել պատկերացանկեր և հավանաբար այնպիսիք, որոնք իրենց մանրամասներով չեն կրկնվել իրարից ոչ հեռու տեղադրված հուշարձաններում: Կատարողական տեխնիկայի առումով նույնպես Աղջոց վանքի փոքր եկեղեցու և վանատանի քանդակների միջև նկատվում են զուգահեռներ. երկուսում էլ առաջին անգամ է, որ կիրառվում է քարի բազմամակարդակ մշակման սկզբունքը: Պատի հարթությունից բավականին բարձր տեղադրված զլուխներն իրենց ծավալներով մոտենում են բարձրաքանդակի, մինչդեռ մարմինները որոշ չափով պահպանում են հարթաքանդակի ձևաբանական լուծումները: Մարտարապետության հետ ստորադաս կապը Աղջոցի փոքր եկեղեցում խախտվում է, քանդակները օժտվում են ինքնուրույն գեղարվեստական արժեքով, ի տարբերություն նույն վանքում ավելի վաղ իրագործված Դանիելը առյուծների գբում և Ահեղ դատաստան պատկերներից:

Բյուզանդական արվեստի ոճական առանձին ձևերի ու հատկապես պատկերագրական ուրվագծերի ներթափանցումը Կիլիկիայի հայկական թագավորության միջոցով Հայաստան, անշուշտ, որոշակի խթան էր արվեստի ձևաբանական համակարգը թարմացնելու, ժամանակի ոգուն համապատասխան կլիշեներ ստեղծելու գործում¹⁹⁹:

197 A. KALANTAR, նշվ. աշխ. pl. IV, fig 10, 15.

198 Նույնը... pl. III fig. 7, 8.

199 Հիշեցնենք, որ այդ ժամանակաշրջանում, XIII դ. 60-ական թվականներին, Կիլիկիայում էր ՎԱՐԴԱՆ ԱՐԵՎԵԼՑԻՆ, որն այնուհետև վերադառնալով Հայաստան՝ Պողոս, Պետրոս քանդակների կերտման ժամանակ գտնվում էր Աղջոց վանքում: Անդրե Ծաստելը գտնում է, որ XIII դարում, ընդհանրապես, բյուզանդական արվեստը մեծ ազդեցություն ուներ քրիստոնեական մշակույթի վրա: Տե՛ս A. CHASTEI, *L'Italie et Byzance*. Paris, 1999.

Սակայն այս գործոնը տիրապետող չդարձավ: Քրիստոնեությունն այստեղ ապրում էր ինքնուրույն զարգացում, երբեմն նույնիսկ հետադարձ հայացք նետելով նախաքրիստոնեական ավանդույթների վրա:

Այբուբենի ստեղծումը ոչ միայն հոգևոր, այլ նաև քաղաքական լուրջ քայլ էր. այն արդյունքում ամրապնդեց ազգային ինքնագիտակցությունը, որն էլ իր հերթին խթան հանդիսացավ յուրահատուկ մտածողության կազմավորման համար մշակույթի բոլոր ասպարեզներում: Թովմաս Մեթյունի դիտողությամբ հայ արվեստի հուշարձանների վերաբերյալ մեկ անգամ ևս հաստատվում է ասվածը. Նա գրում է. «Հայկական քրիստոնեական արվեստի յուրահատկությունն ու արժեքը ոչ այնքան նրբերանգների մշակման մեջ է, որքան նրբաքող մտքի»²⁰⁰: Այս տեսանկյունից դիտված օտարամուտ, ձևատեղծման տարրերը այնքան էլ չէին կարևորվում հենց իրենց՝ արվեստագետների կողմից. դրանք ընկալվում էին որպես բնականոն գերդրումներ, օրինաչափ կապերի արտահայտություն տարբեր արվեստների միջև, որը տանում էր դեպի կատարելություն:

Բյուզանդական և հայկական մշակութային ֆեռմենտների ընդհանրությունը XIII դարում նախ և առաջ նրանց հետահայաց բնույթի մեջ էր: Երկուսի համար էլ (թող որ ոչ հավասարաչափ) վաղ քրիստոնեական արվեստի մոդելները զարգացման ազդակ էին. համամասնությունների, ձևերի մշակման ու ճշգրտության առումով բյուզանդական գործերն, անշուշտ, ավելի կատարյալ են, ավելի կանոնիկ, բայց և կարծես ավելի սառը, հուզական-անհատական տարրից զուրկ: Դասական նախատիպերն այստեղ ընթերցվում են միանգամայն հստակ, չմիջնորդավորված. բյուզանդական արվեստագետները երբեք չկորցրին իրենց քաղաքակրթության ակունքներում հիմնավորապես նստած անտիկ արվեստի զգացողությունը և դարերի ընթացքում անընդհատ փորձեր էին անում (հաջող կամ անհաջող) կրկնօրինակելու դասական նախատիպերը²⁰¹: Բյուզանդիայում պատկերամարտական վեճերի ժամանակ և հետո, մինչ պալեոլոգյան վերածնունդ, քանդակը դուրս մղվեց պատկերագրական ծրագրից՝ կորցնելով իր

200 Th. F. MATHEWS and A. K. SANJAN, *Armenian Gospel Iconography*. Washington 1991, p. 3.

201 A. GRABAR, *Byzantine Painting*. Geneva, 1953, p. 33.

կապը ճարտարապետական ֆունկցիոնալիզմի հետ²⁰²: Ու չնայած XIII-XIV դարերում այն վերականգնեց իր իրավունքը, բայց և այնպես ներկայացնում էր «անտիկ պլաստիկ արվեստի գեղարվեստա-իլյուզիոնիստական տարատեսակի լեզուն»²⁰³: Մինչդեռ XIII-XIV դարերի հայկական անտրոպոմորֆ քանդակը դասական արտահայտչական լեզվին, ըստ էության, հիմնականում մնաց օտար՝ ընկալելով նրա միայն որոշ կատարողական սկզբունքներ: Եվ որպես ճարտարապետական միասնական օրգանիզմի մի մաս, իր զարգացման ողջ ընթացքում շարունակեց մնալ այդպիսին՝ օժանդակելով ճարտարապետության բարձրագույն հոգևոր իդեալի և իր իսկ էության ներքնաթաթույց շերտերի բացահայտմանը՝ երբեք չվերածվելով պարզապես զարդարարական տարրի: Ու թերևս մտածողության հենց այդ յուրատեսակ բնույթն էր, որի շնորհիվ հայկական մշակույթը քրիստոնեական ընդարձակ աշխարհի խորքի վրա հաստատվեց որպես ինքնատիպ մի երևույթ՝ զարմանալի իր խորհրդավոր ու անակնկալ թոնչքներով:

202 O. DEMUS, *The Church of San Marco in Venice*, p 110, 111.

203 Г. БЕЛТИНГ, "Константинопольская капитель в Ленинграде". *Сборник статей в честь проф. Лазарева*. Москва 1973, стр. 136-153.

ՎԵՐՋԱԲԱՆ

Քանդակագործությունը միջնադարյան հայ մշակույթի առավել առեղծվածային ու նվազ մշակված բնագավառներից է: Մանրանկարչությունը, ինչպես նաև ճարտարապետությունը շատ ավելի ուսումնասիրված են և հրատարակված, ու թերևս այդ իսկ պատճառով հիմնավորված է թվում այդ բնագավառների հետագա զարգացումը մեզանում՝ իմաստավորելով մեր հոգևոր գոյությունը ժամանակի շարունակականության մեջ: Միանշեղ թանգալը հայ մարդու մտապատկերում նույն տեղը չի զբաղեցնում: Նրանից արտածվող էներգիան, որին մասնակից է դառնում նրբագագ ու նախանձախնդիր դիտողը, կարծես թե իր մեջ կրում է հեռավոր ժամանակների ու տարածքների անծանոթ ու դժվար ընկալելի լիցքեր, ժամանակներ, երբ արվեստը աղոթքի կամ նոր-նոր ձևավորվող գաղափարների անմիջական արտահայտություն էր:

Քանդակները՝ անտրոպոմորֆ թե բուսական, գաղտնագրություն հիշեցնող իրենց բարդ զուգորդումներով, հիմնականում մտահայեցական են, ուղղված մարդու ներքնահայտ շերտերին: Նրանք ասես, սպասում են իրենց վերծանողին, ի խորո բացահայտվելու համար:

Վաղ քրիստոնեական հուշակոթողների ու պաշտամունքային կառույցների պատերին բավականին մեծ թվով պահպանված հարթաքանդակները հնարավորություն են ընձեռում լուսաբանել վաղ հայկական մշակույթի ակունքները ու նաև տիպերի զարգացման ուղիները: Այս տեսակետից ակունքների ուսումնասիրությունը, դրանց կապերի բացահայտումը համաքրիստոնեական աշխարհի հուշարձանների հետ հատկապես կարևորվում է՝ ստանալով յուրահատուկ իմաստավորում: Մեր՝ դեռևս ոչ ամբողջական, շարունակու-

թյուն միտող հետազոտությունների խնդիրն է՝ ըստ կարելույն ցույց տալ հայկական քանդակների պատկերագրական տիպերի, գույն թե ոչ մեծ ներդրումներով, բայց և այնպես մասնակցությունը վաղ քրիստոնեական արվեստի իկոնոգրաֆիայի կազմավորման գործում:

Աղջոց վանքում առկա են տիպաբանական երկու տարբեր խնդիրներ արծարծող քանդակներ. այնպիսիք, որոնք իրենց թե՛ պատկերագրությամբ, թե՛ ոճով հիշեցնում են վաղ հայկական քրիստոնեական արվեստի հորինվածքները և նաև այլոք, որոնք նոր գեղագիտական հայեցակետի, և իրենց ժամանակի մտքի ու մշակութային կապերի արդյունք են, հետագա զարգացման նոր լիցքեր կրողներ: Այս հանգամանքը Աղջոց ս. Ստեփանոս վանքի քանդակաշարին հաղորդում է բացառիկ արժեք: Արևմտյան ձևամտածողության ներմուծումը որպես երևույթ կարևոր էր ինքնին: Այն ազատագրեց վաղուց ի վեր մշակված ու հաստատված տիպերը սխեմայի բռնակալությունից, հաղորդելով դրանց նոր շունչ, դիմամիկա, ստեղծագործական ազատություն: Դրա լավագույն վկաններն են *Պողոս, Պետրոս առաքյալների պատկերաքանդակները Աղջոցում, հինգ իմաստուն ու հիմար կույսերի քանդակային անդրադարձը Հովհանավանքի բարավորին, Թանահատի հյուսիսային մուտքի բարավորի որսի տեսարանը*, ինչպես նաև գրքարվեստի որոշ հուշարձաններ:

Աղջոց վանքի քանդակային ծրագրի ամբողջացման հարցի կապակցությամբ արժե ընդգծել Անհատի դերը, բացառիկ երևույթ հայ միջնադարում: Սա մեզ հայտնի, առաջին դեպքն է հայ մշակույթի բնագավառում, երբ ծրագրի տրամաբանական ավարտը կապվում է որոշակի անձնավորության, իր ժամանակի ուսյալ ու լայնախոհ վարդապետներից մեկի՝ Վարդան Արևելցու հետ: Նման երևույթի հանդիպում ենք ևս մեկ անգամ, XIV դարի առաջին քառորդում: Դա Ամաղու Նորավանքի Հովհաննես Նախակարապետի եկեղեցու լուսամտի բարավորի պատկերաքանդակն է, որի մտահղացման հեղինակը, ինչպես նշում է Ս. Տեր-Ներսեսյանը, մեծ իշխան Իվանե Օրբելյանն է:

Ինչ վերաբերում է Պողոս Պետրոս առաքյալների քանդակների գեղակերտման ոճին, ապա XIII դարի վերջին, XIV սկզբին այն ունեցավ հետևորդներ, բայց չդարձավ համատարած, XIV դարի քանդա-

կագործության դեմքը բնորոշող միակը: Հայկական քանդակագործության ոճական երկվությունը այդ ժամանակաշրջանում ակնհայտ է: Մեծ է այն հուշարձանների թիվը, ուր հետևում են քանդակի մշակման ավանդական ձևին: Պատճառներից մեկն էլ թերևս այն էր, որ հայ վարպետների համար շատ ավելի կարևոր էր դիտողին փոխանցել ստեղծագործության հիմքում ընկած խորհուրդը, քան այն մարմնավորել խստագույն մշակված կատարյալ ձևերի մեջ: Բայց և այնպես չմոռանանք, որ պատկերը նախ և առաջ արտաքին ձևն է, իմաստը կրող և փոխանցող ամբողջի մի մասը, և որպես այդպիսին այն իր ժամանակի ու միջավայրի չափանիշն է:

XII դարի վերջերից և գրեթե ամբողջ XIII դարը Հայաստանը ընդհատումներով նորից ուղղված գործողությունների թատերաբեմ էր: Չնայած դրան, այդ ժամանակաշրջանը իշխանական տների՝ հատկապես Ջաքարյանների վարած խելամիտ քաղաքականության շնորհիվ դարձավ խիստ կառուցողական մշակույթի ասպարեզում: Պետք է արձանագրել, որ այսպիսի իրադրության մեջ, երբ թե՛ ուղղման քաղաքական, թե՛ մշակութային ասպարեզում հիշյալ իշխանները իրական հաջողության հասան, զույգ դիմանկարի տեղադրումը խորանի ճակատակալ սալիկներից մեկի վրա անսպասելի չէր: Թերևս սա եղբայրների՝ Հայաստանի իրական տերերի պատվախնդրությունը բավարարելու միջոց էր, կամ էլ ժամանակակիցների կողմից մեծ իշխաններին մատուցված մեծարանքի մի նշանակ: Հանապազորյա պատարագի հնչյունների, առ Աստված ուղղված աղոթքների մթնոլորտում դիմանկարները ստանում էին յուրահատուկ խորհրդապատկան նշանակություն: Ժամանակի և հիշողության մեջ Ջաքարյանները ամրագրվում են որպես հավատի զինվորներ և խելամիտ, հանուն իրենց երկրի շահերի մարտնչած քաղաքագետներ: «Այսինքն՝ լուայք, զի խոստացաւ Տէրն. եթէ երկու ի ձեռն միաբանեալ՝ զոր ինչ խնդրեն հաւատով, առնուցուն» (Խորհրդածութիւն սրբազան պատարագի-բացատրութեամբ Տեառն Ներսէսի Լամբրոնացոյ արքեպիսկոպոսի Տարսնի Կիլիկեցոյ. Երուսաղէմ, 1842, էջ 6):

XIII դարում աշխուժություն էր նկատվում մշակույթի բոլոր ասպարեզներում: Վիմական և գրական հիշատակարանները ավետում

են շինարարական և հոգևոր կյանքի մի նոր վերելք: Գարեգին Հովսեփյանը այդ ժամանակաշրջանը բնորոշում է այսպես. «Մի ազնի մրցակցութիւն է սկսվում իշխանական տոհմերի մէջ, գերազանցելու միմեանց շինարարական եւ հոգեւոր կեանքի նպաստաւորման գործում»:

Հոգևոր կյանքի վերելքը հատկապես ակնառու էր ճարտարապետության մեջ: Վանական համալիրները ճոխանում են գավիթներով, որոնք XIII դարից դառնում են դրանց օրգանական մասը: Ծարտարապետները չեն խուսափում զարդաքանդակների մեջ ներմուծել օտարոտի տարրեր, մի հանգամանք, որը վկայում է շինարարների լայնախոհության ու իրենց ստեղծագործության նկատմամբ դրսևորած վերաբերմունքի՝ որպես վերժամանակյա, համայնական արժեք ներկայացնող գործի:

Բարձրակետին է հասնում խաչքարերի արվեստը՝ իր ակնապարար, թաքնախորհուրդ նախշերի շարադասությամբ տեսցնելով հավատացյալին փրկության ճանապարհը:

Նույն ավյունն է դիտարկվում և գրքարվեստի ու մատենագրության մեջ: Հիշատակման արժանի երևույթ էր վարդապետարանների կամ բարձրագույն դպրոցների հաստատումը, որոնցից ամենանշանակալին էր Գլաձորի դպրոցը, Արևելյան Հայաստանի մտավոր կյանքի կենտրոնը:

Հայաստանը XIII դարում, ըստ երևույթին, այնքան էլ միատարր չէր: Արաբական արշավանքներից հետո որոշ քաղաքներում մնացել էին արաբներ (այդ են ապացուցում Անիի ու Դվինի պեղումները): Կային և պարսիկներ, որոնց մասին վկայում է մոլլաների ու խոջաների ներկայությունը հայկական քաղաքներում: XIII դարի կեսերից սկսվել էր և եվրոպացի քարոզիչների ներթափանցումը: Այս բոլորի ներկայությունը անհետևանք չէր կարող անցնել մի մշակույթի համար, որն ի վիճակի էր ընկալել ու վերարտադրել ամեն մի նորույթ իր սեփական ստեղծագործական սկզբունքների համաձայն:

XIII, XIV դարերի արվեստին (քանդակագործություն, գրքարվեստ, կիրառական արվեստներ) բնորոշ է ժամանակի իմացականության խորքերը թափանցող միտք, որը միավորվելով ստեղծագոր-

ծական փորձառության հետ՝ կանխորոշում է գործի ներքին և արտաքին շերտերի իմաստը, հուզական ազդեցությունն ու ամբողջացման ընթացքը:

Նախորդ շրջանի նարեկյան դպրոցը ու հատկապես Գրիգոր Նարեկացու «Մատյան ողբերգությունը», ուր գործում էին անհատական փորձի ու ազատ ստեղծագործության ազդակները, մեծ դեր խաղացին արվեստների զարգացման մեջ: XII դարի վերջերին Ներսես Լամբրոնացին ստեղծում է «Աղոթքի արվեստի» տեսություն, որտեղ նա հստակորեն ընդգծում է մարդ-անհատի դերը: Այս տեսությունը մի նոր քայլ էր, ընդհանրապես, արվեստի միաստիկ, ներքին շերտերի մեջ խորամուխ լինելու ուղղությամբ. մի քայլ, որը մեծ ազդեցություն ունեցավ թե՛ Կիլիկիայի, թե՛ Հայաստանի մշակույթների վրա: Այս տեսակետից միաստիցիզմի ազդեցությունը գեղագիտական մտածողության վրա անուրանալի է և դեռևս կարիք ունի հետազոտման ու խորացման:

Եվ այսպես, մտքի ու ոգեղենի ներդաշնակությունը՝ աշխարհի խորհրդագրաց ճանաչողության հետ, օժտեցին հայ արվեստը այնպիսի մի ուժականությամբ ու համայնական հնչեղությամբ, որի արդյունքում ստեղծված գործերը առաջնակարգ տեղ գրավեցին հայ մշակույթի անդաստանում՝ միաժամանակ հասկանալի ու ընդունելի լինելով թե՛ Արևելքում, թե՛ Արևմուտքում:

ՀԱՎԵԼՎԱԾ

1905 թվին Կայսերական Մոսկովյան հնագիտական ընկերության Ախաձեռնությամբ սկսվում է Կովկասի հնագիտական հուշարձանների ուսումնասիրությունը: Հայաստան են գործուղվում Վ. Մ. Սիսունը և Տարագրոս Վարդանյանը. տեղում, նրանց աշխատակցում է լուսանկարիչ Խաչիկ Դադյանը: Նույն այդ թվականին ի շարս այլ հուշարձանների, նրանք այցելում են Աղջոց վանք և ընդօրինակում արձանագրությունները: Համաձայն Սիսունի դրանք եղել են 53-ը, որոնցից հրատարակության է հանձնվել 19: Սա Աղջոցի արձանագրությունների առաջին հրապարակումն էր (Материалы по археологии Кавказа, 1916):

Այնուհետև վանքին և արձանագրություններին անդրադառնում է Գարեգին կաթողիկոս Հովսեփյանը: Նա վերընթեռնում է արձանագրությունները տեղում, ըստ հնարավորին ուղղումներ մտցնում Սիսունի հրատարակած արձանագրությունների մեջ և իր Խաղբակետանք կամ Պոօշեանք աշխատության հավելվածում զետեղում Աղջոցի թվով 33 արձանագրություն: Մենք նպատակահարմար տեսանք սույն աշխատության հավելվածում բերել Գարեգին Հովսեփյանի կողմից ընթերցված արձանագրությունները, քանի որ դրանք մասնագիտական շրջանակներում արժանացել են համընդհանուր ընդունելության:

1986 թ. հանգուցյալ վիմագրագետ Սուրեն Սաղումյանը անդրադառնում է վանքի վիմագրերին, իր կողմից կարևոր լրացումներ առաջարկելով շինարարական արձանագրության մեջ: Իր հրատարակած հոդվածում, նվիրված վանքի կառուցմանն ու շինարարության

սկզբնավորման թվականին ՊԲՀ, 1986 թիվ, նո. 2, հեղինակը քննարկում է վեց արձանագրություն: Նա նշում է «Մեր հավաքածուի (արձանագրություններից) 20-ը ունեն թվական, հները՝ 1197, վերջինը՝ 1610»:

Ուրեմն, պետք է ենթադրել, որ հանգուցյալ վիմագրագետի՝ Աղջոց վանքին վերաբերող արձանագրությունները, բացի 6 հրատարակվածներից, իր հավաքածույում ունեցել է նաև այլ արձանագրություններ: Սակայն, Սաղումյանի ընտանիքը ժխտեց այս գրավոր հայտարարությունը, ասելով, որ նրա արխիվներում Աղջոց վանքին վերաբերող անտիպ նյութեր չկան:

Ստորև ներկայացնում ենք Գարեգին կաթողիկոս Հովսեփյանի կողմից ուսումնասիրված Աղջոց վանքի արձանագրությունները: Դրանք թվով 34 հրատարակված են նրա Խաղբակեանք կամ Պոռշեանք Հայոց պատմության մեջ աշխատությունում: Այդ արձանագրություններից 33-ը գտնված են հավելված Ա -ի մեջ, միայն մեկը՝ գրքի 43-րդ էջում: Բոլորն էլ ծանոթագրություններով հանդերձ մատուցված են այնպես, ինչպես տեղ են գտել աշխատության մեջ:

ՊՈՂՈՍ ՊԵՏՐՈՍ ԵԿԵՂԵՑՈՒ ԴՌԱՆ ԿԱՄԱՐԱԿԱԼ ՔԱՐԻ ՎՐԱ ԳԵՂԱԳՐՈՎ (էջ 43)

Թվ. Հ. 2ԺԹ առաջնոր դուրսի (s!) Երեմիայի ես վասակ թոռն
Ղաղբակայ որդի Գրգոյ ի նեղ...
Ժամանակ...

Ծանոթագրություն.— II տողի «թոռն» բառի ն-ի գլուխը կտրած. III տողի «ղաղբակայ» դեղագրով, եւ միացած ընդգծածով: Բազմակետով նշանակուած մասը կարմիր դեղագրով է եւ եղծուած:

Տաճարի արևելյան կողմում խաչքարի պատվանդանի չորս կողմին

1. Յաշխարհակալութիւն Արդուն դա/նին եւ ի թագաւորութե Դաւթի եւ հարա/պետութե (s!) տր Յովանիսի եւ ի տէրու/թե//

2. տեղոյս պարոն Աշոտոյ ես / Ղազար Ածատուր տէր Աւագ/ս բէրաք զչորս եւ կանկն//

3. Էցաք զխաչս եւ տնկեցաք զայգին Յովայն / զոր ամիր սպասալար եւ աթա/պակ Սաղուն նուվէր (s!) ետ էկեղեցոյ // զչորս անխափան ի բանի պահէ կատա/րողք գրելո/ցս արհմին յԱյ եւ ով որ զ/այգին յէկեղեցոյս եւ ի ջ//

4. ըէս հանէ յերից ժողովոյն նզով / ել եղիցի եւ զրկի կենաց ջրոյն

Առանձին՝ գարնէզի քարի վերայ՝ ի թվ 21,2 (1287թ)

ԴԱՆԻԷԼԻ ՔԱՆԴԱԿԻՑ ԱԶ

1. Ի թուի ՈԿԱ ես աթապակ Իւանէ ա? տվի / զվանաց փորն եւ զվարդ... երկ ար կենաց / որ դոյ իմոյ Աւագ /

2. ին արդ եթէ ոք ի մեծաց կամ ի փրքունց/յա զատաց կամ ի շինականաց հակառակ / կա յ եւ զհողն խլել ջանայ ի

3. վանացս Կաենի եւ Յուդաի մասնակից / ե դիցի եւ ՅԾԺԸ հայրապետացն նզովեցի:

Ծանօթ.— Օսւ. Mat. XIII. 58 Առաջին երկու տողերի ընթերցումը պետք է համարել ոչ իրական, այլ ենթադրութիւններով գրուած: Երկրորդ տողում Յյաւտարաց» պետք է լինի «ի շինականաց», «հակառակիցէ» պետք է լինի «հակառակ կայ», ընդգծուածը կտրուած, ճեղքի վերայ:

ՆԱԽԸՆԹԱՅԻ ՈՐՊԷՍ ԾԱՐՈՒՆԱԿՈՒԹԻՒՆ ՆՈՅՆ ՏՈՂԻ ՎԵՐԱՅ ԵՒ ՆՈՅՆ ԳՐՈՎ

Ես Գորգի? որ դի Աբ իսալինս տ վի զ Քաբ ողդինն հողն ի Հոռոմա Աղջոց վանացն վս ար եւ իշ ատութե որ դոց իմոց եթէ ոք հակառակ (կ)ա եւ զհողն հանէ յեկեղեցոյս պ ար / ոն կամ / շինական մեր ազգի եւ մեր մեղացն պարտական եղիցի Այ Քի խաչահանողացն մասնակից եղիցի: ՅԺԸ: նզովեալ եղիցի:

Ծանօթ.– Օսւ. Mat. XIII. Առաջին տողում կարող է լինել «Գորգի» կամ «Գէրգի», հավանական է առաջինը, որ գործադրուած է եւ ուրիշ տեղ: «Աբուսալիմ ետու» պետք է լինի «Աբիսալիմ տփի», «գՔամոհն» պետք է լինի «գՔարոողի-նին», կցուած ար-ի մէջ, բ պարզ է: «Աղջոց» պետք է լինի «Աղչոց», «(կ)ա», առաջին տառը չի գրուած, ի նկատի ունենալով, որ նախընթաց բառը կ-ով է վերջանում, նման երեւոյթներ եւ ուրիշ տեղերում, չունի «պարոն» բառը «կամ մերագնէից» պետք է լինի «մեր ազգի», «է» պետք է լինի «եղիցի», «մասնակից եղիցի», ընդգծուածը բաց է թողել թէ՛ այստեղ եւ թէ՛ վերջում:

ՀԱՐԱՒԱՅԻՆ ՊԱՏԻՆ

1.
2. ԹՎի ՈԿԶ յիշխանութեւ Իւան... եւ Աբել
3. Վարդայպետաց առաջնորդ... եցաք զեկ
4. եղեցիս մեծաւ աշխատութեւ եւ... դաց եկե
5. դեցոյս : Զ: ար ժամ Սարգսի որ ի...

Ծանօթ.– Բազմակետերով նշանակուած տեղերում երկերկու քար ընկած են: Օսւ. Mat. XIII չունի:

ՏԱԾԱՐԻ ԳՐԱՆ ԿԱՄԱՐԱԿԱԼ ՔԱՐԻ ՎԵՐԱՅ, ՎԵՐՋԻՆ ԴԱՏԱՍՏԱՆԻ ՊԱՏԿԵՐԻ ՏԱԿ

1. (Թ. ՈԿ (Բ թէ Թ?) Ես Գր
2. (իգոր ?) որ դի (կամար) Ախբակ
3. ա: ազնեցի եկեղեցոյս բազում ար դե ամ բք եւ սպասաւ որ ք
4. ս որ այ ետ ու ն ինձ զաւագ խորանի Ե. շար. եւ շարբաթն արն հա
5. նապագ էթէ ոք խափանէ: ՅԺԸ: հայրապետաց նզովել եղիցի.

Անմիջապէս սորա տակն է մի արձանագրութեան մնացորդ, որ Գրիգոր Խաղբակեանի կնոջն է.

6. ...միաբանեցայ սբ ուխտիս եւ ետու զսբ նշն յեկեղեցիս եւ այլ բազում

7. ...պատարագ : Ա : ար զամէն եկեղեցիքս ԺԲ? զտաւն Ածածնին ով ոք խ...

Ծանօթ.– Երրորդ տողում Օսւ. Mat. XIII 58 ունի «Եկեղեցո Աբագա իմ», պետք է լինի «եկեղեցոյս բազում»: Չորրորդ տողում «զաւագ զատկի շարբաթն ար», պետք է ուղղել «զաւագ խորանի Ե. շար. եւ շարբաթն ար»:

ՀԱՐԱՒԱՅԻՆ ՊԱՏԻՆ, ՄԵԾ ԼՈՒՍԱՄՈՒՏԻՑ ԴԷՊԻ ԱԶ, ԽՈՇՈՐ ԵՒ ԳԵՂԵՑԻԿ ԳՐԵՐՈՎ

1. ...որդի Խաղբակա ետու զմեծ հողն որ ի
2. ...եկեղեցիս եւ այլ արդիւնք եւ առի զմատ
3. ...տակ ին շարբաթ ար ուր զժ ամ ն ինձ առնեն որ հակ
4. ...անանց հաստա... (կէս տող բաց):
 1. ... (Ես Վաս?)ակս որ բազում ընծայք ետու յեկեղեցիս
 2.

Ծանօթ.– Օսւ. Mat. XIII չունի: Բազմակետերով նշանակուած մասը թափած: Վերջին երկու տողը մաս չէ նախընթացի, թէեւ անմիջապէս տակը, այլ նոր արձանագրութիւն է, կարծում ենք Գրիգորի որդու՝ Վասակի:

ԴՐԱՆ ԱԶԱԿՈՂՄԻ ՊԱՏԻ ՎԵՐԱՅ

1. Ես Զագս մայր Վա?(սակա եւ կե)նակից Գրի
2. գ որ ո ար զնեցի տան(ս եւ ետու սպ?) ասն պատուա
3. կան եւ սպաս ար որ ք սո րա Խոստաց ան: Բ : ար ր պատ
4. արագել զՔս վարդապետին շարբաթն ար րն եւ
5. կիրակէն որ խափանէ դատի ի Բէ:

Ծանօթ.– Օսւ. Mat. XIII 56: «Ես Զագամայր կողակից», պետք է կարդալ «Ես Զագս մայր Վա(սակա եւ կե)նակից»: Չունի «տան(ս եւ ետու սպ)ան». «Եւ սպա-

սատրքս» պէտք է լինի սպասատրք սորա», «Ծարանարիս եւ Սիրակեանք...»,
անմիտ. պէտք է լինի «շաբաթն ար եւ կիրակէն, որ խափանէ դատի ի Քէ»:

ԱԶԱԿՈՂՄԵԱՆ ԱՒԱՆԴԱՏԱՆ ԳԼԽԻՆ ՆԵՐՍԻՑ

Կամաւն Այ եւ Ռստա/կէս մեղուցեալ քա/հանա ըստացա
զխո/րանս իմ հալալ արդեանց եւ սպասատրք սորա ե /Գ: ար
Ժ / րին թե ոք / եւ պարտակ / դաց իմոց:

Ծանօթ.– Ընդգծուած բառերը աղօտ, իսկ բազմակէտերով նշանակած մա-
ւերն ի սպառ փչացած: Ouw. Mat. XIII 55 կարդում է առանց պակասները ցոյց
տալու:

ՀԱՐԱՒԱՅԻՆ ՊԱՏԻՆ ՆԵՐՍԻՑ

1. Կամաւն Այ եւ Սագիս որդի Սմպա
2. տա թոռն Ծղեանց ստացա զխորանս ի հալալ արդեանց իմոց եւ
սպասաւ
3. որք սրբոցս հաստատեցին ի տարոջն
4. Գ: ար ժամ: Ա: ինձ: Ա: իմ հարն: Ա: իմ մար
5. նրնսին: ար նած եւ Սարգիս զի նեղ աւուրք երեստ զ: Կ: դահե-
կան
6. ի թս. ՈՂ?

Ծանօթ.– Թուականը մենք չենք նշանակել պարզ չլինելու համար, բայց
Ouw. Mat. XIII 56, նշանակուած «ՈԸ», որ անկարելի է, որովհետև տաճարը կա-
ռուցուած է, ինչպէս տեսանք, ԺԳ դարու առաջին քառորդին. գուցե ուղղելի է
«ՈՂ», որ համապատասխան կլինի շինութեան ժամանակին:

ՀԱՐԱՒԱՅԻՆ ՊԱՏԻՆ ԱՐԵՒԵԼԵԱՆ ԱՆԿԻՒՆՈՒՄ

1. ...պատրոնիկս եւ Արխունդիա գնեց
2. ար ի շինուած

3. սորա եւ սպասատրք ե
4. տուն ի Ժ: Բ: ար ժամ մե (s!) զկնի զատկին

Ծանօթ.– Չորրորդ տողում «գ» չի կրկնել, հետեւեալ բառի «գ»-ով սկսուելու
պատճառով. նման օրինակներ պատահում են արձանագրութիւնների մէջ: Ouw.
Mat. չունի:

ԱՐԵՒՄՏԵԱՆ ԴՐԱՆ ԿԱՄԱՐԻ ԳԼԽԻՆ

1. ... ՈՂԳ
2. (եւ) առաջն որ դ Տիրացու վարդապ
3. ետին եւ Սեւադա որ դի Սմբատա մեղուցեալ ծառ
4. ա Այ եւ ամու սի ն իմ Թաճեր տուաք զԴիքակի տափ ջրփո
5. դովն եւ զիմ ար կած այգին զՔալատակն եւ զ աւ ետ ար ան իմ
6. պատուական ի սք ու խտս եւ սպասատրք
7. ս որ ա խոստացան ինձ... պատ ար ազ ի տ
8. ար ոջն նոր կիրակէին ար դ որ զի
9. ողն եւ զայգին եւ զ աւ ետ ար անն հ
10. անէ ի վանացս եւ զժամն իս
11. ափանէ յ որ ժամ գա Քս զխափ
12. անողն Յս Քս սպա նողացն
13. համարեցի ամէն.

Ծանօթ.– Առաջին տողում կոտորուել է մի քանի տառի տեղ և պէտք է լինէր
«ի թվ» կամ «ի թու»:

Երկրորդ տողում կոտորուած սկզբի տառերը, բայց նկատուում է «եւ ա», ուստի
եւ փակագծի մէջ դրինք: Եօթերորդ տողում կէտադրուած մասում պատարագնե-
րի թիւը պիտի լինէր. «ինձ... պատարագ»: Վստահեցնում ենք, որ ամբողջը մեր
կողմից կարդացուած է տեղում եւ վերստուգուած լուսանկարչական պատկերի
համեմատութեամբ իւր կցումներով ամենայն ճշդութեամբ, ուստի եւ Ouw. Mat.
XIII 57 «Աջն է... Տեսոն աստուծոյ ի վերայ» բառերը սխալ եւ աւելորդ: Տարա-
բաղդաբար մեր կլիշէն աղօտ է եւ հնարաւոր չէ ընթերցողին անձամբ ստուգել:

**ԴՐԱՆ ԱԶԱԿՈՂՄ ՊԱՏԻ ՎԵՐԱՅ
ԶԱԶԻ ԱՐՁԱՆԱԳՐՈՒԹԵԱՆ ՏԱԿ, ՆՈՅՆ ԳՐՉՈՒԹԵԱՄԲ**

1. ես Մխիթար մեղուցեալ ծառայ եւ Սարգիս ե
2. դբայր իմ զմեր հոգո... ի սբ գաւիթս: Խ:
3. դեկան եւ զմարտիրոզոզն յեկեղեցիս եւ եղբարքս
4. խոստացան մեզ: Գ: ար պատարագ: Բ: ինձ եւ: Ա: Սարգսի
5. կատարիչքն արհնին յԱյ

Ծանօթ.- Ouw. Mat. XIII 57 կարդում է երկրորդ և երրորդ տողում բազմակե-
տերով նշանակուած փչացած մասից յետոյ, «տուաք ի. դահեկան եւ զՄարտիրո-
սի հոգ... սպասաւորքս անհամապատասխան բնագրին: Չորրորդ տողի մէջ «պա-
տարագել զՔս...» փոխանակ մեր ճիշդ ընդօրինակած բնագրին:

ՏԱԾԱՐԻ ԱՐԵՒՄՏԵԱՆ ՊԱՏԻՆ, ԴԷՊԻ ԱԶ ԴՐՆԻՑ

1. Ես Պետրոս եւ Հոգեդեղս աւօզն
2. եցաք տանս եւ սպասաւորք սորա
3. հաստատեցին: Ա : ժամ ինձ եւ ար: Ա :
4. Հոգեդեղին պատարագել զՔս ի
5. տաւնի առաքելոցն.

Իբրեւ շարունակութիւն ... դեղագիր ներսից
: Բ : ար

1. ժամ Տիրատրո որ : Խ: դահեկն ետ ի
2. գաւիթս որ խափանէ դատի ի Տէ

Կամաւն Այ եւ Խաչիկ ծառ... / :Խ: դկն ի սբ ուխտս:

Ծանօթ.– Ouw. Mat. չունի:

**ՀԱՐԱԻԱՅԻՆ ՊԱՏԻՆ ԴԱՆԻԷԼԻ ՊԱՏԿԵՐԱՔԱՆԴԱԿՈՎ
ԼՈՒՍԱՄՈՒՏԻ ՏԱԿ ԵՐԿՐՈՐԴ ԱՐՁԱՆԱԳՐՈՒԹԻՒՆԸ**

1. Ես անարժան աղախին Քի Գոհարս
2. ետու : Ի: դահեկան Երե միա
3. եւ այլ միաբանք խոստացան : Ա: ար ժամ

Սորա գլխին է նոյն գրով, անմիջապէս լուսամտի տակ

1. Ծնորհիւն Այ եւ Ա (թ. քհնա?) ետու Խ. դի: ի սբ Ստէփ
2. անոս եւ սպասաւորք խոստացան... (Բ: ար?) ժամ : Ա : ինձ : Ա :
իմ
3. հարն (թ) աթէռսի ով...»

Ծանօթ.– Առաջին արձանագրութեան մէջ ընդգծուած մասերը շատ մաշուած,
երկրորդ արձանագրութեան կասկածելի առաջին տողի փակագծի մէջ առնուած
մասը. երկրորդ տողինը մենք ենք աւելացնում, փչացած է: Երրորդ տողի մէջ «Թ»
եղծուած , մնացածի համար բոլորովին վստահ չեմ: Երկուսն էլ գրուած միաժա-
մանակ Երեմիայի օրով: Ouw. Mat. չունի:

ԽԱՉՔԱՐ, ՏԱԾԱՐԻ ՀԱՐԱԻԱՅԻՆ ՊԱՏԻՆ ԿԻՑ

1. Ծնորհիւն Այ եւ Մարտի
2. րոս քահանայ կանկնեց
3. ի զխաչս բարէխաւս ինձ եւ ծնող
4. աց իմոց որք երկրպագէ
5. ք յիշեցէք ի Քս աղա
6. ի թվ: չէ: Տր Ած Իդի լեր պ
7. ահապան Մարտիրոսի

Ծանօթ.– Ouw. Mat. XIII 60, Չորրորդ տողում «երկրպագանէք»: Վեցերոր-
դում չունի «Իդի», այսինքն «Իսրայէղի»:

ՀԱՐԱԻԱՅԻՆ ՊԱՏԻՆ ԳԷՊԻ ԱՐԵՒԵԼՔ

- 1. Յառաջնորդութե Գր. վդիմ եւ Ղարապան քարտուղար աթապա
- 2. Կ Սաղունին միաբանեցայ սբ ու
- 3. խտիս եւ էտու : Ի: դիկ : եւ սպասա
- 4. տրք խոստացան ի տարին :Ա: ար պա
- 5. տարագ ի տանի սբ Սարգսին

Ծանօթ.- Օսւ. Mat. XIII 59. Սխալ «Գր.. վդիմ-Սաղունին». «պատարա գել» ընդգծուածը չկայ բնագրում:

ՊՕՂՈՍ ՊԵՏՐՈՍԻ ԱՍՏԻՃԱՆՆԵՐԻ ՎԵՐԱՅ ԱՐԵՒՄՏԵԱՆ ԿՈՂՄԻՑ

- 1. Կաման Այ եւ Դեղս ետու զիմ այգին ի՛ սբ Ստեփանոս ի Հուրատն (հիրատուն?) յառաջնորդութի Յուսի (Յուսէփ) վարդն /
- 2. եւ եղբարքս ետուն :Բ: ժամ : Ա : ինձ :Ա: իմ ամուսնոյն Ուրբաթի? ով խափանէ դատի յԱյ:

Ծանօթ.- Առաջին տողի վերջում «Յուսի վարդն» պէտք է կարդալ «Յուսէփ վարդապետին», կրճատ է գրուած: Երկրորդ տողի մէջ «Ուրբաթի» կասկածելի է: Օսւ. Mat. XIII 62. «Գէորգ», փոխանակ «Դեղս», որ սխալ է. չունի «ի Հուրատն», «Յուսի վարդն» կարդացել է «...Վարդանայ», որ կարող է շփոթութեան պատճառ լինել, Վարդան անունով Առաջնորդ կայ ժե. դարում:

ՊԵՏՐՈՍԻ ՔԱՆԳԱԿԻ ՅԵՏԵԻՑ ՆԵՐՔԵԻ

Եւ շահ եր ս ետ/ու ի սբ Ստեփան/ոս:
Ի: դե. առի :Ա: / ար ժամ կատարիչքն արհնին յԱյ:

Ծանօթ.- Օսւ. Mat. XIII 62. կարդում է «շահ եմ ս», գուցէ «Շահ ետ ս» բայց ոչ երբեք «Շահեմս». ընդգծուածը կցուած:

ՀԻՒՍԻՍԱՅԻՆ ԿՈՂՄԸ ՄԻՋԻՆ ԹԵՒԻ ԱՐԵՒՄՏԵԱՆ ԵՐԵՍԻՆ

- 1. Յանուն Այ եւ Մխիթար որդի Յո
- 2. հանայ որ ետու արդ... (իւն) ք յեկեղ
- 3. եղիս եւ սպասաւորք սորայ ետ
- 4. ուն ինձ զքառասունք...
- 5. ..առնեն ու զգիր..
- 6. ..եմ թէ ոք մե/զ? հակառ..
- 7. եւ իմ մեղացս տր է առաջի Քի:

Ծանօթ.- Բազմակէտերով նշանակուած մասերը փչացած. վեցերորդ տողի մէջ «մեզ» ընդգծուած փչացած:

Օսւ. Mat. XIII 56. առաջին տող «Յոհաննէսի». երկրորդ տողում «այգի», փոխանակ «արդ(իւն)ք». 3-4 «ունին» փոխանակ «ետուն ինձ»:

ՏԱՃԱՐԻ ԱՐԵՒՄՏԵԱՆ ԵՒ ԺԱՄԱՏԱՆ ԶԱԽ ԱՆԿԻՆՈՒՄ

Եւ Գերսամ ծա/ռա Այ ետու/ : Խ: դեկան ի տունս եւ ետուն ինձ / :Բ: պատարագ կա/տարիչքն/ արհնին յ Այ :

ՆԱԽԸՆԹԱՅԻ ՏԱԿԸ

Եւ Խաչատուր ետու զի/մ հայրենիք այգին յ/ եկեղեցիս եւ սպասա/տրք սորա խոստացան: Գ: ար պատարագ: Բ: ինձ: եւ: Ա: / Տերուանկանին որ խափ/անէ դատի յ Այ :

Եբ Յոհաննէս ծառայ Այ ետու: Խ: դեկան եւ / առի : Ա: ար պատարագ յիմ անուն կատարիչք ա./

**ԽԱԶ,
ՏԱԾԱՐԻ ԵՒ ԺԱՄԱՏԱՆ ՀԱՐԱԻԱՑԻՆ ԱՆԿԻՆՈՒՄ**

Խաչս Թաղէ / ոսի է յետ մա / հուան: Ա: քառ / ասունք:

Ես Գրիգոր Օ պե տս Հաւ(ոյ) Թառոյ միաբանեցա սբ Ստեփան ...
Խ: դեհկան եւ առի :Բ: ար պատարագ յիմ անուն:

Ծանօթ.- Ouw. Mat. XIII չունի 141-145 արձանագրութիւնները: Ծպետ Գրիգորի մասին տես մեր «Հատուց Թաղի Ամենափրկիչը», Երուսաղէմ, 1937, Եր. 23-24:

**ԳԱՆԻԷԼԻ ՔԱՆԳԱԿՈՎ ԼՈՒՍԱՄՈՒՏԻ ՊՍԱԿԻՑ ԴԷՊԻ ԱԶ,
ԻՒԱՆԷՒ ԵՒ ԳԷՐԳԻ ԱՐՁԱՆԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐԻ ՏԱԿ,
ԲԱՅՑ ԱԻԵԼԻ ԽՈՇՈՐ ԵՒ ՏԱՐԲԵՐ ԳՐՈՎ**

1. Կ ամ աւ ամ ենայկալին Այ ես վանեհի... ամուսին... /
2. ...ուրի որ դոյ իմոյ տվի... սբ Ստեփանոսի ե... /
3. այրուրթ իւր հողով ու ջրով ամեն ցեղ... ուրթ շինուածով խա... /
4. ապա թէ ոք զայս ծոել ջանայ եւ կամ զայ ս հ... յայս եկեղեցոյս
հանե ...
5. որդի կամ ազատ կամ շինակ... պետացն նգ
6. Յուդաի եւ Կանեի ամէն:

Ծանօթ.- Այստեղ յիշուած վանեհին հաւանօրէն Զաջոտ Խաղբակեանի դուստրն է. տե՛ս Յաւել. Բ. 3 եւ 4:

ՀԱՐԱԻԱՑԻՆ ՊԱՏԻ ԱՐԵԻԵԼԵԱՆ ՍԱՀՄԱՆՆԵՐՈՒՄ

1. Ծնորհ... եւ Մխիթար կրաւ
2. Աստուր է ... մ հալալ արդեանց ... տս : Խ: դհկ: եւ
3. սպաս ... գրեցին ի տար
4. ին... Ա: ինձ: Ա: Մեղ
5. ...արողք ահնին յԱյ:

Ծանօթ.- Ouw. Mat. XIII 59. Երրորդ եւ չորրորդ տողում «սահմանեցին ի տարոջն ... միշտ Ա. ար ժամ»:

ՆԱԽԸՆԹԱՑԻՑ ԲԱՐՁՐ, ԿԻՍՈՎ ՉԱՓ ԵՂՇՈՒԱՄ

1. ... Այ ես Բարիոքս ետու ի սբ
2. ... :Խ: դկ եւ սպասաւ որ ք
3. ... ինձ: Ա: իմ մ
4. ... տ ար իչքն ահի
5. ... ն յ Այ :

Ծանօթ.- Ouw. Mat. XIII 59. Չորրորդ տողում Ա. «ար ժամ ի տարին» չկայ:

**ՀԱՐԱԻԱՑԻՆ ՊԱՏԻ ՎԵՐԱՑ, ԱՐԵԻԵԼԵԱՆ ԿՈՂՄԸ,
ՂԱՐԱՍԼԱՆ ՔԱՐՏՈՒՂԱՐԻ ԱՐՁԱՆԱԳՐՈՒԹԵԱՆ ՏԱԿ**

1. Կաման Այ ես Խաչանելս էտու
2. յիմ հալալ արդեանց: Խ: դհկ.
3. ի սբ ոխտու եւ առի: Բ: ժամ ի տարին
4. իմոցն կատարիչք
5. արհնին յԱյ եւ յետ... եկ
6. ...արթի արնեն անխափ
7. ան... Մամքանին արնեն:

Ծանօթ.- Ouw. Mat. XIII 59. Խաչանելս, «ի. դահեկան», ինչպէս եւ մնացածները սխալներով: Վեցերորդ եւ եօթերորդ տողերը գուցէ ուրիշ արձանագրութեան մաս:

**ՏԱԾԱՐԻ ՆԵՐՍԸ
ԱՐԵԻՄՏԵԱՆ ՊԱՏԻ ՎԵՐԱՑ ԴԷՊԻ ՀԱՐԱԻ**

1. Կաման Այ ես յերկայն Մխիթարս...

- 2. ուխտիս այր... միաբանեցա սր Ստեփան
- 3. ոսի եւ ետու: Կ: դեհեկան իմ հալալ... (արդեան) ց
- 4. եւ սպասաւորք սորա հաստատեցին ... Գ:
- 5. ար պատարագել զՔս: Բ: արն ինձ ... (Ա:) իմ ծն
- 6. դացն ...

Ծանօթ.– Ouw. Mat. XIII 56:

ՏԱՃԱՐԻ ՆԵՐՍԸ ԱՋ ԴԱՍԻ ՅԵՏԵԻ ԱԻԱՆԴԱՏԱՆ ՄՕՏ

- 1. Կաման Այ (ե) ս նա զ կիկ եւ եղբարքս միայբանեց
- 2. ար սր Ստեփանոսի եւ առար: Դ: ար ժամ եւ տվար: Ծ: դահ
- 3. եկան: Բ: ար ժամ... Ոհանին եւ: Բ: ար նազկիկան կատար

Ծանօթ.– Ouw. Mat. չունի:

ՀԱՐԱԻԱՅԻՆ ՊԱՏԻՆ ԴԷՊԻ ԱՐԵԻԵԼՔ

- 1. Կաման ամենայկալից Այ եւ Վարդան եպիս առաջ սր ուխտիս եւ զ տր (s!) Գալուստ փակակալ
- 2. սր եկեղեցոյս: զտր (s!) Յովանէս եւս Սք անդ ար Յլորեանց... տր Գալուստ: Ի: դիկ: տվինք
- 3. ձիթահանք շինեցար բազում աշխատանարք եւ ընչիւք եւ տվինք սր Ստեփանոս նահատակիս
- 4. ով որ հակառակի զվարձս Յուդայի եւ Կայենի առնի թվ. Զի:

Ծանօթ.– Ouw. Mat. XIII 60. բայց թերի:

ԽԱԶՔԱՐ ՊՕՂՈՍ ՊԵՏՐՈՍԻ ԳՐԱՆ ԱՋ ԿՈՂՄԻՑ

Սք խաչս բարեխաւս... արգ... / թվ. ՌԴ.

ՎԻՄԱԳՐԱԳԵՏ ՍԱՂՈՒՄՅԱՆԻ ՀՐԱՏԱՐԱԿԱԾ ԱՐՁԱՆԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ ՆԵՐԸ

ՀԱՐԱՎԱՅԻՆ ՊԱՏԻՆ ԴԱՆԻԵԼԻ ՔԱՆԴԱԿԻՑ ՎԵՐ

- 1. ... Սպար|ապետութե[ան] հաոց եւ վրա[ց] զաք[արեի], ...
- 2. Թվի[ն] ՈԿԶ (1217), յիշխանութե[ան]ս Իւանեի ե[ւ] ի հայրայապետութե[ան]ս տ[է]ր Դաւթի, եւ՝ Աքել,
- 3. Վարդապետաց [վարդապետ] առաջնորդ եկե[ղ]եցոյս, միայբանութե[ան]սր եղբարս շին[ե]ցար զեկ
- 4. Եղեցիս մեծաւ աշխատութեամբ եւ հաստատեցար զգիր յիշատակի ազնողաց եկեղ
- 5. Եցոյս :Զ: ար ժամ Սարգսի, որ ի Գառնի զընձանն երես ու զեգին :Գ: ար Դաւթի եւ Գրիգոր
- 6. Եսի, .[Գ]. ար հ[ոգ] եղեղին [եւ] Սարգսի[ն] .Ա. ար Աքիսողոմիս, .Բ. ար Հայրապետիս, .Ա. ար [հ]այ[ր]
- 7. Ազնդին, :Բ: լոյստոսին եւ իւր կենակցին :Բ: Կարապետին եւ Մարգարէին, .Ա. Աւր[որդ]
- 8. Ոյ Ադոզին, :Ա: աշոտայ, .Բ. ստեփանոսի Զրքաշեանց., :Դ: Բախտկան ու Թամկան՝ [որ ի]
- 9. Նորագեղոյ մեծ այգ[ի]ն տուին, Ա: քվերն, որ զայգին երես մերձ ի բախտկան ե[ւ]
- 10. :Բ: Գէորգա եւ Յակոբա, որ զգին այգին տուին ի Նորագեղ, :Բ: Վարդանա :Բ: Մուրկան[ն]
- 11. [Ե]իս վարդանա, :Բ: Ապրստամբին եւ նազկանն, :Զ: յորոյ անուն, :Բ: Խորասուն՝ զ[նորա]տուն-

12. [Կ] այգին էրեւ. հաստատ[եցաք կ]ամաւն Ա[ստուծո]յ, էթէ ոք մ[եզ հ]ակառակի գրել այս կամ

13. Առաջնորդաց կամ ի սպասաւորաց էկեղեցոյս Ա [մ]եանցն մեղացն ինքն տացէ պ[ա] տասխան ի առաջի Ք[րիստոս]ի ի յարէն

**ԳԼԽԱՎՈՐ ԵԿԵՂԵՑՈՒ ՀԱՐԱՎԱՅԻՆ ՊԱՏԻՆ
ԴԱՆԻԵԼԻ ՀԱՐԹԱՔԱՆԴԱԿԻՑ ԱՆՄԻՋԱՊԵՍ ԱԶ**

I Ի թուի[ն] ՈԿԱ (1212), [ե]յս՝ Աթապակ Իւանէ, տվի զվանաց փոր[ակ]ն եւ զվանաց փոր[ակ]ն եւ զվարդանաց փոսն Ըստ[ե]փանոսի[ն], վ[ա]ս[ն] եր[կ]ար կենաց որդոյ իմոյ աւագ

II ԻՆ: արդ, էթէ ոք ի մեծաց կամ ի փոքունց, [ա]զատաց կամ ի շինականաց [հ]ակառակ[այ] եւ զհողն խլել շանայ ի վանացս, Կաննի եւ Յուդաի մասնակից եղի[ցի] ել ՅԾԺԸ (318) Հա[յ]րապետացն նզովեսցի:

ԲԱՐԱՎՈՐԻ ԽՄԲԱՔԱՆԴԱԿԻ ԵԶՐԵՐԻՆ ՈՒ ՆՐԱ ՏԱԿ

ի ՈԿԶ (1217) ես՝ Գր / իգոր, որդի Խաղբակ / ա աւզնեցի եկեղեցոյս բազում արդեամբք եւ սպասաւորք / սորայ էտուն ինձ զաւագ խորանն .ե. շար և շաբաթն արն հա / նապագ էթէ ոք խափանէ: ՅԺԸ: (318) հայրապետացն նզովե[ա]լ եղիցի:

**ԵԿԵՂԵՑՈՒ ՀԱՐԱՎԱՅԻՆ ՊԱՏԻ
ԱՐԵՎՄՏՅԱՆ ՓՈՔՐ ՊԱՏՈՒՀԱՆԻՑ ՆԵՐՔԵՎ**

Կամաւն Ա[ստուծո]յ Ես մխիթա[ր] սպաս/աւոր հայր երէմիակ տվի :Ի: Դ[ա]հ[ե]կան եւ առի ար մի պատարագ ի տարին : բ: Ես Տիրատուր տվի / :Ի: դեկան եւ առի մի ժամ:

**ՎԱՆՔԻ ՊԱՐՍՊԻ ԱՐԵՎՄՏԱԿՈՂՄԻ
ԳԵՐԵԶՄԱՆՈՑԻ ԽԱԶՔԱՐԻ ՎՐԱՅԻ ՄԱՆՐԱՏԱՌՈՎ
ԱՐՁԱՆԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ. ՎԱՆՔԻ ԵՒ ՄԻԱԲԱՆՈՒԹՅԱՆ
ԳՈՅՈՒԹՅԱՆ ՀՆԱԳՈՒԹՆ ՎԿԱՅԱԳԻՐԸ**

Կամաւ ամենակալին Ա[ստուծո]յ այս մեր գիր է. ս[ուր]բ ուխտին / հարս եւ այլ միա / բան եղբարցս, որ գրեց / աք շատլոյսին. միաբա/նութիւնի / տարին .Բ. / Աւր ժամ / անխափան եւ / Ծատլոյսն ե[ղ]կ / եղեցոյս / արդիւնք ար/ ար եւ որ ոչ/ առնէ զժամն՝ դատ/ եսցի յա[ստուծո]յ: ՈԽԶ (1197):

**ԳԱՎԹԻ ՀԱՐԱԻԱՅԻՆ ՊԱՏԻՆ,
ՆԵՐՍԻՑ, ԲԱՐՁՐՈՒՍՏ ԱՐՁԱՆԱԳՐՈՒԱԾ Է**

Ես՝ Վարդան, էտու :Խ: դ[ա]հ[ե]կեա ի ս[ուր]բ ստեփ[ան]ոսիս եւ միաբանքս գրեցին ինձ ի տ/ար[ի]ն. բ. ար ժամ, .Ա. ինձ, .Ա. իմ ծնողացն, կատարիչքն ար[հն]ի[ն] Յ]Ա[ստուծո]յ:

AGHDJOTS

Saint-Stépanos

| | |
|-----|-------------------|
| 139 | APERÇU HISTORIQUE |
| 148 | L'ARCHITECTURE |
| 151 | LA SCULPTURE |
| 158 | L'ICONOGRAPHIE |
| 205 | LE STYLE |
| 229 | CONCLUSION |
| 233 | APPENDICE |

AVANT-PROPOS

La première personne à lire cette étude fut le regretté Professeur Sirarpie Der Nersessian spécialiste connue d'art médiéval, dont les travaux ont contribué à inclure l'art arménien dans le domaine général des arts médiévaux. En cette fin des années 1980, sa bienveillante approbation et son désir de voir ce travail publié, malgré certaines observations importantes, m'ont encouragée dans cette voie. Pour diverses raisons, la publication dut être ajournée.

Plus de quinze années ont passé. L'accord donné pour cette publication par le Dr Zaven Egavian, directeur du Service des Communautés arméniennes de la Fondation Calouste Gulbenkian, m'a incitée à revoir l'ouvrage, à l'enrichir et le doter d'un appendice présentant les inscriptions du monastère.

Je tiens donc à exprimer en premier lieu ma profonde reconnaissance à la Fondation Gulbenkian, et plus spécialement au Dr Z. Egavian.

Je voudrais également remercier Mme Aïda Tcharkhtchian, la traductrice du texte, pour son travail professionnel et ses conseils, M. Claude Mutafian pour son précieux et permanent soutien, M. Aram Guévorkian, archéologue, et M. Zaven Sargsian, photographe, dont l'aide a rendu possible mes visites au site lointain et difficilement accessible du monastère Aghdjots.

Je suis reconnaissante à mes collègues du Maténadaran, particulièrement à M^{lle} Loussik Stépanian, à particulièrement à dr. Vardan Devrikian, Armen Ter-Stépanian, ainsi qu'au Professeur Parouyr Mouradian ; ils ne m'ont jamais ménagé leur compétent concours dans différentes questions. Mes profonds remerciements à mes amies M^{me} Varvaré Basmadjian, M^{lle} Alice Azatkhian et M^{lle} Aïda Karniguian pour leur soutien amical. Je

suis reconnaissante au peintre Mekertitch Mathévossian pour son soutien pratique et désintéressé apporté au cours de tout mon travail.

Je voudrais remercier sincèrement Viguen Tadévossian non seulement pour le design professionnel du livre, mais aussi pour ses remarques constructives et sa participation à la collation des textes.

Mes remerciements à Gourguen Gasparian dont le travail patient et minutieux a porté à la perfection l'impression du livre.

APERÇU HISTORIQUE

Le monastère Saint-Stépanos est situé dans un petit vallon pittoresque du versant nord de la haute chaîne des monts Guégharkouniats, qui descend progressivement vers la rivière Azat, à l'est de Garni et de Havouts Thar, à proximité de Guéghard, côté sud.

La fondation du monastère et son nom sont liés à une tradition fréquente en Arménie, selon laquelle l'idée d'un lieu du culte appartiendrait à Grégoire l'Illuminateur. La variante littéraire et prolixe de cette tradition est exposée dans les Synaxaires et commémore les vierges hripsimiennes. Ainsi, dans la rédaction de Grigor Khlatétsi, il est dit : « ... trois prêtres accompagnant l'une des saintes, nommée Nouni, s'enfuient vers l'est lors de leur massacre. L'un de ces prêtres, du nom de Stépanos, se réfugie sur le mont Garni et là, trépassé en Christ, il est enterré sur place. Par la suite, saint Grégoire, inspiré par les anges, fonde en ce lieu un monastère qui porte jusqu'à présent le nom de Saint-Stépanos Aghdjots (i.e. des Vierges). Saint Grégoire apprend des anges le nom du saint. C'est pourquoi le monastère est nommé Saint-Stépanos Aghdjots »¹.

On sait que la tradition de consacrer des églises et des monastères aux vierges hripsimiennes et aux autres martyrs est très ancienne et fréquente en Arménie ; elle perdure jusqu'au bas Moyen Age. Il n'est pas exclu que le monastère Aghdjots, qui existe encore de nos jours, soit construit sur les ossements du prêtre Stépanos, là où un martyrium est élevé, probablement au IV^e siècle. Ce fait est mentionné dans les Synaxaires : « De nombreux maux sont guéris à présent dans le monastère des reliques de saint Stépanos »².

1 *Synaxaire*, p. 140, Constantinople, 1706, rédaction de Grigor Khlatétsi.

2 *Ibidem*.

Rien ne subsiste aujourd'hui de cette construction primitive. Toutefois, au XIII^e siècle, un monastère est élevé sur le même site, loin des routes fréquentées et il continue son existence jusqu'à présent, résistant sans aucune aide humaine aux sévices impitoyables du temps. Dès le jour de sa fondation, le monastère est connu sous le nom d'Aghdjots et, comme tel, il est mentionné par Vardan Aréveltsi (XIII^e siècle) ; l'historien écrit que le monastère conserve « la sainte dextre du prêtre Stépanos et la sainte dextre d'Aristakes, fils de saint Grégoire l'Illuminateur »³. Dans les années 1270, Vardan Aréveltsi visite le monastère sur l'invitation de l'archimandrite Erémia, il y travaille et termine son *Commentaire de Daniel*. On lit dans son colophon : « J'ai commencé en l'an 716 (+ 551=1267) à Saint Khor Virap et j'ai terminé en 717 sous la protection du saint et bienheureux martyr Stépanos, au saint monastère Aghdjots sous le prieuré de l'hospitalier Erémia et des frères dignes de louanges »⁴.

Les autres auteurs de l'époque ne mentionnent pas le monastère et ce n'est que bien plus tard, au XVIII^e siècle, que le père mekhitariste Mikaël Tchamtchian parle de la tradition qui lui reste liée et qui subit bien sûr certains changements au cours des siècles : « Le prêtre Stépanos du groupe accompagnant les vierges hripsimiennes construisit là un monastère qu'on nomma par la suite monastère Aghdjots »⁵. En mentionnant le monastère, l'archimandrite Ghoukas Indjidjian cite la même tradition⁶.

Heureusement, les historiens du XIX^e siècle parlent du monastère en d'autres occasions. Siméon Erevantsi en cite brièvement les possessions⁷ et Sarkis Djalalians, évoquant le séisme de 1679, prétend entre autres que le monastère Aghdjots et celui de Guéghard sont « détruits de fond en comble comme punition pour nos péchés »⁸. Il semble toutefois que la

3 VARDAN AREVELTSI, *Géographie*. Paris, 1960, p. 14, 30.

4 G. HOVSEPIAN, *Les Khaghbakians ou les Prochians dans l'histoire d'Arménie*. Antélias, Liban, 1969, p. 44 (en arm.).

5 M. TCHAMTCHIAN, *Histoire d'Arménie*. Venise, t. I, 1784, p. 397

6 *Description de l'Arménie ancienne, Arménie Majeure*, par l'archimandrite Gh. INDJIDJIAN de la Congrégation des Mekhitaristes. Venise, 1822, p. 268 (en arm. classique)

7 SIMEON EREVANTSIS, *Djambr. Vagharchapat*, 1878, p. 281

8 S. DJALALIAN, *Voyage en Arménie Majeure, Vagharchapat*, 1878, Partie II, p. 127
Le diacre Zakaria communique la même chose dans son *Histoire. Vagharchapat*, 1870 partie II, p. 104

réalité soit autre. Le monastère Aghdjots n'est pas détruit de fond en comble au XVII^e siècle, même si certaines parties de l'édifice ont probablement été endommagées, surtout le *gavit* de l'église principale et la couverture de la chapelle Poghos-Pétros.

Le père Léonce Alichan, érudit arménisant, donne plus de détails sur le monastère, mais malheureusement lui non plus ne va pas au-delà de sa description et de son histoire⁹.

La première tentative sérieuse de présentation scientifique du monastère Saint-Stépanos Aghdjots est due à l'expédition archéologique impériale de Russie au début du XX^e siècle. Apparemment, c'est la première fois que le monastère reçoit la visite de scientifiques. En 1907-1908, sur la proposition de la Société archéologique impériale de Moscou, V. Sissoyev et Taragos Vardaniants visitent l'Arménie et, accompagnés de Khatchik Dadian, font des relevés et prennent des photographies d'un certain nombre de monuments, dont le monastère Aghdjots. Cinquante-trois inscriptions sont publiées dans le XIII^e tome des documents concernant l'archéologie du Caucase¹⁰.

Dans le second tome de son ouvrage *Die Baukunst der Armenier und Europa*, publié en 1918¹¹, Josef Strzygowski parle du monastère St.-Stépanos et donne une brève analyse stylistique des sculptures en se basant sur les photographies dont il dispose¹².

Le catholicos Garéguin Hovsépian, savant éminent et grand connaisseur de la culture arménienne, parle lui aussi du monastère Aghdjots dans son ouvrage fondamental *Les Khaghbakians ou les Prochians dans l'histoire d'Arménie*¹³. C'est à lui que nous devons l'étude multilatérale de l'histoire du complexe monastique et du rôle qu'il joue en tant que centre spirituel, ainsi que la copie aussi consciencieuse que possible des inscriptions et leurs annotations. D'après les inscriptions qu'il déchiffre,

9 L. ALICHAN, *Ayrarat*. Venise, 1890, p. 352-354, 560-561 Zakaria, *Ibidem*.

10 *Documents de l'archéologie du Caucase*, vol. XIII, sous la rédaction de la comtesse P. Ouvarova et de Kh. Koutchouk-Ioanessov. Moscou, 1916, p. 54-65, 237 (en russe).

11 J. STRZYGOWSKI, *Die Baukunst der Armenier und Europa*, Band I, II. Wien, 1918.

12 *Id.* p. 813.

13 G. HOVSEPIAN, *op. cit.*

Garéguin Hovsépian date de 1212 le début de la construction de l'église principale et de 1217 sa fin¹⁴.

La contribution de l'épigraphiste Souren Saghounian est importante dans le domaine de l'étude des inscriptions¹⁵. En particulier, il met en doute la date de la fondation de l'église principale proposée par Garéguin Hovsépian, alléguant que ce dernier n'a pas pu lire de près l'inscription concernant la construction de l'église : ce n'est pas impossible. En outre, Saghounian trouve au cimetière du monastère, sur un *khatchkar* inconnu jusque là, une inscription en petites lettres qui témoigne de l'existence et de l'activité du monastère dès 1197. Compte tenu des données de l'inscription du *khatchkar*, l'hypothèse de Saghounian semble parfaitement logique. Il est probable qu'une pauvre vieille bâtisse existe à la fin du XII^e siècle en ce même lieu, incompatible avec le goût et les exigences des propriétaires du monastère, la dynastie Khaghbakian, qui commençait seulement son ascension dans la vie politique du pays. C'est à cette époque que leurs possessions s'agrandissent, incluant de nouveaux bourgs et monastères. Le vallon Kéghouats, où se trouvent les monastères Aghdjots et Vanstan, ne constituant qu'une petite partie de leur principauté¹⁶. Il est probable que les Zakarians commencent à la même époque à reconstruire la vieille église d'Aghdjots, ce qui est confirmé par la nouvelle lecture de cette inscription donnée par Saghounian.

Cette unique inscription parlant de la construction de l'église principale d'Aghdjots est gravée dans l'angle supérieur gauche de son mur sud, au-dessus du relief de Daniel. Dans les années 1980, elle est minutieusement étudiée et relue par Souren Saghounian, qui propose une nouvelle date pour la fondation de l'église principale. Son argumentation est fondée sur des faits historiques, les dates relatives à l'activité et à la mort des person-

14 G. HOVSEPIAN, *op. cit.*, p. 32, 226.

15 S. SAGHOUMIAN, « Sur la construction d'un monument historique », *Patma-banasirakan Handes*. Erevan, 1986, n° 2 (en arm.).

16 Il y a au monastère d'Aratès une inscription qui parle des limites des terres de Vassak Khaghbakian : « Moi, Vassak, fils de Khaghba..., possesseur des domaines de Gami jusqu'à Bargouchat, j'ai acquis les châteaux de la vallée Eghékiats avec l'aide de Dieu, sous le pontificat de Ter Sarkis, et j'ai nommé les prieurs des monastères et les chefs des nouveaux bourgs... » (Voir G. HOVSEPIAN, *op. cit.*, p. 31, Appendice A-3, p. 299).

nalités importantes et célèbres dont les noms sont gravés sur deux pierres découvertes par lui (leur absence est d'ailleurs signalée par Garéguin Hovsépian) et qui s'avèrent décisives pour préciser la date de la construction de l'église¹⁷.

La première ligne de l'inscription atteste que l'édifice est construit à l'époque de Zakaré, commandant des Arméniens et des Géorgiens, en 1217 ; or, Zakaré est mort en 1208. Selon Saghounian, une erreur s'est glissée dans les lettres transcrivant la date, ce qui est assez fréquent dans les inscriptions lapidaires et les colophons de manuscrits¹⁸ ; il propose de corriger la date selon « l'unique variante possible », c'est-à-dire 1207, époque où Zakaré est encore en vie, de même que l'autre personnalité mentionnée, le catholicos David III Arkayakaghnétsi, mort en 1209.

Ainsi, la fondation du monastère en 1207 semble parfaitement logique et convaincante, d'autant plus que les autres inscriptions du monastère Aghdjots présentent aussi des erreurs du même genre dans leurs chiffres exprimés par des lettres¹⁹.

Environ une quinzaine d'années plus tard, on entreprend la construction du *gavit*. Selon Garéguin Hovsépian, elle commence en 1222 au plus tard et se trouve achevée en 1234. Par conséquent, le début et la fin des travaux doivent être fixés entre ces deux dates²⁰.

L'église principale est accolée au côté nord de la petite église Poghos-Pétros. L'inscription du fronton de l'entrée est à peine lisible et Garéguin Hovsépian réussit difficilement à la déchiffrer ; le début de l'inscription est peint, la suite est gravée et incomplète. Toutefois, cette inscription permet au savant épigraphiste de dater la petite église comme postérieure à 1270. La date est ensuite précisée d'après les données des autres inscriptions du monastère. G. Hovsépian note que l'inscription du fronton de l'église Poghos-Pétros mentionne Vassak, petit-fils de Khaghbak, fils de

17 S. SAGHOUMIAN, *op. cit.*

18 Ainsi, dans la formule de la dernière ligne de l'inscription gravée à droite du relief de Daniel : « ...qu'il subisse le sort de Judas et de Caïn et qu'il soit maudit des 318 patriarches (ՅԴՇԸ), la lettre Դ est superflue, puisque sans cette lettre on obtient 318 (ՅՇԸ), nombre canonique des patriarches.

19 G. HOVSEPIAN, *op. cit.*, p. 332, annotation.

20 *Id.*, p. 229.

Grigor, à l'époque duquel ou par lequel l'église est érigée²¹. Ainsi, selon Garéguin Hovsépian, tous les édifices du monastère St-Stépanos Aghdjots doivent être considérés comme construits avec le soutien de la lignée de Grigor Khaghbakian²².

Le fait que la maison féodale en question ne soit originaire ni de cette province ni des provinces voisines empêche dans une certaine mesure de préciser définitivement les limites de ses possessions. Les informations de nos historiens concernant cette maison princière sont assez frustes. C'est à l'occasion de la bataille qui oppose en 1229, près de la ville de Gandzak, les Kiptchaks (Polovtziens) aux Géorgiens menés par l'atabek Ivané, que Kirakos Gandzakétsi mentionne, le premier, cette famille et surtout Grigor, « fils de Haghbak », qui est fait prisonnier et succombe en martyr de sa foi. Selon cet historien, les Khaghbakians sont originaires de la province de Khatchen, en Artsakh, « de foi chrétienne et de nationalité arménienne »²³. Leur participation à la guerre joue un rôle décisif dans l'essor futur de cette dynastie. Les Khaghbakians, connus par la suite sous le nom de Prochians, étaient des chefs militaires sous les Zakarides. Par leur courage et leur inflexible volonté, ils aidèrent les frères Ivané et Zakaré à reconquérir de nombreuses provinces d'Arménie.

Les recherches de Garéguin Hovsépian montrent que la principauté des Khaghbakians était composée de plusieurs fiefs plus ou moins grands. Il est toutefois difficile d'en délimiter avec précision les frontières à cause de la pénurie de documents²⁴, c'est pourquoi cet auteur s'attache à présenter les activités culturelles de cette famille en relation avec les célèbres centres culturels qui jouaient un rôle important dans la vie politique et culturelle de toute l'Arménie au début du XIII^e siècle. Il s'agit de Ketcharis, de Guéghard²⁵, du monastère de Tanahat, de l'église de la Vierge

21 G. HOVSEPIAN, *op. cit.*, p. 43,44, 229, Appendice A, p. 331, no. 124.

22 *Id.*, p. 229.

23 *Id.*, p. 33 ; KIRAKOS GANDZAKETSI, *Histoire d'Arménie*. Erevan, 1961, chapitre XII, p. 206 (en arm. classique).

24 G. HOVSEPIAN, *op. cit.*, p. 19-34.

25 Guéghard ou Ayrvank ne fait pas d'abord partie des terres de Vassak Khaghbakian. Ce n'est qu'ensuite que le grand prince Proch, fils du prince Vassak, l'acquiert. G. HOVSEPIAN, *op. cit.*, p. 31.





Վերջին Դատաստան.
 բարավորի քարը խիստ հողմահարված է,
 սակայն ի մոտո ուսումնասիրությունը հաստատում է առաջարկված տարբերակը
 Le Dernier Jugement.
 La pierre est martelée mais l'examen détaillé affirme notre identification initiale.

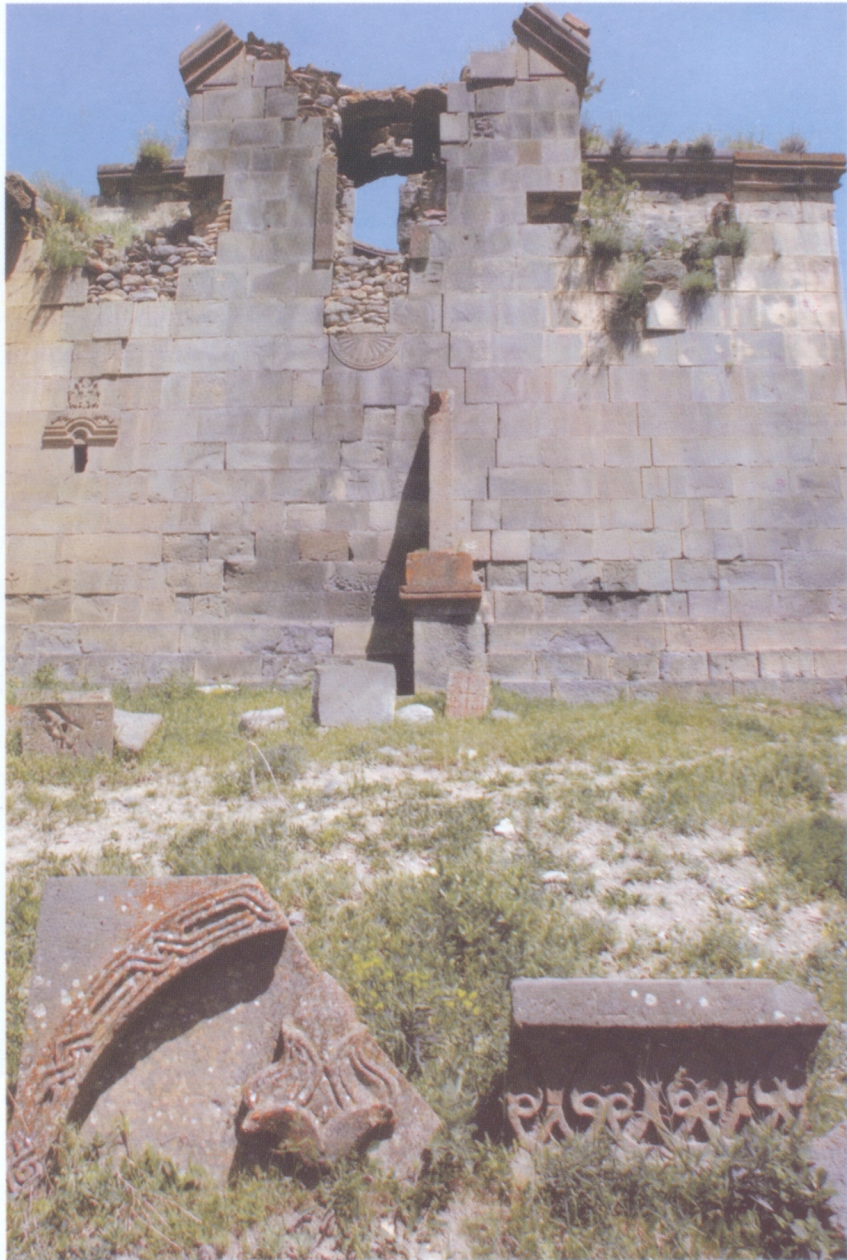
Գլխավոր եկեղեցու արսիդի ճակատակալ պատը՝ տասնվեց սալիկով
 Երեք բանդակազարդ սալիկ,
 որոնցից մեկը Ջաքարյան իշխանների պատկերով
 Mur frontal de l'abside de l'église principale avec seize dalles.
 Trois dalles ornementées, dont une avec des portraits des princes Zakaride.



Փոքր եկեղեցու ներսի հարավային պատի դռան բարավորը,
կենտրոնում՝ հավերժության նշանակով
Tympan à feuille ;
signe d'éternité gravé à l'entrée du mur sud de la petite église.



Փոքր եկեղեցու արեւմտյան կողմը
Պողոս, Պետրոս առաքյալների քանդակապատկերներով
Façade ouest de la petite église avec
les apôtres Pierre et Paul



Գանիերը առյուծների գրում.
 Լուաշար կամարի վերին մասում հյուսածո նախշով շրջանակ,
 երկու կողմերում՝ աղավնիներ.
 վարի փոքր կամարի խորքի վրա՝ խաղողի ողկույզներ

Daniel dans la fosse aux lions.
 Pigeons incrustés des deux côtés d'un bouclier ornementé,
 grappes de raisin sous le petit arc.

Գլխավոր եկեղեցու հարավային կողմը
 Façade sud de l'église principale.



Գլխավոր եկեղեցու արեւմտյան կողմը.
մուտքի բարավորի վրա
Վերջին Դատաստանի քանդակապատկերը

Façade ouest de l'église principale.
Sur le tympan le Dernier Jugement.

Գլխավոր եկեղեցու ինտերյերը արսիդով
Abside de l'église principale.

Spitakavor, de l'ermitage de Boloradzor, des monastères de Kouki et Votzop, ainsi que de Gladzor. Cette liste est complétée par le monastère St-Stépanos Aghdjots, centre spirituel d'une des branches de la maison Khaghbakian.

Le monastère Vanstan, aujourd'hui presque entièrement détruit, était situé dans le sud-est du vallon Kéghouats et constituait, avec le monastère Aghdjots, la propriété des Khaghbakian, comme l'atteste le savant catholicos²⁶. Quant au monastère St-Stépanos Aghdjots, il faisait l'objet d'une sollicitude particulière de la part de Grigor Khaghbakian. La mesure de sa générosité lors de la construction du monastère n'est pas tout à fait claire, car les inscriptions sont fort incomplètes. Néanmoins, comme le remarque légitimement G. Hovsépian, le fait même que le nom de Grigor soit mentionné sur la pierre du fronton de l'entrée, l'endroit le plus prestigieux, avec le nombre de messes à lui octroyées, reflète de manière éloquente le rôle joué par le grand prince dans la vie du monastère²⁷. D'une manière générale, l'abondance des inscriptions mentionnant les donations des princes Khaghbakians et d'autres importantes personnalités témoigne qu'au XIII^e siècle le monastère St-Stépanos Aghdjots était véritablement l'un des centres spirituels les plus importants de la région de l'Ayrarat.

Toutefois, aussi inattendu que cela puisse être, très peu de manuscrits nous sont parvenus d'un tel centre culturel. Peut-être n'ont-ils pas résisté aux outrages du temps et ont-ils disparu dans le tourbillon des événements historiques. Il n'est pas impossible non plus que l'art de la calligraphie n'ait pas été considéré comme essentiel dans ce lointain monastère, perdu dans les montagnes du Guégharkounik. En revanche, la présence de *khatchkars* habilement taillés, les uns encastrés dans les murs, les autres isolés, fait l'étonnement de tous, ce qui témoigne en faveur de l'existence et de la grande activité d'une école spécifique de sculpture dans cette région²⁸. Quoi qu'il en soit, aucun manuscrit des XIII^e-XIV^e siècles ne

26 *Id.*, p. 41.

27 G. HOVSEPIAN, *op. cit.*, p. 43.

28 Parlant des possessions de la maison Khaghbakian dans le vallon Kéghouats, G. Hovsépian cite l'inscription suivante d'un *khatchkar* gisant du côté nord de l'église de Vanstan : « Sainte croix d'intercession pour paron Tadjer ». Cette Tadjer est, selon G. Hovsépian, l'épouse d'Amir Hassan I^{er}, fils du prince Proch. Elle est encore en vie en

nous est parvenu de ce monastère, mais plusieurs manuscrits de contenus divers subsistent du XV^e siècle²⁹. Citons un passage du colophon de l'un d'eux, le Lectionnaire copié par le scribe Galouste en 1442 (Mat. n° 939), pour donner une idée de la situation politique de l'Arménie à cette époque : « J'ai terminé ce manuscrit prophétique et apostolique, inspiré de Dieu, ... sous le pontificat de Ter Kirakos. Et sous la domination, permise par Dieu, du sanguinaire Djahanchah qui, dès qu'il a pris le pouvoir et qu'il est monté sur le trône des premiers khans, bâtisseurs et généreux, a commencé à détruire et à raser de nombreuses villes et provinces, à les dépeupler pour les rendre désertiques ; aucune plume ne pourrait décrire ses exactions... Et quelle langue serait capable de dépeindre la catastrophe dont la nation arménienne fut victime cette année... ».

Au XV^e siècle, dans leur majorité, les dynasties princières quittent leur pays natal, voire disparaissent. Le même sort affecte la maison féodale des princes Khaghbakians-Prochians, qui comptent parmi les plus célèbres

1307 (G. HOVSEPIAN, *op. cit.*, p. 81). Une autre Tadjer est mentionnée dans une inscription gravée sur l'arc de l'entrée ouest du monastère Aghdjots, comme épouse de Sévada, fils de Smbat. G. Hovsépian n'insiste pas sur l'identité des deux Tadjer, mais écrit que l'idée de cette identité vient du fait que le « vallon Kéghouats appartient à la même maison princière des Khaghbakians (*Id.*, p. 33). L'inscription des bâtisseurs du monastère de Vanstan mentionne l'« *atabek* » Ivané, alors que l'inscription d'un autre donateur parle de Sadoun, « *atabek et amirspassalar* ». Quant au rôle joué dans la vie spirituelle du XIII^e siècle par le monastère de Vanstan, construit dans la partie sud-est du même vallon, il est difficile d'en juger. Trop peu subsiste de cet édifice. Néanmoins, la mention des mêmes personnages importants suggère que leur rôle dans la construction des monastères doit être significatif. Nous supposons que les reliefs des deux monastères doivent présenter des communautés dans leur conception. Ceci est en partie confirmé par les résultats des fouilles pratiquées à la fin du XX^e siècle par l'expédition de l'Institut d'Archéologie et d'Ethnographie (Voir : A. KALANTAR, *The Medieval Inscriptions of Vanstan*, Armenia-Neuchâtel, Paris, 1999). Quelques fragments de l'ornementation et les sculptures anthropomorphes découverts ici témoignent d'un haut niveau d'exécution.

29 Les manuscrits du XV^e siècle parvenus jusqu'à nous sont : Manroussoum, 1442 (Mat. Erevan, n° 769), Lectionnaire, 1442 (Mat., n° 939), Evangile, 1443 (Mat., n° 6342), Evangile, 1452 (Mat., n° 10372), Evangile, 1471 (Mat., n° 8409), Evangile, 1447 (Bibliothèque de la Congrégation des Mekhitaristes de Venise, n° 161), Evangile, XV^e siècle (Constantinople, monastère Antonian n° 95). Voir, L. KHATCHIKIAN, *Colophons des manuscrits du XV^e siècle*, Erevan, 1955. Tome I, p. 553. L. ALICHAN, *Ayrarat, patrie des Arméniens*, Venise, 1890, p. 360.

protagonistes de l'épanouissement culturel général arménien des XII^e-XIV^e siècles. L'unique témoin actuellement connu des activités culturelles de cette famille, le monastère St-Stépanos Aghdjots, fait l'objet de notre étude. Dès le milieu du XIV^e siècle, cette famille tombe graduellement en décadence, perd sa puissance et son influence pour cesser définitivement d'exister au XVII^e siècle avec la mort d'Israël Ori, son dernier et illustre descendant.

Une phase extrêmement importante, riche d'un essor créateur rare, de la civilisation médiévale arménienne s'achève, une phase dont la force motrice et l'arbitre des goûts est l'aristocratie féodale avec ses ambitions idéalistes de créer une « Arménie spirituelle ». Quant au monastère Aghdjots, le refuge de leur foi et de leur subsistance, il est détruit par le séisme de 1679, puis restauré. Vers le milieu du XVIII^e siècle, alors que le monastère fonctionne encore, une congrégation y existe, dont le dernier prieur est l'archimandrite Movsès³⁰. Cependant, après la longue campagne des Lezguiens, le monastère Aghdjots est définitivement déserté et tombe en désuétude.

30 G. HOVSEPIAN, *op. cit.*, p. 234.

L'ARCHITECTURE

Le monastère St-Stépanos Aghdjots est un édifice construit en blocage de mortier à deux parements en dalles de basalte. Il est composé de trois parties : l'église principale, le *gavit* et la chapelle Poghos-Pétros attenant à l'église du côté nord.

L'église principale est à demi-démolie. La coupole est entièrement effondrée et seule sa base circulaire subsiste. Elle repose sur les bords supérieurs de pendentifs. Les arcs semi-circulaires supportant jadis la coupole descendent sur des piliers engagés à section circulaire. Le plan de l'église est en forme de croix inscrite avec quatre chambres angulaires à deux niveaux. Le pourtour extérieur est rectangulaire et les dimensions intérieures sont 9,25 × 6,76 m.

L'arc de l'abside est un demi-cercle parfait habilement travaillé. La ceinture qui le sépare du support de la coupole présente deux boudins en relief, et l'espace entre eux est couvert d'une succession de losanges et de cercles. Le bord lisse supérieur est décoré de demi-cercles plus petits et compacts avec des boules au centre. Ce même motif continue sur la ceinture de l'abside pour devenir un élément des moulures des colonnes engagées. La surface inférieure de l'abside est occupée par un rang de rosaces inscrites dans des demi-cercles. Les dalles supérieures des colonnes engagées placées de part et d'autre de l'abside sont couvertes d'un décor à contour compliqué, fréquent dans l'architecture arménienne : des feuilles dentelées inscrites dans des triangles. Une élégante croix aux proportions élancées est gravée au centre de la demi-coupole de l'abside. Les espaces de la surface inférieure de l'abside sont découpés de part et d'autre de petites niches auxiliaires rectangulaires, bordées de rinceaux exécutés avec une précision géométrique. La partie frontale du *bêma* est

revêtue de seize dalles décorées dont une seulement présente des reliefs anthropomorphes. Sur les autres, des oiseaux, des rosaces et d'autres ornements sont inscrits dans des étoiles octogonales. De nombreuses croix de contours et dimensions variés ornent les murs de l'église.

Le *gavit* prolonge l'église du côté ouest. Il est rectangulaire et a probablement possédé deux entrées. A en juger par le contour de l'édifice, la porte occidentale arrivait directement au bord du rocher d'où s'ouvre un panorama magnifique sur la vallée et les montagnes des environs. De nos jours, seuls les murs sud et nord du *gavit* sont partiellement conservés. Le mur nord à demi-démoli montre les traces d'une porte, sur l'arc à demi-conservé de laquelle on distingue l'inscription d'un certain Khatchik.

La petite église Poghos-Pétros est directement attenante à l'église principale du côté nord. Son état est pire que celui de l'église. Il ne reste trace ni de la coupole ni du tambour. Les murs subsistent à hauteur de 1-1,5 m seulement. Deux chambres latérales sont disposées de part et d'autre de l'abside. Il est à noter que malgré les petites dimensions de l'église, l'aile sud de l'abside est creusée d'une porte menant vers une toute petite pièce ; une autre porte, sur le mur sud, conduit vers une seconde petite pièce. La pierre supportant l'arc de la première est inscrite dans un assez grand cadre traité d'un ornement végétal habilement stylisé, rappelant des triangles. Le centre du tympan est occupé par un relief au dessin d'un intérêt exceptionnel ; malheureusement, la pierre est si délitée que les détails du décor manquent totalement de netteté. Dans son ensemble, cet ornement rappelle le signe de l'éternité entourant une rosace placée au centre, ou peut-être une image apotropaïque. La partie frontale du *bêma* est revêtue de deux grosses dalles décorées d'arcs semi-circulaires surmontant des croix sculptées. A côté de la jonction des murs nord et est, à environ 1,5 m de hauteur, une pierre rectangulaire au décor élégant rappelle les transitions en stalactites. Six marches mènent de l'extérieur à la chapelle. Une inscription à peine lisible sur le tympan de l'entrée concerne, selon G. Hovsépián, la construction de la chapelle³¹. Cette pierre, reposant sur les doubles colonnes engagées, est bordée d'un arc en accolade. Les deux

31 G. HOVSEPIAN, *op. cit.*, p. 43.

côtés de l'entrée sont couverts d'un rang continu de croix en relief. Aussitôt après, on découvre les sculptures aux dimensions et au style exceptionnels des apôtres Pierre et Paul. Les murs nord et est de la chapelle ne présentent à l'extérieur ni relief, ni inscription.

LA SCULPTURE

Après un long intervalle d'environ deux siècles, les murs des églises arméniennes recommencent, au X^e siècle, à se couvrir de reliefs décoratifs. La synthèse de l'architecture et de la sculpture reste conforme aux canons traditionnels. Les surfaces sculptées occupent une place parfaitement précise dans le contexte architectural, ornant les corniches des fenêtres, les faces des chapiteaux, les tympans des entrées et parfois un secteur des murs. Les imaginer toutefois en dehors de l'ensemble de l'édifice, comme expression d'une mentalité spéciale, n'a aucun sens. Ce n'est que dans les années 1270, et encore dans des cas exceptionnels, qu'on observe en Arménie les prémises d'une nouvelle approche stylistique à l'égard du traitement de la sculpture. Ceci concerne surtout la sculpture anthropomorphe dont la présence sur un assez grand nombre de monuments est intéressante, le choix des sujets restant limité. Les principaux personnages du système sculptural des XIII^e-XIV^e siècles sont Jésus-Christ et la Vierge Marie dans différents schémas iconographiques, incluant parfois les apôtres Pierre et Paul, parfois les symboles des évangélistes, ainsi que la scène du *Jugement Dernier*. La représentation de l'Ancien des Jours, sur le tympan supérieur de la fenêtre de l'église Saint-Jean le Précurseur du monastère Amaghou Noravank est unique en son genre avec sa riche sémantique³². En revanche, les images séculières sont fort rares³³. Parmi les monuments connus, tout au plus pouvons-nous si-

32 S. DER NERSESSIAN, « Deux tympans sculptés arméniens datant de 1321 », *Cahiers archéologiques*. XXV. Paris, 1976.

33 « A côté des thèmes religieux, images des anges, du Christ et des saints debout ou dans des médaillons, on voit apparaître des thèmes profanes », écrit S. DER NERSESSIAN dans « L'Art arménien », in *Etudes byzantines et arméniennes*. Louvain. 1973, t. I, p. 497-498. Elle cite ensuite les monuments de Mren, Ptghni, Zvartnots, un linteau à Dvin et un autre à Kassagh.

gnaler la représentation d'une scène de chasse sur le tympan de l'entrée nord de l'église de Tanahat, dont la signification doit être encore spécialement étudiée. La tradition conservatrice de l'Eglise arménienne suffit-elle à expliquer la pauvreté du choix ? Partiellement, oui. On sait que la Vierge Marie et son Fils Unique, qui constituent l'axe de la christologie en Arménie à partir du haut Moyen Age, font l'objet de discussions dogmatiques, surtout entre les Eglises arménienne et catholique. La culture médiévale, avec sa structure « mentale et spirituelle », ne peut rester indifférente à ces problèmes interecclésiastiques. Dès le haut Moyen Age, elle cherche à rester fidèle à l'idéologie de l'Eglise Apostolique. Il est toutefois à noter qu'à la haute époque les types iconographiques sont plus libres qu'au Moyen Age avancé.

Aux XIII^e-XIV^e siècles, la pensée dogmatique en Arménie et dans le Royaume arménien de Cilicie est plus que jamais concentrée sur le mystère de l'Incarnation et des dogmes qui en résultent. C'est une période où le danger du mouvement uniate est particulièrement menaçant pour l'Eglise Apostolique arménienne. Dans le Royaume arménien de Cilicie, ces discussions sont menées à un niveau diplomatique plus subtil, alors qu'en Arménie Majeure la confrontation est plus violente³⁴. Il semble que le choix des sujets iconographiques soit en quelque sorte conditionné par tout le sérieux de ce problème dogmatique, car au Moyen Age l'Eglise arménienne a souvent recours à l'art pour exprimer ses points de vue. Une manifestation évidente de ce phénomène est le groupe de sculptures du monastère Amaghov Noravank avec sa représentation de l'Ancien des Jours, conforme au dogme de l'Eglise Apostolique³⁵.

L'église chrétienne en général, et l'arménienne en particulier, est habituellement orientée d'est en ouest. Cette orientation symbolise le lever et le coucher du soleil, phénomènes dont l'être humain a le sentiment inné et qui font partie des liens, nombreux et variés, unissant la nouvelle Foi et l'Univers.

34 C. MUTAFIAN, *La Cilicie au carrefour des empires*. Paris, 1988, t. I, p. 409-410.

35 S. DER-NERSESSIAN, Deux tympans sculptés, *op. cit.* ; Th. F. MATHEWS, « The Annunciation at the Well: A Metaphor of Armenian Monophysitism », in T. Samuelian and M. Stone (Editors), *Medieval Armenian Culture*, University of Pennsylvania, Armenian Texts and Studies, 6. Chico, CA, 1983, p. 343-356.

Dès lors, la façade orientale est considérée comme le côté le plus important de l'église, sa Tête qui voit le lever du soleil. C'est de ce côté qu'est placée l'abside où l'on accomplit les cérémonies rituelles et célèbre le culte du Seigneur. Selon des croyances anciennement établies, c'est là que se trouve le temple de Dieu, le trésor de Sa sagesse, d'où Son pouvoir s'étend à l'Univers entier et régle l'activité humaine³⁶.

Ce riche système symbolique rend le côté oriental autosuffisant en soi. Dans les églises arméniennes, il n'est généralement pas chargé d'éléments décoratifs. Le mur oriental de l'église principale du monastère Aghdjots ne porte aucune inscription, seuls les éléments symboliques indispensables. Ceci lui confère un caractère monumental particulier, rappelant l'architecture arménienne de la haute époque. La monotonie du mur est rompue par deux niches se terminant en éventail, dont chaque tore s'achève en fin ornement végétal. Au centre du mur, au-dessus de la fenêtre, semble rivée une grosse rosace en bouclier. Pris à part, ce bouclier symbolise l'Univers. Là, sur le mur de l'église, il correspond à l'union naturelle de l'Univers et de l'Eglise (en tant que temple de Dieu), exprimée et sanctifiée par ses nombreux ornements mystiques. L'œil ne se lasse pas de chercher sur la surface du bouclier le point focal des liens entre l'Univers et l'Eglise, mais il ne s'agit pas d'un point unique, ils sont nombreux, sans début et sans fin³⁷.

36 *Symbolisme cosmique et monuments religieux*. Paris, 1953, p. 79 ; E. MALE, *L'Art religieux du XIII^e siècle en France*. Paris, 1958, p. 35-36.

37 Des boucliers à rosace du même genre peuvent être vus dès le V^e siècle à Erérouk, sur la pierre rectangulaire placée sous l'arc de l'église d'Arpa, à Aténi (VII^e siècle), à Tathev, Guéghard, Kécharis et ailleurs. Les rosaces analogues sont très fréquentes dans l'art islamique à partir du IX^e siècle (voir C. HUMBERT, *Islamic Ornamental Design*. London, Boston, 1980). Au monastère de Tathev, le bouclier en question est placé sur la partie supérieure du fronton orné de la niche nord du mur oriental, surmontant un visage finement sculpté au centre de la pierre. Deux serpents à la gueule ouverte et aux langues tirées s'en approchent de part et d'autre et en touchent presque les oreilles. Le même relief se répète sur le fronton de la niche sud de la même façade, cette fois sans bouclier. Notons tout de suite que des reliefs analogues ornent les frontons des fenêtres des façades nord et sud. Jean-Michel Thierry croit voir dans le relief du fronton de la niche nord du mur oriental de Tathev le tyran Zahhak, personnage de la mythologie iranienne, ou une réminiscence de la légende de Grégoire l'Illuminateur (voir P. DONABEDIAN, J.-M. THIERRY, *Les Arts arméniens*. Paris, 1987, fig. 57), oubliant les trois autres reliefs analogues dont un seulement, celui de la façade sud, ne

De part et d'autre des niches, le mur est creusé de deux étroites fenêtres éclairant les pièces auxiliaires, couronnées de quatre rangs d'arcs d'une élégance exquise. Ce détail, insignifiant à première vue, dissimule un symbole. Les Pères de l'Église chrétienne connaissent parfaitement la manière d'incarner le symbolisme abstrait du culte dans des formes visibles, afin de familiariser la foule des fidèles avec son essence intangible. A Aghdjots, les quatre arcs rappellent les quatre fleuves du Paradis dont les eaux bienfaisantes arrosent les quatre points cardinaux. Ce symbole est souvent accompagné des quatre évangélistes, dont la vocation est de propager partout la doctrine du Christ. Nous voyons quatre arcs analogues sur la ligne courbe entourant le tympan de l'entrée du mur sud de la basilique d'Erérouk, datant des V^e-VI^e siècles. Au centre du tympan, une croix est inscrite dans un grand cercle, flanquée de part et d'autre d'arbres de vie, ainsi qu'une composition à croix, apparemment allusion directe au Paradis. D'autres fenêtres, ou entrées, surmontées de quatre arcs peuvent être vues à Kétcharis, Nor Guétik, Khoranachat et ailleurs. Rappelons qu'au Moyen Âge même le plus petit détail est significatif. « Ce que Dieu a d'invisible depuis la création du monde se laisse voir à l'intelligence à travers ses œuvres, son éternelle puissance et sa divinité », dit l'apôtre Paul (*Épître aux Romains*, I, 20).

Ainsi la façade orientale, avec sa signification symboliste, fait allusion au Paradis où s'est consommé le péché originel. C'est la clé de l'icono-

s'accompagne pas de serpents. Stépan Mnatsakanian considère que ces quatre reliefs anthropomorphes sont les portraits des princes ayant apporté une contribution particulière à la construction du monastère (voir S. MNATSAKANIAN, *L'école de Siounie de l'architecture arménienne*. Erevan, 1960, p. 206-211, en arm.). Cette dernière hypothèse nous semble également peu probable, bien que la tradition de représenter les donateurs existe en Siounie depuis très longtemps, mais ces images, fortement généralisées et accompagnées de serpents dans trois cas sur quatre, semblent des signes apotropaïques plutôt qu'autre chose. (Voir J.-P. MAHE, « Origène et la baleine. Un fragment pseudo-origénien sur Job et le dragon, en traduction arménienne », *REArm*, XIV, 1980). Au X^e siècle, le monastère de Tathev est d'une importance particulière, due au niveau des intellectuels qui y sont rassemblés. N'oublions pas que c'est l'unique monastère connu où des artistes francs sont venus décorer de fresques l'intérieur de l'église principale ; ils répondaient à l'invitation de l'évêque Hacob de Siounie (voir S. ORBELIAN, *Histoire de la province de Siounie*. Paris, 1859, t. I, p. 302, en arm. classique). Dès lors, on peut supposer que des types iconographiques non traditionnels pour l'art arménien sont apparus à Tathev.

graphie de tout le complexe. Le programme sera ensuite révélé dans tous ses détails, jusqu'à sa conclusion sémantique dont l'épisode final, le *Jugement Dernier* est représenté sur le mur occidental.

D'après les notions symboliques, la façade sud est sous l'influence de la Grâce divine et représente l'idée du « salut ». Les pierres de la façade sud du monastère Aghdjots sont partiellement détruites ou perdues, c'est pourquoi Garéguin Hovsépien considère que le déchiffrement des inscriptions est incomplet³⁸. L'inscription de l'*atabek* Ivané est gravée dans la partie supérieure de la partie gauche de ce mur. Elle concerne la donation d'une terre au monastère, pour la longue vie de son fils Avag et de lui-même. L'inscription de l'archimandrite Abel, prieur du monastère, placée sur le même mur, nous apprend que l'église est construite sous l'*atabek* Ivané³⁹. A droite de l'inscription d'Ivané, le relief relativement petit de *Daniel dans la Fosse aux Lions* est placé au-dessus de la petite fenêtre éclairant l'abside. Daniel y est représenté dans le type traditionnel de l'orant, avec les lions horizontalement étendus, soumis, à ses pieds. Sur ses épaules, on voit distinctement le mantelet agrafé devant. De part et d'autre de la fenêtre, deux colombes tournent leur bec vers un ornement en rinceau assez délité qui a dû représenter une coupe ou un calice, fortement stylisés. Le centre du mur est occupé par une grande fenêtre au cadre couvert de rinceaux. Un cadran solaire se trouve immédiatement au-dessous.

La façade nord de l'église principale est immédiatement accolée au mur sud de la chapelle. Ce procédé constructif, évidemment dicté par la position du terrain, acquiert grâce à l'habileté de l'architecte un certain contenu sémantique. On sait que, conformément aux notions cosmologiques adoptées par le christianisme, la façade nord symbolise les temps obscurs de l'humanité ; elle est consacrée aux sujets de l'Ancien Testament, alors qu'on représente sur la façade sud les sujets en relation avec le salut dû à la Grâce divine. Ainsi, la neutralisation de la surface extérieure du mur nord de l'église principale semble symboliser le refus de l'obscurité. « Pour le juste en la ténèbre une lumière se lève »

38 G. HOVSEPIAN, *op. cit.*, p. 225-226.

39 *Id.* p. 226.

(*Psaumes*, 112, 4) et aussi « Eternel, ton nom à jamais ! Eternel, ton souvenir d'âge en âge » (*Psaumes*, 135, 13). Malgré les petites dimensions de la chapelle, deux entrées sont ménagées sur son mur sud et conduisent vers deux petites pièces. Au centre de la pierre supportant l'arc de l'une de ces entrées, un spectateur attentif distingue les traces d'un « signe de l'éternité » avec, au centre, un visage. Si c'est le cas, il n'est pas improbable qu'il représente l'un des prophètes de l'Ancien Testament ayant prédit la Venue du Messie, comme gage de salut ; en même temps, grâce au procédé architectural, il peut être conçu comme un reflet de la Grâce divine, venu du Sud pour transpercer les ténèbres du Nord, d'autant plus que le mur sud de la chapelle aboutit à la partie du mur ouest où est représenté Paul, l'apôtre ayant converti les païens. C'est ce que confirme l'évangéliste Jean : « Le message que nous avons entendu de lui et que nous vous annonçons, c'est que Dieu est Lumière, en Lui point de ténèbres » (*Première Epître de Jean*, 5).

Examinons finalement, la façade occidentale de l'église principale, où la pierre supportant l'arc de l'entrée est entièrement traitée et présente un exemple unique en son genre, rare au Moyen Age avancé, d'assemblage du décor et de l'inscription. La surface du tympan est occupée par la scène du *Jugement Dernier*. Le Christ trône, tenant de la main droite le livre « écrit des deux côtés et scellé de sept sceaux ». Bien que la sculpture soit fortement endommagée et délitée, on peut y distinguer avec beaucoup d'attention les vingt-quatre Anciens représentés de face, douze de chaque côté du Sauveur. Sous la scène du *Jugement Dernier*, le bord inférieur de la pierre du fronton est occupé par l'inscription de Grigor Khaghbakian, où il dit qu'il « a aidé l'église avec de nombreux biens ». Le haut du tympan est bordé d'une bande de palmettes, le bas d'un ornement géométrique dont le bord repose sur les chapiteaux qui terminent la paire de colonnes engagées et dont les trois-quarts de la surface sont couverts de rinceaux ; sur la petite partie restante, une colombe à la tête tournée vers le bas, symbole du Saint-Esprit, est sculptée avec une habileté et une élégance particulières. L'entrée est dotée des deux côtés d'un double cadre rectangulaire, couvert d'un ornement oviforme. La façade occidentale comprend de nombreux *khatchkars*, de tailles diver-

ses. A gauche de la porte se trouve, incrusté dans le mur, le *khatchkar* de l'archimandrite Abel, prieur de la congrégation à l'époque de la fondation du monastère.

Le monastère St-Stépanos Aghdjots, objet de notre étude, est l'un des rares monuments du Moyen Age avancé parvenus jusqu'à nous, où certains types iconographiques paléochrétiens apparaissent dans leur pureté primitive. Dans cette optique, St-Stépanos rappelle son somptueux prototype, l'église Sainte-Croix d'Aghtamar du X^e siècle. L'idée bien connue relative à l'enluminure, selon laquelle les prototypes chrétiens trouvent leur reflet le plus pur dans l'art arménien même jusqu'au bas Moyen Age⁴⁰, est confirmée cette fois dans le domaine de la sculpture. En outre, le monastère Aghdjots est le premier des monuments accessibles, décorés de reliefs, où les innovations liées à une mentalité purement sculpturale trouvent dans une certaine mesure leur incarnation réelle. La tradition et l'innovation s'imbriquent dans notre champ de vision et sont donc facilement comparables.

Quant aux sculptures thématiques, le cercle s'élargit et les deux sculptures exceptionnelles représentant les apôtres Pierre et Paul, exécutées dans les années 1270, viennent s'ajouter ici aux sujets susmentionnés : l'ensemble acquiert ainsi la valeur d'un programme iconographique. L'idée du salut, présagée par les prophètes vétérotestamentaires et symbolisée ici par Daniel, suppose un long chemin à parcourir. Les souffrances et le martyre des victimes tombées pour la nouvelle foi sont parmi les épisodes cruciaux de ce chemin, qui le confirment une fois de plus, consolidant le lien intemporel entre les deux Testaments.

40 BAUMSTARK, *Eine Gruppe illustrierter Armenischer Bücher des XVII. und XVIII. Jh. in Jerusalem*. Leipzig, 1911.

L'ICONOGRAPHIE

Les reliefs anthropomorphes du monastère Aghdjots, sculptés à des époques diverses, sont au nombre de trois : *Daniel dans la Fosse aux Lions*, *Le Jugement Dernier* et les reliefs grandeur nature des apôtres Pierre et Paul, postérieurs aux deux précédents d'environ un demi-siècle, datant de la fin des années 1270 et contemporains de la décoration de l'entrée de la petite église. Cette circonstance témoigne en soi de l'apparition d'un nouveau motif. Autrement, il serait difficile d'expliquer pourquoi, après un si grand laps de temps, une chapelle a dû être accolée à l'église principale, à un emplacement qui semble aujourd'hui peu adéquat, et être ornée de reliefs exceptionnels, si peu courants dans l'art du XIII^e siècle. Nous pensons que ce motif découle de la volonté du commanditaire Vassak, « petit-fils de Khaghbak, fils de Grigor... ». Les frères Zakarians ne sont plus. Vassak, représentant de la maison apparentée venue pour les remplacer, prend l'initiative de construire une nouvelle église en signe de continuité et pour la prospérité de sa famille. Il semble que la présence de Vardan Aréveltsi au monastère soit très importante pour lui : Vassak profite sagement de ses connaissances et de son esprit ouvert pour immortaliser son propre nom, en l'attachant à des innovations. Il est parfaitement au courant de l'autorité dont jouit le célèbre Vardan Aréveltsi, reflétée par cette phrase d'un de ses contemporains : « ... gloire et fierté de la province d'Ayrarat où brille de l'éclat du soleil cet homme remarquable, cet illustre rhéteur, l'archimandrite Vardan Aréveltsi, le plus grand des savants... »⁴¹. Tous les détails, même les plus insignifiants, du système sculptural de l'organisme entier de cet édifice de culte, poursuivent un but précis, pas seulement lié à l'architectonique : ils sont tout d'abord au ser-

41 G. HOVSEPIAN, *op. cit.*, p. 253.

vice de sa signification spirituelle suprême qui est de régler les activités humaines au moyen de l'Eglise⁴². Dans cette optique, le rôle du rituel ecclésiastique de la Messe et de l'art en général est décisif. C'est au XIII^e siècle que l'iconographie arménienne revient aux sources de l'art chrétien local et universel, pour se cristalliser en tant que phénomène portant le sceau de la pensée en évolution, mais sans éviter les innovations. Les œuvres littéraires, les Commentaires, les Synaxaires, les livres rituels, les textes apocryphes reflétant la pensée dogmatique de l'époque, ainsi que les grands monastères, connus pour leurs activités multiples, jouent un rôle essentiel dans le domaine de la précision des types iconographiques et de leur assimilation par la culture nationale. L'ordre et les principes élaborés par le haut clergé local insufflent une nouvelle spiritualité à l'organisation de l'art, élevant au niveau de la connaissance le choix et le programme des sujets.

Néanmoins, l'art médiéval arménien est loin d'être un monde isolé et autosuffisant. C'est un organisme qui vit simplement par sa logique. Les reliefs anthropomorphes, variés et raffinés, gravés sur le « corps » aux proportions parfaites des églises à Aghdjots ou ailleurs, se rencontrent en Orient aussi bien qu'en Occident ; leur iconographie et les principes de leur exécution rappellent parfois certaines œuvres byzantines ou européennes, communiquant à l'art arménien du début du XIII^e siècle une signification réellement universelle dans le contexte du temps et de l'esprit, autant que l'est le christianisme en soi.

Les impressionnantes inscriptions gravées dans la pierre, à l'intérieur comme à l'extérieur des murs de l'église principale du complexe, mentionnent les personnalités les plus connues de l'époque et attestent leurs donations ; elles témoignent ainsi du lien indissoluble qui existe entre ce petit Univers spirituel et le monde en parlant des deux plus importantes vertus, la piété et l'humilité.

L'église elle-même, avec sa structure compliquée, incompréhensible pour le commun des mortels, avec sa coupole comme suspendue dans l'espace pour symboliser le ciel, ses colonnes élancées, avec la

42 L. GRODECKI, « Moyen Age occidental » dans : *Symbolisme cosmique et monuments religieux*. Paris, 1953, texte, p. 79.

courbe impeccable de son abside, semble construite par la grâce divine et par des forces surnaturelles ; elle fait penser à un petit monde fermé, reprenant les formes parfaites de cet Univers, création de Dieu qui est la perfection même, achevé, miraculeux et admirable, à l'image de la rosace-bouclier du mur oriental qui le symbolise. Mais le péché originel de l'homme trouble l'harmonie du monde. Il sera sauvé par la Venue du Christ, par son sacrifice et sa Grâce. Auparavant, sa Venue sera annoncée par les prophètes de l'Ancien Testament.

Trois cents ans après Aghtamar⁴³, le thème de *Daniel dans la Fosse aux Lions* (*La Prophétie de Daniel*, VI, 20, 23) apparaît de nouveau sur un relief du monastère St-Stépanos. Ces deux représentations sont très proches l'une de l'autre par leurs principaux traits iconographiques et surtout leur contenu sémantique ; toutes deux reprennent les prototypes paléochrétiens arméniens. La source d'inspiration des prototypes de l'iconographie de Daniel doit être cherchée dans les prières dites *Commendatio Animae*, très propagées à l'époque paléochrétienne, par lesquelles les croyants confient les âmes des défunts à Dieu en demandant leur salut⁴⁴.

Au Moyen Age arménien, le premier relief de Daniel, exactement daté de 364, apparaît sur le Mausolée des rois arsacides du village d'Aghtz (actuel Dzorap)⁴⁵. Daniel y est représenté dans la pose de l'orant sur le mur oriental, entre les deux lions soumis. C'est à la même époque (II^e-IV^e siècles) que remonte le relief de *Daniel dans la Fosse aux Lions* gravé sur une petite dalle de pierre découverte à Erzyinka. Le père Léonce Alichan remarque que sur cette dalle « ... l'aspect du personnage en orant évoque le paganisme » et explique pourquoi. La province de Derdjan, en Haute Arménie, et les provinces limitrophes d'Erzyinka, d'Ani, de Tordan et de Satagh sont les principaux centres du culte mythologique ; comme « elles [sont] sur la première frontière naturelle du pays d'Arménie, c'est là que

43 S. DER NERSESSIAN, *Aght'amar, Church of the Holy Cross*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1965

44 S. DER NERSESSIAN, *Id.*, p. 22.

45 V. ARAKELIAN, *Les reliefs arméniens de la haute période, IV^e-VII^e siècles*. Erevan, 1949, fig. 9 (en arm.) ; С. МНАЦКАНЯН, Рельефные изображения и символика Даниила в мемориальной пластике Армении раннего средневековья, *Вестник Академии наук*, 1977, N 5.

sont placés les faux dieux grecs qu'Artachès et Tigrane apportèrent de l'Occident, ou peut-être ceux qui les ont apportés ont-ils trouvé convenable de les placer là, puisque cette région est voisine et plus familiarisée avec ces dieux»⁴⁶. Rappelons que c'est dans cette même région, non loin de Satagh, qu'on a découvert le buste en bronze de la déesse Anahit.

Plus d'un demi-siècle après le père Alichan, en étudiant les affinités existant entre l'art byzantin et l'art paléochrétien, le Prof. André Grabar remarque qu'entre les époques de floraison de l'art gréco-romain et de l'art médiéval il existe une période de quelques siècles de stagnation ou de ténèbres ; néanmoins, même à cette époque, certaines œuvres sont créées sous l'influence de l'héritage de l'art classique tant dans le domaine de la peinture que de la sculpture. La contribution de ces œuvres enrichit la galerie de l'art médiéval. Le Prof. Grabar continue : « Les déformations substantielles, celles qui permettent de parler d'un abandon réel de ce canon [classique] (abandon involontaire, mais effectif) datent généralement des derniers siècles de l'Empire, et appartiennent pour la plupart aux provinces périphériques de l'Etat romain, ou encore aux pays limitrophes, de la Mésopotamie et l'Arménie à l'Egypte et la Grande-Bretagne »⁴⁷.

Pour confirmer l'affirmation de Grabar, nous voudrions mentionner une fois de plus le relief d'Erzyinka que le père Alichan caractérise comme « évoquant le paganisme ». Il semble en réalité appartenir à la série des œuvres créées par les premiers chrétiens durant « la période de quelques siècles de stagnation ou de ténèbres » qui suivit « la floraison de l'art gréco-romain », plus précisément au III^e siècle. Par sa composition, avec les deux lions soumis à ses côtés, il rappelle la représentation de Daniel, qu'on trouve sur le plafond de la catacombe Saint Calixtus (crypte familiale de Lucina) et que le Prof. Grabar date approximativement de l'an 200⁴⁸. Selon lui, les toutes premières représentations chrétiennes font d'une manière générale leur apparition vers 200, alors qu'on ne possède

46 L. ALICHAN, *Les anciennes croyances ou le paganisme en Arménie*. Venise, Saint-Lazare, 1910, p. 470-471 (en arm.).

47 A. GRABAR, « L'art paléochrétien et l'art byzantin » in : *Recueil d'études 1967-1977, Variorum Reprints*. London, 1979, p. 3.

48 A. GRABAR, *Christian Iconography. A Study of its Origins*. Princeton, 1968, pl. 1.

aucun témoignage de la structure spirituelle ni de la mentalité des communautés chrétiennes du siècle et demi qui précède cette date⁴⁹.

Plus tard, en 359, quatre ans seulement avant le Mausolée d'Aghtz, Daniel est présent, avec les autres sujets du paradigme du salut, sur les sculptures du sarcophage de Junius Bassus⁵⁰, reprenant la même iconographie que dans les catacombes.

En Cilicie, à Missis (l'ancienne Mopsueste), il y a sur le plancher d'une vieille église une mosaïque représentant *Daniel dans la Fosse aux Lions*. Cette mosaïque recouvre une tombe inconnue et date du III^e siècle⁵¹. Le style en est linéaire et primitif, très éloigné du style hellénistique classique, alors que l'iconographie rappelle les prototypes hellénistiques. On ne sait à quelle communauté chrétienne appartient cette église. Or, dès le V^e siècle, une communauté arménienne bien organisée existait à Jérusalem, donc près de la Cilicie. Deux grandes mosaïques, accompagnées d'inscriptions arméniennes, témoignent de son existence dans la Ville sainte⁵². Leur style et leur iconographie sont parfaitement en harmonie avec les traditions de l'art hellénistique oriental. Peut-être le relief de Daniel découvert en Cilicie est-il l'œuvre de l'une de ces premières communautés chrétiennes arméniennes installées là avant de passer à Jérusalem ? Ce n'est qu'une hypothèse, qui a évidemment besoin d'être documentée.

Nous voudrions noter spécialement dans cette phase de notre étude la présence en Arménie, aux III^e-IV^e siècles, de la scène de *Daniel dans la Fosse aux Lions*, l'un des sujets les plus importants du paradigme du salut. Plus tard, aux V^e-VI^e siècles, on la retrouve sur les socles cubiques des monastères de Haridj, de Paros et d'Agarak, ainsi que sur les chapiteaux des églises d'Erérouk et d'Avan, dans l'angle sud-est du monastère Makénatsots, au-dessus de la corniche de la fenêtre orientale de Mren

49 A. GRABAR, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*. Paris, 1979, p. 11.

50 A. GRABAR, *Christian Iconography*, p. 11.

51 A. GRABAR, *L'art paléochrétien et l'art byzantin*. Londres, 1979, p. 10, fig. 7.

52 S. DER NERSESSIAN, « L'art arménien », *Arts et Métiers Graphiques*. Paris, 1977, p. 71, fig. 44, 45 ; B. NARKISS, *Armenian Art Treasures of Jerusalem*. Massada Press, Jérusalem, 1979, p. 23-27.

(d'après la reconstruction des Thierry) et ailleurs⁵³. Elle perdure ensuite jusqu'aux XIII^e-XIV^e siècles. Certes, ce sujet n'est pas le seul à avoir ses parallèles dans le programme iconographique de l'art arménien en tant que paradigme du salut : les scènes des *Trois Adolescents dans la Fournaise* et du *Sacrifice d'Abraham*, ainsi que les représentations des apôtres Pierre et Paul, en font également partie⁵⁴. Il n'en reste pas moins que *Daniel dans la Fosse aux Lions* est le sujet le plus fréquent dans l'art arménien des IV^e-VII^e siècles. La raison, selon nous, en est dans les notions paléochrétiennes liées au personnage de Daniel, leur caractère vivace et leur stabilité dans la réalité arménienne. Citons Maghakia Ormanian : « Le christianisme a évidemment existé en Arménie entre le I^{er} et le III^e siècle... », sinon, « il serait impossible d'expliquer l'évangélisation presque instantanée de l'Arménie au début du IV^e siècle »⁵⁵. Les pères Léonce Alichan⁵⁶ et Poghos Ananian sont du même avis, et ils défendent tous deux leur point de vue au moyen d'arguments sérieux et logiques. Le père Ananian note ainsi : « En réalité, le christianisme s'est introduit très tôt dans les provinces du sud et du sud-ouest de l'Arménie via Urha (Edesse) et dans celles du nord-ouest par la Cappadoce le long de la route royale Satagh-Artachat, ce qui est attesté par l'histoire de Théodoros Salhouni qu'on peut lire dans la *Vie du martyr Théodoros Salhouni*, ou encore par les versions arménienne et grecque d'Agathange »⁵⁷. Il est dès lors naturel que le prophète Daniel occupe une place importante dans le rituel d'un peuple ayant adopté très tôt les dogmes de la nouvelle foi et y

53 L. AZARIAN, *La sculpture arménienne du haut Moyen Age*. Erevan, 1975, fig. 3,4 (en arm.) ; B. ARAKELIAN, *Les reliefs arméniens du IV^e siècle*. Erevan, 1949, fig. 4, 9, 10 (en arm.) ; S. MNATSAKANIAN, *Les monuments commémoratifs arméniens du haut Moyen Age*. Erevan, 1982, fig. 23, A, C (en arm.) ; P. DONABEDIAN, J.-M. THIERRY, *Les Arts arméniens*. Paris, 1987, fig. 192, 194 ; M. et N. THIERRY, « La Cathédrale de Mren et sa décoration », *Cahiers archéologiques*, XXI, MCMLXXI. Paris, p. 57-68.

54 P. DONABEDIAN, J.-M. THIERRY, *op cit.*, fig. 32, 195, 208.

55 M. ORMANIAN, *L'Eglise arménienne et son histoire, sa doctrine, son administration, son organisation, sa littérature et sa situation actuelle*. Constantinople, 1911, p. 28-29 (en arm.).

56 L. ALICHAN, *L'aube du christianisme en Arménie*. Venise, 1920 (en arm.).

57 P. ANANIAN, *Traces du christianisme en Arménie avant la prédication de St. Grégoire l'Illuminateur*. Venise 1979, p. 77 (en arm.).

voyant son salut. Daniel est non seulement l'un des premiers à prophétiser la Venue du Sauveur et l'avènement du Royaume céleste, mais aussi le symbole de la victoire du bien sur le mal.

L'existence de communautés chrétiennes en Arménie durant les trois premiers siècles de l'ère chrétienne et les persécutions qu'elles subissent de la part des rois arméniens sont mentionnées par les historiens⁵⁸ et attestées dans le Calendrier des fêtes de l'Eglise arménienne⁵⁹, ainsi que dans les Synaxaires⁶⁰ où l'on trouve les noms de nombreux martyrs de cette époque. A ce propos, Maghakia Ormanian écrit : « L'histoire de l'évangélisation de l'Arménie commence dès l'arrivée de Thaddée en Arménie », et il continue en disant que des milliers de gens se sont convertis dans la province d'Artaz et ont été baptisés par Thaddée. Les plus célèbres d'entre eux sont Sandoukht, fille du roi Sanatrouk, la princesse Zarmandoukht, le prince Samuel et d'autres⁶¹. Dans ces conditions, on comprend que ceux qui se préparent à mourir pour leur foi aient recours à Daniel comme à quelqu'un qui est jugé digne du Salut en réponse à la prière qu'il élève vers Dieu du fond de son essence terrestre et passagère, soumise à rude épreuve.

Les chrétiens condamnés au martyre par les rois arméniens adressent ce même genre de prière à Dieu. En voici un passage : « Lord of hosts, you are the true God who saved Daniel, thrown as food to wild beasts, from their fearful teeth, and rendered him who had been defamed glorious in the sight of his tormentors. You also saved alive and unharmed by fire the

58 AGATHANGE, *Histoire d'Arménie*, publiée par Galouste Ter-Mekertchian et Stépan Kanayants. Tiflis, 1909, p. 98, ch. XVI (en arm. classique) ; FAUST de BYZANCE, *Histoire d'Arménie*, traduction, introduction et commentaires de Stépanos Malkhassians. Erevan, 1947, ch. XII (en arm. classique).

59 R. VARDANIAN, *Le Calendrier des fêtes de l'Eglise arménienne (IV^e-XVIII^e siècles)*. Erevan, 1999, p. 145-146 (en arm.).

60 *Synaxaire*. Constantinople, 1834 : « En mémoire des saintes vierges Gayané et Hripsimé » (p. 86), « En mémoire du saint roi Tiridate, de sa sœur Khosrowidoukht et de dame Achkhène » (p. 261), « En mémoire des saintes vierges Nouné et Mané » (p. 212), « En mémoire de la sainte martyre Chouchanik » (p. 97). On cite aussi les noms de martyrs étrangers mais baptisés au sein de l'Eglise Apostolique arménienne, donc arménisés. Pour plus de détails, voir Ch. GALOUSTIAN, *Saints arméniens*. Erevan, 1997, p. 222 (en arm. classique).

61 M. ORMANIAN, *op. cit.*. Constantinople, 1911, p. 27, 28, 29.

three children who had been thrown into the furnace because they worshiped you »⁶². Nous sommes dans le monde de la foi authentique et de la prière. C'est pour cette raison qu'aux III^e-IV^e siècles, presque parallèlement aux sarcophages romains, la représentation de Daniel apparaît dans l'art paléochrétien, en l'occurrence arménien. « Le propos n'est pas d'illustrer la Bible, mais de s'y appuyer, comme le fait la liturgie ; la liturgie et ses prières souvent entendues et peut-être récitées », écrit Pierre Prigent. A cette époque, les images sont plutôt l'expression du culte que de la pensée théologique⁶³. Les sujets arméniens confirment cette opinion, dont témoignent aussi le relief du Mausolée des Arsacides à Aghtz et les deux reliefs découverts à Erzyinka et publiés par le père Alichan. Ce sont là les témoignages en pierre des prières adressées au Seigneur par les fidèles : n'oublions pas qu'à cette époque il n'y a pas encore de littérature en langue arménienne et qu'aucun texte n'influence les âmes humaines. La Messe est toutefois célébrée et les prières prononcées : « Sauve, Seigneur, leurs âmes, comme Tu as sauvé Daniel dans la fosse aux lions », dit-on en mentionnant les défunts dont on confie les âmes à la miséricorde divine. N'oublions pas non plus que, dans la mémoire des Arméniens, ce personnage ranime durant des siècles le souvenir de Grégoire l'Illuminateur, jeté dans la fosse de Khor Virap et resté vivant, après avoir passé de longues années parmi les serpents. En effet, « les images peuvent être les témoins de la vie d'une nation qui ne concentre pas sa foi sur les mêmes définitions que les théologiens. Dans cette optique aussi, elles sont très importantes »⁶⁴.

Toutes ces considérations expliquent pourquoi l'histoire de Daniel est si fréquemment représentée et occupe une place aussi permanente dans

62 G. TER-MEKERTCHIAN, *L'« Histoire d'Arménie » d'Agathange et la « Doctrine » de saint Grégoire*. Tiflis, 1909, p. 98, ch. XVI, § 348 (en arm.). Ici et ailleurs, les citations sont extraites des traductions de Robert W. Thomson : AGANTHANGEGHOS, *History of the Armenians*. Albany, the New York University Press, 1976 et *The Teaching of Saint Gregory, An Early Armenian Catechism, Translation and Commentary*. Cambridge, Massachusetts, 1970.

63 P. PRIGENT, *L'art des premiers chrétiens. L'héritage culturel et la foi nouvelle*, Paris, 1995, p. 246.

64 *Id.*, p. 247

l'art du relief sculptural médiéval arménien : Patrick Donabédian a ainsi recensé dix-huit *Daniel dans la Fosse aux Lions*⁶⁵.

Jusqu'à présent, le *Livre de Daniel* fait autorité dans l'Eglise arménienne. A la messe de la veille de la Nativité du Sauveur, la prophétie de Daniel est lue dans son intégralité. Il existe une prière spéciale intitulée *Bénédictio des trois Adolescents [et] de Daniel* qui est prononcée « à Mâtines et adressée au Fils de Dieu »⁶⁶. Le chapitre 3 du *Livre de Daniel*, essentiellement consacré à l'histoire des trois adolescents et du roi Nabuchodonosor, compte parmi les lectures quotidiennes de l'Eglise arménienne⁶⁷.

Ajoutons qu'au VII^e siècle le texte de la *Septième Vision de Daniel* circule encore en Arménie. C'est la *Sixième Vision de Daniel (La Prophétie de Daniel, XI-XII)* qui sert de base à la version apocryphe du VII^e siècle. Nicéphore, patriarche de Constantinople († 828), mentionne ce texte. On peut donc supposer qu'il date du VII^e siècle au plus tard. S'appuyant sur cette remarque, Frédéric Macler, arméniste bien connu, suppose que sa création et son apparition en Arménie doivent vraiment remonter à l'époque où le regard du peuple est tourné vers l'avenir. Le père Grigoris Galemkarian trouve que « la *Vision* est écrite en grec vers le milieu du VII^e siècle et sa traduction arménienne remonte évidemment au même siècle »⁶⁸. F. Macler, qui en publie la version française, est d'accord avec le père Grigoris pour la datation et ajoute que, tant qu'on ne connaît pas le texte dont parlent le patriarche Nicéphore et Pseudo-Athanase, « en attendant, nous serions disposé à voir dans notre Apocalypse un original arménien »⁶⁹.

65 P. DONABEDIAN, « Les thèmes bibliques dans la sculpture arménienne préarabe », *REArm*, NS, XXII (1990-1991), p. 262-264.

66 *Bréviaire de la sainte Eglise d'Arménie*, rédigé par nos saints traducteurs Sahak et Mesrop et par nos bienheureux patriarches Gute, Hovhan Mandakouni et saint Nersès Chnorhali. Vagharchapat, 1902, p. 154 (en arm. classique).

67 *Lectionnaire de la sainte Eglise d'Arménie*. Vagharchapat, 1872, p. 778 (en arm. classique).

68 G. GALEMKERIAN, « Septième Vision de Daniel », *Handes Amsorya*. Venise, 1892, p. 241 (en arm.).

69 F. MACLER, *Les Apocalypses apocryphes de Daniel*. Paris, Imprimerie de Charles Noblet, 1895, p. 16.

Au VII^e siècle, alors que l'Arménie est conquise par les Arabes, *La Révélation de Daniel* correspond le mieux à la situation désespérée de la société. Remettant en circulation dans la littérature arménienne l'une des *Visions de Daniel* dans une interprétation nouvelle, apocryphe, le traducteur arménien, préoccupé par les événements présents, semble vouloir inspirer de l'optimisme à ses lecteurs quant à l'avenir promis lorsque viendra l'ange du Seigneur pour annoncer : « Ne scelle point les paroles de la prophétie de ce livre, car le temps est proche » (*Révélation de Saint Jean*, XXII, 10), mais auparavant : « ... Va Daniel, car ces paroles sont closes et scellées jusqu'au temps marqué » (*Daniel*, XII, 9).

Au XIII^e siècle, lors de la construction du monastère Aghdjots et de sa décoration avec des reliefs, la situation politique en Arménie est de nouveau instable. Le paradigme du salut se retrouve alors à l'ordre du jour avec son sujet de *Daniel dans la Fosse aux Lions*, si important et traditionnel pour l'art arménien. Sous la direction des frères Zakarides, la maison féodale au pouvoir, le peuple s'efforce, par la force des armes, de libérer le pays du joug des Turcs Seldjoukides. Dans une telle situation, le personnage de Daniel, qui n'a jamais cessé d'être d'une grande actualité, réapparaît logiquement au monastère St-Stépanos Aghdjots, précisément fief des Zakarides. Le relief est la représentation d'un épisode précis de la vie de Daniel, attesté par le mantelet que porte le prophète sur les épaules comme symbole de son titre princier. « Aussitôt Balthazar ordonna à ses serviteurs de revêtir Daniel d'habits d'apparat et de lui passer un collier d'or autour du cou. Il fit aussi proclamer que Daniel devenait un des principaux ministres du royaume » (*Daniel*, V, 29). L'iconographie de Daniel portant ce vêtement a également ses sources dans la série des images paléochrétiennes des IV^e-V^e siècles, comme sur cette petite dalle à relief conservée au Musée archéologique d'Istanbul⁷⁰.

Le type iconographique de Daniel représenté au monastère Aghdjots est influencé dans une certaine mesure par les épisodes de la biographie du grand prince zakaride Ivané, par le rôle qu'il joue dans la royauté géorgienne. Les deux frères Zakarides jouissent de l'honneur de la pro-

70 A. GRABAR, *Sculptures byzantines de Constantinople (IV^e-X^e siècles)*. Paris, 1963, pl. XVII-1.

tection de la reine Thamar, et l'*atabek* Ivané est sans aucun doute l'un des plus grands dignitaires du royaume bagratide de Géorgie, sinon le premier. Examinant le problème de l'origine de cette famille princière, Garéguin Hovsépián remarque que, sur certaines inscriptions, les Zakarides sont présentés comme une branche des Bagratides⁷¹. Khochak, épouse d'Ivané, est qualifiée de « reine de Géorgie et d'Arménie » ; quant à Ivané lui-même, il se donne le titre de « roi couronné et maître du monde »⁷². Son ambition ne pouvait qu'en être stimulée et le pousser à placer les inscriptions concernant ses importantes donations foncières dans le voisinage immédiat du relief représentant Daniel. Il est également fort probable que ce grand homme d'Etat vénère le personnage de Daniel comme symbole de victoire sur le « Mal » et voit des parallèles entre certains épisodes de sa vie et celle de Daniel, d'autant plus que dans les deux cas l'ascension dans la hiérarchie politique commence après le « Salut » : Daniel sort sain et sauf de la fosse aux lions et Ivané, emprisonné par les infidèles, en l'occurrence les Seldjoukides, finit par être libéré. Il semble que ce soit précisément tous ces événements qui persuadent Ivané de la similitude spirituelle entre lui et Daniel.

Toutefois, l'art au Moyen Age, tout spirituel qu'il soit, n'est pas isolé du contexte général de la vie. Il porte aussi une valeur didactique et s'adresse à tous les fidèles ; comme tel, c'est un point crucial pour les emprunts et les influences réciproques entre les différents genres de culture, et parfois les impressions vivantes de la vie courante. Ainsi, l'analyse du relief de *Daniel dans la Fosse aux Lions* et de l'inscription voisine comme expressions d'idées complémentaires fournit un exemple intéressant et relativement rare au Moyen Age avancé de l'influence du milieu, et même d'une personnalité, sur le choix du type iconographique.

Le lien avec la littérature ancienne, ou plus exactement son influence sur l'art, se précise lorsque nous examinons la *Doctrina* attribuée à Grégoire l'Illuminateur et publiée au V^e siècle avec l'*Histoire d'Arménie* d'Agathange. C'est une source inappréciable pour éclaircir certaines ques-

71 G. HOVSEPIAN, *op. cit.*, p. 6-7.

72 G. HOVSEPIAN, *op. cit.*, p. 6.

tions relatives à l'iconographie de l'art arménien⁷³. On y voit combien profonde est chez les Arméniens, dès les temps paléochrétiens, la perception du « Programme divin » du salut humain : « The law, which is a foreshadowing of Christ the fulfillment of the law, destroyed death, whereby it also made clear the extent of sin and assessed it, and according to the faults of each, threatened them with death. And it weakened everyone and put them under a curse and judgment, that when He came, the Savior of all, Christ, might remove the sins which brought malediction and death, and the freed might say: "Thanks be to Him who has saved us from such death" (*II Cor.*, 1, 10) »⁷⁴.

Cette source littéraire nous aide à interpréter aussi les autres reliefs. Que symbolisent les deux colombes représentées de part et d'autre de l'arc de la fenêtre, le calice et la grappe de raisin ? Une composition incluant tous ces éléments figure au IV^e siècle sur le Mausolée déjà mentionné d'Aghtz ; dans les monuments romains, elle est encore plus ancienne. Avec d'insignifiantes modifications, elle devient assez fréquente au XIII^e siècle et apparaît sur de nombreux monuments⁷⁵. Tous les éléments du schéma classique propre à l'art paléochrétien sont présents dans ce petit groupe de reliefs. D'après le symbolisme général de l'art paléochrétien, les colombes représentées à côté d'un récipient symbolisent l'Esprit de Dieu⁷⁶. Selon une autre interprétation, lorsqu'elles sont représentées près des bras de la croix en train de béqueter des grains de raisin, elles symbolisent la foi⁷⁷. Dans le Nouveau Testament, la colombe symbolise les principales caractéristiques de la morale chrétienne (*Matthieu*, X, 16) et incarne en même temps l'Esprit de Dieu (*Matthieu*, III, 16; *Marc*, I, 10). Dans la *Doctrina de Grégoire l'Illuminateur*, cette caractéristique est développée et transformée en un sérieux dogme moral et éthique. Là, la

73 R. W. THOMSON, *The Teaching of Saint Gregory*; B. SARGUSSIÁN, *Agathange et son secret séculaire*. Venise, 1890 (en arm.).

74 R. W. THOMSON, *The Teaching of Saint Gregory*, § 348.

75 L. DER-MANUELIAN, « The Monastery of Getard, New Revelations of its Architectural Sculpture » in: *Terzo Simposio Internazionale di Arte Armena*, Atti. Venezia, 1981, 75, 81.

76 AGATHANGE, *Histoire d'Arménie*, § 603, 604 ; A. GRABAR, *Le premier art chrétien*. Paris, 1966, p. 82, fig. 75, 81.

77 L. AZARIAN, *op. cit.*, p. 80.

colombe réunit les plus importantes vertus de la morale chrétienne, celles qui sont dignes d'être imitées : « Be simple, He says, like doves. Firstly, because the dove is benevolent and gentle » en tant qu'être qui incarne l'Esprit de Dieu et par l'intermédiaire duquel Dieu montre « the abundance of benevolent and loyal love ». D'où l'un des principes fondamentaux de la morale chrétienne: « Be kind to the wicked and your enemies, even though you are persecuted by all for the sake of righteousness, because your Father is kind... »⁷⁸. Il est évident que les thèmes de l'Ancien et du Nouveau Testament constituent la suite l'un de l'autre : Daniel et sa prophétie, puis les colombes et le raisin, sont les signes emblématiques de l'instauration de l'Eglise. A en juger par la présence de ces deux derniers éléments, on peut supposer que la prédiction du prophète s'est réalisée, mais le vrai chrétien est celui qui est bienfaisant aux ennemis et aux persécutés. Il s'agit là de l'un des plus importants principes du christianisme, dont les porteurs sont les apôtres Pierre et Paul représentés sur le mur ouest de la petite église. Que symbolise particulièrement le raisin ? Tout d'abord, c'est l'un des reliefs décoratifs les plus fréquents dans la sculpture arménienne. Au monastère Aghdjots, il est représenté sous forme de grappe. La signification symbolique du raisin est expliquée de la façon la plus simple par le Christ : « Je suis la vraie vigne et mon Père est le vigneron. Il coupe chaque rameau qui, en moi, ne porte pas de fruit et il taille, il purifie, chaque rameau qui porte un fruit pour qu'il en porte encore plus. L'enseignement que je vous ai donné vous a déjà rendus purs. Demeurez unis à moi, comme je suis uni à vous. ... Je suis la vigne, vous êtes les rameaux » (*Jean*, XV, 1-5).

Essayons maintenant d'éclaircir le lien sémantique qui existe entre les détails de ce petit groupe de reliefs, puis l'idée qui les unit. Il semble évident que c'est d'une manière générale la victoire du christianisme et du salut qui s'y reflète ; toutefois, le salut n'est accordé à l'homme que comme récompense de la foi authentique et d'actions agréables à Dieu. De plus, ces reliefs sont sculptés sur le mur sud de l'église, ce qui, à son tour, fait allusion à la Grâce divine. Naturellement, Daniel est le centre sémantique

78 AGATHANGE, *Histoire d'Arménie*, § 603, 604.

de ce groupe de reliefs, puisqu'il est le prophète qui prédit l'avènement de l'éternel Royaume céleste, qu'il est torturé pour avoir cru en Dieu et l'avoir adoré, c'est-à-dire « persécuté pour la justice ». Ce type iconographique de Daniel aux lions déjà soumis signifie « victoire au nom de la foi et du salut ». On sait aussi que dans la mentalité chrétienne Daniel est identifié à la divinité qui meurt et ressuscite, donc au Christ. Les colombes représentées au-dessus de lui incarnent l'Esprit de Dieu, l'Esprit auquel le roi Balthazar fait allusion en disant à Daniel: « J'ai entendu dire que tu es animé de l'esprit des dieux » (*Daniel*, V, 14). Selon la *Doctrine*, la colombe est l'incarnation allégorique du véritable chrétien. Le raisin symbolise l'Eglise, la communauté chrétienne, sur laquelle descend l'Esprit de Dieu sous forme de colombes pour montrer que Dieu admet ses membres parmi les vrais chrétiens⁷⁹. Ainsi, ce groupe de reliefs accompagne celui de Daniel, faisant allusion au lien traditionnel et idéologique existant entre l'Ancien et le Nouveau Testament quant à la victoire de la foi.

Pourquoi, après avoir disparu durant trois siècles, cette histoire ancienne de Daniel est-elle ressuscitée au monastère Aghdjots ? On sait qu'au XIII^e siècle tous les domaines de la culture arménienne présentent une tendance de retour aux traditions anciennes. A côté de cette tendance générale figure, on l'a dit, l'influence d'une forte personnalité et du contexte de l'époque. La *Doctrine* fournit la possibilité d'une interprétation supplémentaire : Ivané confirme sa donation à l'église comme un acte de grande bienfaisance, espérant le salut de son âme, puisque « you may become kind sons of your kind Father »⁸⁰. « So those who stand in this loyalty to the command of righteousness will take the form of a dove with rapid wings of the Holy Spirit to attain the kingdom of heaven, for which the saints remained yearning on earth »⁸¹. Loin de contredire la signification sémantique des reliefs, l'inscription la complète en accentuant l'importance de la foi dans la vie humaine, la foi en la grâce divine et en son propre salut. Un tel parallèle entre l'inscription et l'image est une étonnante

79 Rien qu'aux V^e-VII^e siècles, P. Donabédian compte 24 monuments arméniens où l'on trouve un décor agrémenté de grappes de raisin. Voir P. DONABEDIAN, « Les thèmes bibliques... », *op. cit.*, p. 276.

80 AGATHANGE, *Histoire d'Arménie*, § 604.

81 AGATHANGE, *Histoire d'Arménie*, § 605.

réminiscence, dans un monument arménien du XIII^e siècle, de l'idéologie de la haute époque du christianisme. Ce n'est que dans un environnement où règne un sentiment de communication avec les monuments de l'art paléochrétien et de leurs sources chrétiennes que peut apparaître une telle formule iconographique, entièrement inspirée, dans l'assemblage de ses éléments, de notions propres aux temps les plus reculés, qui ont perduré en Arménie plus longtemps que dans les autres pays du monde chrétien.

Avançons une autre supposition. La prophétie de Daniel prédit la chute de la puissante royauté de Babylone, son partage et l'avènement du Royaume de Dieu. L'apparition du relief de Daniel en ces jours tragiques pour le peuple arménien n'est-elle pas l'expression d'une prière nationale pour le salut de l'âme arménienne et la fin du cruel joug seldjoukide ? Rappelons que le monastère se trouve dans les fiefs d'une maison féodale qui est non seulement l'inspiratrice et le bras armé de la lutte contre les Turcs Seldjoukides, mais qui ajoute à la liste des martyrs un des membres de sa lignée, Grigor Khaghbakian, intimement lié au monastère⁸². Ainsi, la Grâce du salut suppose une foi profonde, des donations et un amour capable de sauver ceux qui sont condamnés à la perdition à cause du péché originel. « Car l'amour efface un grand nombre de péchés » (*Première Epître de Pierre*, IV, 8), dit l'apôtre Pierre. Paul semble compléter cette idée : « Que la grâce du Seigneur Jésus soit avec vous. Mon amour est avec vous tous en Jésus-Christ » (*Première Epître de Paul aux Corinthiens*, XVI, 23, 24).

C'est pourquoi l'apparition des deux disciples du Christ, des deux apôtres romains martyrisés pour leur foi, en relation avec le paradigme du salut, dans les reliefs des monuments paléochrétiens témoigne en faveur du rôle spécial qui leur est dévolu dans le monde chrétien. Néanmoins, André Grabar écrit à ce sujet : « Il est plus surprenant d'observer l'ordre de création inverse pour certaines représentations du Christ qui dérivent alors d'autres images de Pierre et Paul, celles où l'on célèbre leurs mar-

82 G. HOVSEPIAN dit en parlant de ce Grigor qu'il est fait prisonnier pendant la guerre qui oppose les Kiptchaks aux Géorgiens en 1222 et tombe victime de sa foi (*op. cit.*, p. 14). Voir KIRAKOS GANDZAKÉTSI, *Histoire d'Arménie*. Tiflis 1909, p. 194 (en arm. classique).

tyres. Or historiquement, comme dans la doctrine, la passion des disciples a imité celle du Sauveur, leur maître⁸³. Leur représentation sur les monuments arméniens de la période classique (V^e-VII^e siècle) montre que, malgré les véhémentes discussions dogmatiques entamées dès le V^e siècle et qui se poursuivent tout le long du Moyen Age, le culte des apôtres Pierre et Paul est si bien assimilé en Arménie, si profondément ancré dans la mentalité locale, que leurs représentations restent partie intégrante de la liste des images du culte⁸⁴. A ce propos, Thomas Mathews ajoute : « Moreover, the Armenian interest in Peter in the *Vehapar Gospel* (Maténadaran, n° 10780, fol. 43, début du XI^e siècle) antedates the Roman issue. This suggests one look instead to the special importance of Peter in the Armenian Church... »⁸⁵.

Le culte des apôtres Pierre et Paul, en tant que saints chrétiens, est très ancien en Arménie, de nombreuses églises leur sont dédiées et leurs reliques sont conservées dans maints sanctuaires ; des jours spéciaux sont consacrés à leur commémoration. Néanmoins, tout cela est difficilement comparable au culte dont ces apôtres font l'objet dans le monde catholique, par exemple. Il est évident qu'ils occupent dans l'art européen une place beaucoup plus importante qu'ailleurs. Dans l'art médiéval arménien, leur place semble correspondre à leur rôle dans la vie de l'Eglise Apostolique arménienne. Dans le strict système iconographique des enluminures, leur importance est aussi évidente que dans la sculpture où leur place est permanente, probablement à cause de la proximité chronologique de cet art avec les sources de l'art chrétien.

La présence des apôtres Pierre et Paul, en tant que saints, dans différents domaines de la culture arménienne (littérature ancienne, art et surtout culte) est donc un fait acquis. Leurs représentations de part et d'autre de l'entrée de la petite église du monastère Aghdjots ne sont donc

83 A. GRABAR, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*. Paris, 1979, p. 68

84 On sait qu'au X^e siècle des pèlerins arméniens visitent l'Italie pour rendre hommage à la tombe de l'apôtre Pierre. Voir G. DEDEYAN, « Les moines et les pèlerins arméniens en Europe Occidentale », *Patma-banassirakan handes*, 1984, n° 3, p. 24 (en arménien).

85 Th. F. MATHEWS and A. SANJIAN, *Armenian Gospel Iconography. The Tradition of the Gladzor Gospel*. Washington, 1991, p. 94.

pas pour étonner, mais la solution purement morphologique de ces représentations est une toute autre question, car elle les distingue non seulement des principes de traitement traditionnels de la sculpture arménienne, mais surtout de l'organisation des entrées d'église. D'autre part, il nous semble que leur choix est en relation avec le relief antérieurement sculpté de *Daniel dans la Fosse aux Lions* en tant que continuation de l'Alliance entre l'Ancien et le Nouveau Testament. Cette question est discutée par le Prof. Mathews qui, prenant à l'appui les commentaires syriaques et arméniens, trouve que la transmission du pouvoir à Pierre est immédiatement liée au Livre de la Genèse, d'où découle la continuité du sacerdoce dans l'Ancien Testament. D'après Murrey, cette continuité se fonde sur deux images fondamentales : la clé et le rocher. De la sorte, Pierre est le point de liaison entre les deux Testaments. Cette idée est par ailleurs assez clairement exposée dans le *Commentaire de Daniel* de Vardan Aréveltsi⁸⁶. Un modèle de mentalité analogue apparaît dans la *Doctrine de Grégoire l'Illuminateur* : « The same thought patterns underlie the Commentary on the text of Matthew, 16 : 13-19 and in the *Teaching of Saint Gregory* », dit Mathews⁸⁷.

Examinons maintenant l'iconographie des apôtres. Pierre est placé à gauche de l'entrée. Il a les cheveux longs, une barbe et tient dans sa main droite une clé dont la forme rappelle celle des clés qu'on voit sur les monuments de la basse Antiquité⁸⁸. Paul est placé à droite de l'entrée, les mains vides. Les deux figures sont représentées grandeur nature : 1,68 m et 1,70 m.

La première représentation de l'apôtre Paul dans l'art arménien se trouve sur le mur nord de la cathédrale d'Etchmiadzine⁸⁹. Dans la partie supérieure, on voit deux petites dalles à reliefs. Leurs dimensions et leur maçonnerie sont manifestement différentes de la maçonnerie générale du mur, elles semblent beaucoup plus anciennes. Ces pierres font probablement partie de la maçonnerie du V^e siècle, lorsque l'église est reconstruite

86 VARDAN AREVELTSI, *Commentaire...*, p. 250.

87 Th. F. MATHEWS and A. SANJIAN, *op. cit.*, p. 93-94.

88 M. et N. THIERRY, « La cathédrale de Mren et sa décoration », *Cahiers archéologiques*, XXI. Paris, 1971, page 60.

89 B. ARAKELIAN, *op. cit.*, p. 42, fig. 11.

par Vahan Mamikonian. Sur l'une de ces pierres (largeur 0,65 m, hauteur 0,47 m), Paul, barbu et aux cheveux longs, est assis sur un petit siège pliant. A en juger par le mouvement de ses mains, il prononce un sermon et Thècle aux cheveux courts se tient debout devant lui ; elle a donc déjà renoncé à la vie séculière et fait partie des disciples de l'apôtre. Le relief représente le moment du dialogue entre Paul et Thècle. Voici cet épisode : « Thècle est venue trouver Paul dans la maison d'un adolescent et s'est mise à genoux en priant « Notre Père qui êtes aux cieux ». Et Thècle dit à Paul : « J'ai coupé mes cheveux et je suis venue chez toi pour te suivre partout ». Paul lui dit : « Une guerre terrible se déroule, et toi, tu es belle, peut-être une autre épreuve, plus grande que la première, t'est réservée et tu n'y résisterais pas ». Thècle dit à Paul : « Donne-moi seulement le sceau du Christ et aucune épreuve ne m'approchera ». Paul dit à Thècle : « Tu es sage et tu auras ce que tu demandes »⁹⁰. Notons que l'histoire de Thècle et de l'apôtre Paul est apocryphe et n'inspire que peu de représentations, bien qu'elle figure dans le Synaxaire de Ter Israël (XIII^e siècle). Elle est toutefois assez différente des *Vies* publiés par le père Mekrtitch Avguérian. La variante du Synaxaire est brève. Comme d'habitude, les épisodes en relation avec Paul sont rares et la narration est généralisée. Il semble néanmoins qu'elle suive une tradition absolument différente⁹¹. L'autre dalle comporte une croix à bras égaux inscrite dans un cercle et flanquée dans sa partie supérieure de deux colombes qui béquettent le cercle. Ce cercle

90 *Œuvres d'auteurs anciens, Vies de saints et de martyrs*. Venise, 1874, p. 513-531 (en arm. classique) ; I. ABOULADZE, *Œuvres*, t. I, p. 45-124. Tiflis, 1975 (en géorgien). Voir aussi, Л. Г. СТЕПАНЯН, « Деяния Теклы » in *In Memoriam acad. N. Marr*. Ed. P. Mouradian. Erevan, 2005, p. 119-136 ; V. CALZOLARI, « De Sainte Thècle à Anahit. Une hypothèse d'interprétation du récit de la mort de l'empereur Valens » in : *Buzandakan patmut' iwnk*, Armenian Perspectives (10^e Anniversary Conference of the « Association Internationale des Etudes Arméniennes »). Richmond, Surrey, 1997, p. 39-49.

91 *Synaxaire*. « Vie de sainte Thècle », 1730, p. 86. Voir aussi, parmi les autres sources arméniennes, ABRAHAM LE CONFESSEUR, *Martyrs d'Orient*, traduction du syriaque par G. Ter-Mekertchian, Etchmiadzine, 1921, p. 78, 189-196. Chez les historiens arméniens, sainte Thècle ou la « dame sainte » est mentionnée par Faust de Byzance (*Œuvres d'auteurs anciens, op. cit.*, p. 101) et Thovma Artzrouni (T. ARTZROUNI ET ANONYME, *Histoire de la maison des Artzrouni*. Erevan, 1978, p. 279, en arm.).

et la partie inférieure de la dalle sont entièrement recouverts d'inscriptions grecques (probablement des noms de défunts accompagnés d'une prière qui les recommande à la miséricorde divine).

Josef Strzygowski mentionne le témoignage d'Emile Boret et écrit que selon ce dernier « la forme des lettres suggère les premiers siècles chrétiens »⁹². Plus loin dans le même travail consacré à l'*Évangile d'Etchmiadzine* (X^e siècle), à ses enluminures et à sa reliure en ivoire, l'auteur parle du type iconographique de l'apôtre Paul : « L'apôtre Paul, barbu et aux cheveux longs, est généralement représenté chauve à partir de la fin du V^e et du début du VI^e siècle »⁹³. Parlant de la miniature *Le Christ-juge flanqué des apôtres Pierre et Paul*, il ajoute : « Sur une enluminure du X^e siècle, il a presque le même aspect que sur la reliure en ivoire »⁹⁴. Se souvenant ensuite de l'*Évangile de Raboula*, il remarque que le type iconographique n'est pas encore stabilisé au VI^e siècle. Comme dans l'*Évangile d'Etchmiadzine*, Paul n'est pas chauve, conformément au type iconographique habituel, les enluminures sont donc exécutées avant l'époque où ce type se répand en Arménie (X^e siècle). De plus, ajoute Strzygowski, il n'y avait pas en Arménie de peintres capables de créer des œuvres professionnelles. En désaccord avec Strzygowski, S. Der Nersessian mentionne l'*Évangile de la reine Mlké* (862), où Paul est représenté avec des cheveux longs dans la scène de *L'Ascension*⁹⁵, tout comme dans l'*Évangile d'Etchmiadzine*. Mais il ne semble pas tout à fait convaincant d'expliquer la diversité des types seulement par le fait qu'ils soient stabilisés ou non dans l'iconographie. Quant à l'*Évangile d'Etchmiadzine*, il faut souligner qu'environ soixante ans avant sa réalisation (930) l'intérieur de l'église Poghos-Pétros du monastère de Tathev,

92 J. STRZYGOWSKI, *Das Etschmiadzin Evangeliar*. Wien, 1891, p. 5.

93 *Id.*, p. 29, 53.

94 *Id.*, p. 53.

95 S. DER NERSESSIAN, « Initial Miniatures of the Echmiadzin Gospel » in : *Études byzantines et arméniennes*, t. I, p. 547. En 1933, lorsque S. Der Nersessian écrit cet article, la datation de l'*Évangile de la reine Mlké* n'est pas encore définitivement fixée. Plus tard, Mesrop Djanachian le date de 862 après une étude minutieuse et en donnant des arguments convaincants. Voir M. DJANACHIAN, *Miniatures arméniennes*, Venise, 1970, p. 45-72.

non loin de Bkhéno Noravank (où l'*Évangile d'Etchmiadzine* est écrit), était décoré de fresques. Stépanos Orbélian écrit : « Et ceci en l'honneur des deux apôtres Pierre et Paul, dont les reliques se trouvent sous les colonnes » ; la même année, l'évêque Hacob invite des peintres « du lointain pays des Francs... et fait décorer l'église de haut en bas »⁹⁶. Des artistes arméniens travaillent avec ces peintres étrangers et leur présence est confirmée tant par le style absolument différent, oriental, des peintures de l'abside, que par les inscriptions arméniennes sur les livres que tiennent à la main les apôtres et les prophètes⁹⁷. Malheureusement, rien ne subsiste aujourd'hui des peintures de l'abside et toute comparaison est devenue impossible⁹⁸. On ne sait pas réellement pourquoi l'évêque Hacob invite ces peintres étrangers. Est-ce la manifestation de son goût personnel ? Une tentative d'élever l'art au-dessus des discussions dogmatiques ? Quoi qu'il en soit, les informations de Stépanos Orbélian, l'un des historiens arméniens les plus dignes de foi, traduisent bien l'existence d'une ambiance culturelle très vivace à cette époque en Siounie.

Remarquons que cette diversité du type iconographique de l'apôtre Paul s'observe aussi dans les monuments paléochrétiens romains, où il est représenté tantôt chauve, tantôt les cheveux longs : sur les médaillons en bronze romains du III^e siècle il est chauve, alors que sur les verreries dorées du V^e siècle il a les cheveux longs⁹⁹. Quant aux sarcophages, parfois sur le même, il est barbu et a les cheveux longs dans la scène du *Christ-Juge*, tandis qu'il est chauve dans la scène de *L'Arrestation*¹⁰⁰. On

96 S. ORBELIAN, *Histoire de la Siounie*. Paris, 1859, t. I, p. 270-271, 302 (en arm. classique). L'historien n'oublie pas de noter que le monastère de Tathev est habité à cette époque par des philosophes et des musiciens, un séminaire y fonctionne et on y trouve « des peintres professionnels et des écrivains incomparables ».

97 P. DONABEDIAN, J.-M. THIERRY, *op. cit.*, fig. 74, 75.

98 La Galerie de Peinture d'Arménie expose les copies de fresques arméniennes, exécutées par L. Dournovo et ses élèves dans les années 1950. Ces copies nous donnent aujourd'hui la possibilité de porter certains jugements sur ce domaine, l'un des plus importants de l'art arménien. Quant aux fresques de Tathev, le fragment de la représentation des apôtres subsistant dans l'abside peut difficilement permettre d'établir lequel est Paul et en particulier son type iconographique.

99 A. GRABAR, *Christian Iconography*, pl. 163, 166, 167.

100 *Id.*, pl. 29, 111, 149.

observe le même phénomène sur les monuments arméniens du IV^e au XV^e siècle. Il ne s'agit donc pas seulement de types canoniques, mais aussi de prototypes ayant servi de source d'inspiration. De plus, contrairement à Pierre, Paul n'est presque pas décrit dans les textes canoniques, tout au plus lit-on dans les *Actes des Apôtres* que « Paul s'embarqua pour la Syrie... Avant de s'embarquer, il s'était fait raser la tête à Cenchrées, car il avait fait un vœu » (XVIII, 19). En revanche, les apocryphes en donnent une description complète : « Le saint apôtre Paul était petit et gros, il avait le nez gros, les yeux gris, les sourcils épais et la mine réjouie ; il était chauve à longue barbe blanche, plein de qualités divines et médecin de tous les maux pour la gloire de Notre-Seigneur Jésus-Christ »¹⁰¹.

Une autre description de l'apôtre Paul existe dans la *Vie de sainte Thècle*¹⁰². La représentation de l'histoire qui met en relation Paul et Thècle est très exceptionnelle dans l'art médiéval arménien. Néanmoins, elle permet de se faire une idée du type iconographique de Paul usité dans l'art paléochrétien arménien et de son évolution. Paul et Thècle sont représentés ensemble sur le fragment du couvercle d'un sarcophage des III^e-IV^e siècles, conservé au Musée Pio Cristiano du Vatican. Cette image allégorique représente un canot dont le pilote est l'apôtre et Thècle aux cheveux courts se tenant debout devant lui. A l'avant du canot, on lit : « THECLA »¹⁰³.

Sur le relief du mur nord de la cathédrale d'Etchmiadzine, les noms de Paul et de Thècle sont inscrits en grec, ce qui laisse supposer que les reliefs des dalles datent de la période d'avant Mesrop Machtots, donc du IV^e siècle au plus tard. Ces reliefs témoignent, entre autres, de l'influence

101 *Recueil d'œuvres arméniennes anciennes et nouvelles, Livres apocryphes des apôtres*. Venise, 1904, p. 43 (en arm.).

102 *Œuvres d'auteurs anciens...*, p. 514 : « On a vu Paul qui venait, un homme de taille moyenne, aux cheveux frisés, ... il avait de grands yeux bleus, les sourcils réunis au-dessus du nez ; il était plein de qualités divines ».

103 P. PRIGENT, *op. cit.*, p. 125, fig. 62. Une représentation analogue, inscrite dans une étoile à huit bras, est sculptée sur l'une des dalles frontales de l'abside de l'église principale de Makaravank (1205), on y voit un homme dans un canot, une main levée et tenant de l'autre un objet (un filet ?) ; nous pensons qu'il s'agit de l'apôtre Paul. Voir P. DONABEDIAN, J.-M. THIERRY, *Les Arts...*, fig. 334, avec la légende « Personnage énigmatique ».

de certaines compositions de l'art médiéval arménien dans la formation de l'iconographie chrétienne. Il est probable que l'histoire soit empruntée à un apocryphe très ancien, car, selon Koriun, historien du V^e siècle, des textes de divers contenus furent très tôt introduits en Arménie¹⁰⁴.

Par la suite, au VII^e siècle, nous trouvons les reliefs des deux apôtres sur le tympan de la porte ouest de la cathédrale de Mren, dans la variante prolixe de la scène du *Christ-Juge*, où six figures sont représentées l'une à côté de l'autre¹⁰⁵. Au centre, Notre Seigneur a un livre ou un rouleau sur le bras gauche. Paul est debout à sa droite, il est chauve et tient un livre à la main ; Pierre est à sa gauche avec une clé. Plus tard, ce groupe s'amplifie, incluant de part et d'autre les représentants des maisons princières locales : l'évêque Théophile, le prince David Saharouni et Nersès Kamsarakan¹⁰⁶.

Nous avons déjà noté que l'apôtre Pierre est représenté avec une clé qui, d'après M. et Mme Thierry, rappelle celles qu'on voit sur les monu-

104 KORIUN, *La vie de Saint Mesrob*, traduite en français par Victor Langlois. Paris, MDCCC LXIX p. 229 : « Dans ce temps-là, un homme qui s'appelait Théodore (de Mopsueste) ayant acquis des livres conformes aux hérésies, livres rédigés par les simples et les crédules, vint dans notre pays et voulut y enseigner la perverse hérésie. A cause de cela, le saint concile envoya des lettres pour prévenir Sahag et Mesrob, défenseurs de la vraie foi. Ceux-ci chassèrent avec empressement hors de leur pays cet hérétique opiniâtre, pour qu'aucune vapeur diabolique ne vint se confondre avec la doctrine lumineuse... ». Ce témoignage est corroboré par le récit de MOÏSE DE KHORENE, *Histoire d'Arménie*, nouvelle traduction de l'arménien classique par Annie et Jean-Pierre Mahé. Paris, 1993, livre III, p. 291-324. Samuel d'Ani historien du XI^e siècle, dit la même chose avec quelques ajouts : voir SAMUEL D'ANI, *Compilation d'œuvres historiques*. Vagharchapat, 1893, p. 76, 77 (en arm. classique).

105 M. SARGSIAN, « Les reliefs des fondateurs de la cathédrale de Mren », *Patmabanassirakan Handes*. Erevan, 1966, n° 4 (en arm.) ; M. et N. THIERRY, *La cathédrale de Mren...*

106 Le prince David Saharouni, représenté avec les autres dans la scène du *Christ-Juge*, est nommé curopalate de l'Arménie byzantine par l'empereur Héraclius en 637-638. Une importante information se trouve dans SEBEOS, *Histoire d'Arménie*, publiée par G. Abgarian. Erevan, 1979, p. 133 (en arm. classique) : « Sur la demande des princes, le roi donne à Saharouni le titre de curopalate et l'établit à son service. Saharouni exerce ce pouvoir pendant trois ans avec toute la splendeur voulue ». En outre, l'inscription de Mren comporte des titres grecs : *patrik, curopalate, sparapet*. Selon Hovsep Orbéli, ce dernier titre était à l'usage exclusif des militaires byzantins. (И.А. ОРБЕЛИ, «Надпись 639-640 г. о построении Мренского собора» in : *Избранные труды*. Erevan, 1963, с. 399)

ments de la basse Antiquité¹⁰⁷. Dans l'art byzantin, Pierre est le plus souvent figuré avec une croix ou un livre, mais parfois aussi une clé. Le rôle primordial de saint Pierre n'est pas admis par les Grecs. Toutefois, la présence de la clé à Mren souligne sa primauté parmi les apôtres. Michel et Nicole Thierry pensent que cette circonstance est la manifestation d'humeurs antibyzantines chez les Arméniens. Même si l'on ne tient pas compte de la situation politique qui règne en Arménie au VII^e siècle et qui n'est nullement antibyzantine, le bâtiment lui-même suggère autre chose : la pierre frontale de l'entrée du mur nord de l'église représente la réinstallation de la croix à Jérusalem par l'empereur byzantin Héraclius. Or, il est clair que sur un même monument ne peuvent coexister deux reliefs sculptés à la même époque, exprimant des sentiments antibyzantins pour l'un, probyzantins pour l'autre.

Bagaran est un autre monument du haut Moyen Age où les apôtres Pierre et Paul sont très probablement représentés. D'après J. Strzygowski, on y lit distinctement l'inscription « Pierre Paul » dans l'abside nord. Les deux pierres polies rectangulaires voisines de l'inscription manquent : elles ont dû être ornées des reliefs des apôtres Pierre et Paul¹⁰⁸.

A partir de la seconde moitié du VII^e siècle, pendant les deux siècles environ de domination arabe, on ne crée que peu de monuments. Aux IX^e-X^e siècles, le nouvel essor de la vie culturelle est marqué par des œuvres d'un intérêt exceptionnel dans tous les domaines de l'art. C'est à cette époque que sont écrits et illustrés deux manuscrits marquant le début d'une nouvelle ère de l'enluminure arménienne : l'*Évangile de la reine Mlké* et l'*Évangile d'Etchmiadzine*. Il a déjà été question ci-dessus de l'*Évangile d'Etchmiadzine* à propos de la représentation des apôtres Pierre et Paul.

107 Dans leur article sur la Cathédrale de Mren, M. et Mme Thierry écrivent qu'en Asie Mineure orientale le dernier exemple de l'apôtre Pierre à la clé est le relief du X^e siècle de Khakhoul. En réalité, ce type perdure dans l'art arménien jusqu'au XIII^e siècle, on le trouve dans un Évangile illustré en 1256 par Thoros Rosline, ainsi que dans le décor sculpté des monastères de Guéghard et d'Amaghou Noravank ; un exemple plus tardif d'une clé avec cadenas est fourni par le monastère d'Aghdjots. Par ailleurs, ni l'Arménie ni la Géorgie ne font partie de l'Asie Mineure.

108 J. STRZYGOWSKI, *Die Baukunst der Armenier und Europa*. Wien, 1918, B. I, S. 95-99.

Les personnages de l'*Évangile de la reine Mlké*, écrit et illustré en 862, sont un intéressant écho de la synthèse des types iconographiques anciens et de la philosophie néoplatonicienne qui se manifeste dans l'art arménien au IX^e siècle. Les enluminures, avec les détails de leurs compositions, les formes et l'esthétique de leurs personnages, rappellent les vieux exemples classiques. Nous y trouvons dans la scène de *L'Ascension*, pour la première fois dans la période postarabe, le même type barbu et à cheveux longs de l'apôtre Paul, reprenant le type arménien ancien (celui du relief *Paul et Thècle* du mur nord de la cathédrale d'Etchmiadzine). La variante à cheveux longs de Paul perdure, de manière non continue, jusqu'au XIV^e siècle. Elle apparaît au XIII^e siècle, dans la sculpture à St-Stépanos et dans les arts décoratifs sur le reliquaire de Skevra (1293)¹⁰⁹, alors que sur le reliquaire en argent commandé en 1301 par Eatchi Prochians, Paul est chauve et barbu¹¹⁰. A peu près à la même époque, le type chauve de l'apôtre est représenté dans la scène du *Christ-juge flanqué des deux apôtres Pierre et Paul* sur la pierre frontale de la porte du deuxième niveau de l'église de la Sainte-Vierge d'Amaghou Noravank construite en 1339, mais sur le même site un *khatchkar* le montre les cheveux longs¹¹¹.

109 Sur le reliquaire de Skevra, Pierre et Paul sont représentés en buste dans des médaillons. Pierre tient un livre. Paul une épée, détail exceptionnel pour l'art arménien mais assez fréquent en Occident. Voir P. DONABEDIAN, J.-M. THIERRY, *Les Arts Arméniens*, fig. 177.

110 G. HOVSEPIAN, *op. cit.*, p. 100, 105. Le type barbu à cheveux longs de Paul figure à l'intérieur de l'église rupestre de Guéghard (1283), sur la pierre frontale de la porte de la deuxième cour de l'église de la Sainte-Vierge à Amaghou Noravank, dans la scène *Le Christ et les Apôtres* (1339) et, probablement, sur le tympan de l'entrée de l'église Spitakavor et Djinguirli (1304).

111 Lors de recherches sur le territoire de Noravank en 1982-1983, on découvre un *khatchkar* attribué à Momik, architecte et sculpteur. Sur sa partie supérieure, le Christ est sculpté, un livre à la main ; plus bas, le centre est occupé par la croix finement travaillée, entourée de part et d'autre de six losanges encadrant chacun un apôtre tenant un livre. Ces deux rangées commencent par les représentations des apôtres Pierre et Paul. Le livre que tient Pierre porte l'inscription « Pierre » à la différence des autres dont les livres ne portent aucune inscription. Paul est visiblement chauve et représente ainsi l'un des derniers exemples de « Paul chauve » dans l'art du Moyen Age arménien avancé. Voir M. HASRATIAN, « Nouveaux monuments d'architecture et de sculpture arméniennes découverts à Noravank », *Lraber Hassarakakan Guitoutiounnéri*, Erevan, 1984, n° 8, p. 57-68 (en arm.).

L'examen de ces détails de l'aspect extérieur des apôtres n'est nullement une fin en soi. Il poursuit un autre but : éclaircir les sources de leur iconographie, suivre leur évolution et révéler un autre aspect des œuvres d'art médiévales arméniennes. Il est toutefois difficile d'affirmer avec certitude lequel des deux portraits de l'apôtre Paul domine dans l'art arménien.

En général, les types iconographiques paléochrétiens perdurent dans l'art arménien jusqu'au bas Moyen Age. Toutefois, les artistes ne sont pas hostiles aux innovations contemporaines qui enrichissent l'iconographie. La diversité du personnage de l'apôtre Paul en témoigne, reflétant aussi le désir de prendre en considération les sources littéraires et de faire correspondre le contenu à la forme extérieure. Dans l'art arménien, comme partout, les deux types de l'apôtre Paul (chauve et à cheveux longs) sont présents, alors que Pierre, représenté avec ou sans la clé, conserve toujours la même apparence.

On trouve chez A. Grabar une intéressante observation sur les types iconographiques du Moyen Age : « Les artistes chrétiens dotaient leurs personnages des visages que leur inspiraient les diverses images des sages dans l'art païen de l'époque impériale. Cela n'a pas empêché quelques-uns de ces pseudo-portraits de retenir pendant des siècles certains traits individuels, et d'en écarter d'autres ; ce fut le cas pour les représentations de saint André, de saint Pierre et aussi de saint Paul, dont les premières versions remontent au III^e siècle »¹¹².

Néanmoins, nous croyons que, pour des raisons compréhensibles, ce genre de transformation n'est pas caractéristique de l'art médiéval arménien. En Arménie, la diversité des types est plutôt conditionnée par les textes, qu'ils soient canoniques ou apocryphes, et évidemment par les commentaires¹¹³. Parfois, l'influence de l'Eglise Apostolique est évidente

112 A. GRABAR, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*. Paris, 1979, p. 35.

113 Au sujet du type iconographique de Pierre avec une clé, notons que les textes apocryphes arméniens mentionnent déjà la clé comme attribut de l'apôtre : voir *Recueil d'œuvres arméniennes anciennes et nouvelles. Le Livre des apôtres*, p. 466. Sur la question de l'influence de la confession arménienne sur l'art, voir T. MATHEWS, « The Annunciation at the Well, A Metaphor of Armenian Monophysitism », T. Samuelian and M. Stone (Ed.) in : *Medieval Armenian Culture*, University of

sur les œuvres d'art et l'on remarque que la présence de certaines compositions est manifestement due à la vivacité des relations culturelles. Ainsi, au monastère Aghdjots, sujet de nos recherches, les reliefs des apôtres Pierre et Paul seraient difficilement apparus sur le mur ouest de la petite église si un certain réchauffement ne s'était pas manifesté dans les relations entre les Eglises arménienne et romaine vers le milieu du XIII^e siècle, résultat de l'influence de Vardan Aréveltsi sur la vie culturelle du monastère.

L'idée de l'importance primordiale de l'apôtre Pierre est généralement accentuée dans le monde latin mais, comme le note S. Der Nersessian, ce n'est que dans des cas exceptionnels qu'en est donnée une interprétation imagée. L'art occidental présente habituellement la remise de la clé à l'apôtre Pierre. S. Der Nersessian continue : « Ever since the latter part of the 12th century, the Papacy had pursued its efforts to bring about a union between the Armenian Church and Rome, and under the pressure of political circumstances minor concessions had been made by the Armenians, principally in disciplinary matters and certain usages ». Dès le XIII^e siècle, le catholicos Constantin I^{er} adopte une attitude stricte et sans équivoque à l'égard de Rome. En 1248, il envoie au roi Hétoum une lettre, qui doit être ensuite transmise au Pape, où il expose son point de vue. Il y joint le rapport de son représentant, le prêtre Mekhitar, intitulé *Sur l'égalité en dignité des douze apôtres et contre ceux qui affirment que les onze apôtres ont une autorité inférieure à celle de Pierre*. C'est une question extrêmement importante, car de l'égalité des apôtres découle l'égalité des Eglises apostoliques et, dès lors, celle de leurs chefs. Il est à noter que cette idée est accentuée dans les dédicaces de tous les manuscrits commandés par le catholicos Constantin I^{er} : « May sit on the throne with Peter »¹¹⁴.

Pennsylvania, Armenian Texts and Studies 6. Chico, CA, Scholars Press, 1983, p. 343 to 356 ; L. ZAKARIAN, « La miniature du Vaspourakan et les apocryphes » in : *Actes du Colloque international sur la littérature apocryphe en langue arménienne* (dir. V. Calzolari, Jean-Daniel Kaestli et Bernard Outtier). Lausanne, 1999, p. 171-178.

114 S. DER NERSESSIAN, *Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art*. Washington, 1953, p. 50-51. Dans son ouvrage consacré au manuscrit de Gladzor conservé à la Bibliothèque de l'Université de Californie, le Prof. Mathews écrit que certains spécialistes mettent en relation la représentation de Pierre dans la miniature arménienne avec la présence de missionnaires latins en Arménie et avec leur insistance

La représentation de l'apôtre Pierre à la clé n'est fréquente ni dans l'art de la Grande Arménie ni même dans celui de l'Arménie cilicienne. Selon toute probabilité, celles qui existent sont le résultat de concessions faites à Rome au XIII^e siècle par le Royaume arménien de Cilicie, en réponse aux exigences du Pape.

En ce qui concerne l'apôtre Paul, il est représenté dans l'art paléochrétien, byzantin et arménien tantôt avec un livre, un rouleau ou même une épée, tantôt les mains vides. Il est possible que ces personnages imitent les prototypes arméniens aussi bien que paléochrétiens. Il semble toutefois que leur adoption ne soit pas étrangère à un désir d'harmoniser les notions locales avec les types empruntés ailleurs. Ces portraits de l'apôtre ne correspondent-ils pas aux passages des apocryphes arméniens où il est dit : « Paul était un rempart invincible qui réunissait chaque jour des trésors spirituels et les fixait dans ses saints écrits. Si nous avions su que tu devais si vite trépasser en Christ, peut-être aurions-nous pensé à interpréter tes épîtres : mais que devons-nous faire à présent que nous sommes privés de la lecture de ces saintes paroles ? »¹¹⁵.

Plus tard, les aspects multiples de la personnalité de Paul sont accentués par Grigor Tathévatsi. Ce philosophe des XIV^e-XV^e siècles écrit dans son *Livre des Sermons* qu'on appelle *Amaran Hator (Volume d'été)* : « Les deux apôtres Pierre et Paul sont le soleil et la lune de l'Eglise, qui sont les plus grands et les plus puissants parmi les astres et sont plus utiles aux êtres humains que les autres. Et l'apôtre Paul est comparé à la lune, car il lui ressemble de plus d'une manière : de même que la lune n'émet pas elle-même de lumière mais la reçoit du soleil, de même Paul ne possédait pas la lumière de la science authentique, c'est du Christ qu'il reçut sa nouvelle science... »¹¹⁶.

sur la supériorité du Pape. Mais, continue Mathews, dans la miniature arménienne, Pierre apparaît assis seul à l'intérieur d'une église, un livre à la main, pour la première fois dans l'*Évangile du Véhapar* (début du XI^e siècle), bien avant l'arrivée des Latins en Arménie. Plus tard, Pierre est représenté seul, mais cette fois avec une clé, dans l'*Évangile de Zeytoun* illustré par Thoros Roslin (Erevan, Matenadaran, n° 10450). Voir T. MATHEWS, *Armenian Gospel Iconography*, p. 94.

115 *Recueil d'œuvres arméniennes anciennes et nouvelles, Le Livre des apôtres*, p. 121.

116 GRIGOR TATHEVATSI, *Livre de Sermons qu'on appelle Amaran Hator (Volume d'été)*. Constantinople, 1741, p. 681 (en arm. classique).

Cette dernière caractéristique donnée à l'apôtre Paul par Grigor Tathévatsi s'apparente aussi, selon toute probabilité, au personnage créé en milieu arménien sous l'influence des histoires apocryphes connues depuis longtemps. Tathévatsi poursuit : « Deux grands astres règnent sur le jour et la nuit, ce sont les deux prédicateurs des Testaments parmi les Juifs et les païens. C'est ainsi que la providence a fait se rencontrer les deux apôtres Pierre et Paul, venus de pays lointains ; ensemble ils sont tombés en martyrs à Rome sous le règne de l'empereur Néron, c'est pourquoi l'Eglise arménienne célèbre ensemble la mémoire de ces deux illuminateurs de la foi »¹¹⁷. Ces paroles de Tathévatsi semblent faire de loin écho à l'un des apocryphes arméniens : « Mais nous croyons que Dieu ne sépare pas l'un de l'autre les deux astres qu'Il a créés, c'est-à-dire ni Pierre de Paul, ni Paul de Pierre. Nous croyons vraiment en Notre Seigneur Jésus-Christ »¹¹⁸.

En effet, jusqu'à nos jours, la troisième des grandes fêtes célébrées par l'Eglise arménienne (« Réjouis-toi aujourd'hui, Eglise de Dieu, de tes sommets ») est consacrée aux apôtres Pierre et Paul¹¹⁹. Le troisième dimanche après Pâques, la « Fête de la Chapelle universelle » est consacrée à la fondation de l'Eglise. On lit le chapitre 18 de l'Évangile selon Matthieu, où Pierre est mentionné. La troisième fête est celle de la fondation et de la célébration de Sainte-Etchmiadzine d'après la vision de Grégoire l'Illuminateur. Elle se nomme « Fête de la goutte de lumière tombée sur Sainte-Etchmiadzine ». L'épigraphe de cette fête est : « Dieu a jeté ses fondements. Nous avons accepté pour l'éternité Ta miséricorde, Seigneur, pour Ton peuple ». Les Synaxaires consacrent aussi des jours spéciaux à la « Fête des deux saints apôtres principaux Pierre et Paul »¹²⁰.

Revenant aux reliefs de la petite église du monastère Aghdjots, ces deux reliefs grandeur nature, placés de part et d'autre de l'entrée, laissent l'impression d'une œuvre singulière et quelque peu étrangère. Réalisées plus de deux siècles après l'église Sainte-Croix d'Aghtamar dans la

117 *Id.*, p. 685.

118 *Trésor de la littérature arménienne ancienne et nouvelle, Trois livres apostoliques apocryphes*. Venise, 1904..

119 *Lectionnaire de la Sainte Eglise d'Arménie*. Vagharchapat, 1872, p. 318, 590, 754.

120 *Synaxaire de la Sainte Eglise d'Arménie*. Constantinople, 1706, p. 358-360.

province d'Ayrarat en Arménie orientale, ces sculptures cachées dans les montagnes sont exécutées d'une manière qui diffère tant des autres reliefs de ce même monastère que de ceux des autres monuments de la même époque. Il est vrai qu'il existe, dans le même contexte chronologique, un autre monument possédant des sculptures grandeur nature, le monastère de Bkhéno Noravank¹²¹, situé non loin de Tathev, en Siounie. Toutefois, les quelques reliefs découverts dans le voisinage de ce monument ne se prêtent pas à une comparaison stylistique sérieuse. Notons seulement la tendance réaliste du modelé des visages des *Saintes Femmes au Tombeau* sculptées sur une petite dalle.

On sait que l'historien Vardan Aréveltsi se trouve au monastère Aghdjots à la fin des années 1260, à l'époque où commence apparemment la construction de la petite église. Il nous semble plus que probable que l'idée de placer des sculptures de type occidental de part et d'autre de l'entrée vient de l'archimandrite Vardan. Avant de visiter St-Stépanos, il a séjourné en Cilicie et joui de l'hospitalité du catholicos Constantin I^{er}¹²². Selon toute probabilité, il y reste une dizaine d'années¹²³. Il est hors de doute que ces années marquent le goût et la mentalité de Vardan. Peut-être même emporte-t-il de Cilicie un de ces « carnets de modèles » si fréquents en Occident aux XIII^e-XIV^e siècles¹²⁴.

L'un de ses élèves, Guévork Skevratsi, rapporte qu'au début de l'année 1267, Vardan Aréveltsi s'installe à Saghmossavank, puis à Aghdjots où il termine son *Commentaire de Daniel*¹²⁵. Dans son colophon,

121 P. DONABEDIAN, J.-M. THIERRY, *op. cit.*, p. 506, fig. 659 ; С. МХАЦАКАН-ЯН, *Архитектура армянских притворов*. Ереван, 1952.

122 G. HOVSEPIAN, *Le Catholicos Kostandin I^{er}, Etudes et documents relatifs à l'histoire de la culture et de l'art arméniens*. New York, 1943 (en arm.).

123 P. ANTABIAN, *Vardan Aréveltsi, sa vie et son œuvre*. Erevan, 2 vol., t. I, 1987, p. 38, 57 (en arm.).

124 S. DER NERSESSIAN, « Copies de peintures byzantines dans un carnet arménien de "modèles" » in : *Etudes byzantines et arméniennes*, t. I, p. 673 ; H. FOCILLON, *L'art des sculpteurs romains*. Paris, 1931, pl. XXXIX, XL, XLI, XLII ; O. DEMUS, *Byzantine Art and the West*. New York University Press, 1970, fig. 34, 36, 39, 41, 43, 225, 227.

125 NERSES LAMBRONATSI, *Commentaire des douze apôtres*, complété du *Commentaire du prophète Daniel* par Vardan Aréveltsi. Constantinople, 1825 (en arm. classique).

Aréveltsi note la date de la fin de son travail : 1268. Le titre du *Commentaire de Daniel* dans le manuscrit¹²⁶ est : « Œuvre de Vardan, archimandrite saint et fécond, qui apporte une modeste contribution à Daniel et à ses commentateurs ». La première ligne se lit : « Les jeunes frères ont accepté de réduire notre distance jusqu'à ceux dont les âmes sont proches de Dieu ». Le *Commentaire* lui-même commence ainsi : « Daniel était de ceux dont le monde n'était pas digne », comme disait Paul au Christ. Commentant ces paroles de Paul, Vardan Aréveltsi s'appuie sur les mots adressés aux Hébreux : « Et que dirai-je encore ? Car le temps me manquerait si je voulais parler de Gédéon, de Baraq, de Samson, de Jephthé, de David, ainsi que de Samuel et des prophètes, eux qui, grâce à la foi, soumièrent des royaumes, exercèrent la justice, [...] fermèrent la gueule des lions, éteignirent la violence du feu [...]. Ils ont été [...] soumis aux privations, opprimés, maltraités, eux dont le monde n'était pas digne [...]. Tous ceux-là, à la foi desquels il a été rendu témoignage, n'ont pas obtenu ce qui leur était promis... » (*Épître aux Hébreux*, 11, 32-39). Dans ce *Commentaire*, Vardan se réfère spécifiquement à Daniel en expliquant que, selon l'apôtre Paul c'est par la volonté divine que Daniel a été sauvé de la fosse aux lions. Du point de vue de la mentalité médiévale, l'accent mis ici sur le personnage de Daniel dans le passage susmentionné semble argumenté. Dans le milieu des civilisations païennes, l'idée du Dieu unique est puissamment confirmée dans la *Prophétie*. Les pouvoirs politiques sont contraints d'accepter l'idée de la puissance du Dieu unique, car c'est grâce à ce Dieu qu'ils détiennent leur pouvoir (*Daniel IV*, 31-32, V, 22-23)¹²⁷. La *Prophétie* de Daniel appartient au nombre des écrits qui, dès le I^{er} siècle, sont à la source de certains symboles parmi les plus fréquents. En même temps, certains passages de la *Prophétie* reflètent des idées, telles la mention du Fils de l'Homme (VII, 13), des anges comme intermédiaires entre le Dieu transcendant et les hommes (XIV, 32, 33) et surtout la description de la résurrection des morts (XII, 1-3). Ces passages ont stimulé le développement de la pen-

126 Erevan, Maténadaran, Mss. 5542, 5452, 6089, 6958.

127 *La Bible*, traduction œcuménique, Alliance biblique universelle, 1988, p. 1076 (*Daniel*, Introduction).

sée chrétienne¹²⁸. En milieu arménien, le *Commentaire* de Vardan Aréveltsi en est une preuve évidente. Là, Daniel est comparé au Christ, comme sauvé deux fois de la fosse (*Daniel*, VI, 16, 17 ; XIV, 30, 31). « Pareil au Seigneur, car le Seigneur est entré deux fois dans la fosse... son âme est descendue en enfer et son corps dans la tombe ; cependant son âme n'est pas restée en enfer et son corps ne s'est pas putréfié » (*Commentaire*, p. 279). Il est probable que ce commentaire et d'autres plus anciens ont fourni l'occasion de tracer des parallèles entre Daniel et le Christ, en tant que divinité qui meurt et renaît.

Plus loin, dans son examen des questions de la foi et de l'organisation de l'Eglise, le commentateur écrit : « Les saints du monde sont réellement incomparables. Ils étaient élus par le Dieu éternel avant la création du monde et le monde fut accompli grâce à eux », car « ils sont le fondement du monde » (*Commentaire*, p. 242). Comme confirmation de ces mots, Vardan se réfère encore une fois aux *Epîtres* de l'apôtre Paul « Et Dieu a établi dans l'Eglise premièrement des apôtres, deuxièmement des prophètes » (*I Corinthiens*, XII, 28) et aussi : « La construction que vous êtes a pour fondations les apôtres et les prophètes, et pour pierre angulaire Jésus-Christ » (*Ephésiens*, II, 20).

La lecture attentive du *Commentaire* suggère que le personnage de Paul est particulièrement vénéré par Vardan Aréveltsi, en tant que vaillant et inflexible combattant pour la foi et possesseur d'une profonde pensée dogmatique. Prenant à l'appui la *Prophétie de Daniel*, Aréveltsi cite les paroles suivantes en relation avec la résurrection des morts : « Plusieurs de ceux qui dorment dans la poussière de la terre se réveilleront [...]. Ceux qui auront été intelligents brilleront comme la splendeur du ciel, et ceux qui auront enseigné la justice à la multitude brilleront comme les étoiles » (*Daniel*, XII, 2,3). Puis, évoquant le chapitre de l'*Evangile selon Matthieu* (XIII, 36, 37) où le Christ explique aux apôtres la parabole de l'ivraie du champ, le commentateur crée l'illusion d'un dialogue entre le Sauveur et l'apôtre Paul, le premier disant « Alors les justes resplendiront comme le soleil dans le royaume de leur Père » (*Matthieu*, XIII, 43) et le second

¹²⁸ *The Oxford Dictionary of the Christian Church*, Oxford University Press, London, New York, Toronto, 1974, p. 375.

« Autre est l'éclat du soleil, autre l'éclat de la lune, et autres l'éclat des étoiles ; même une étoile diffère en éclat d'une autre étoile » (*I Corinthiens*, XV, 41). Cette image laconique donne à Vardan la possibilité de caractériser Paul comme « Suprême de profondeur », comme quelqu'un capable de dialoguer avec le Sauveur et même de compléter ses paroles. Il l'élève au rang des plus éminents personnages de l'Ancien Testament, les prophètes, les héros sauvés grâce à leur foi : « Daniel est resté indemne parmi les lions car ses intentions étaient pures, de même que les trois enfants dans la fournaise et de même que Paul menacé par le serpent » (*Commentaire*, p. 279). Dans cette optique, l'épisode de la vie de Paul lié à la vipère présente un intérêt particulier : « Paul ramassa un tas de branches pour le jeter dans le feu, mais un serpent en sortit à cause de la chaleur et s'accrocha à sa main. Quand les habitants de l'île virent le serpent suspendu à la main de Paul, ils se dirent les uns aux autres « Cet homme est certainement un meurtrier, car la justice divine ne lui permet pas de vivre, bien qu'il ait échappé à la mer ». Mais Paul secoua le serpent dans le feu et ne ressentit aucun mal » (*Actes des Apôtres*, XXVIII, 3-5)¹²⁹.

Commentant ensuite le salut accordé par Dieu à Daniel, aux trois

¹²⁹ Cet épisode lié à l'apôtre Paul est évoqué sur l'un des douze reliefs du tambour de la cathédrale des Saints-Apôtres de Kars, qui représente, selon nous, l'apôtre Paul debout, de face, les mains sur la poitrine. Deux serpents glissent de ses épaules vers ses mains. Dans sa monographie consacrée à ce monument, Jean-Michel Thierry trouve que le sculpteur interprète mal les plis du vêtement de la Vierge, les prenant pour des serpents et confondant probablement le personnage avec Grégoire l'Illuminateur ; il donne pour légende de ce relief « La Vierge ». L'église est dédiée aux saints Apôtres et les douze reliefs faisant le tour du tambour doivent évidemment représenter les apôtres. Pourquoi chercher une autre explication que celle qui est suggérée par la source littéraire ? Voir J.-M. THIERRY, *La Cathédrale des Saints-Apôtres de Kars*. Louvain-Paris, 1978, p. 49, fig. 26. Plus tard, dans *Les Arts arméniens* publié en 1987, J.-M. Thierry écrit : « Ce personnage est emprunté à la scène de l'Ascension, c'est une copie mal comprise de la Vierge dont le maphorion aux bords ondulés a été pris pour des serpents » (fig. 6). Cet épisode est également illustré dans le *Lectionnaire du roi Hétoum* (Mat. Ms. 979, f° 288 r). Paul est debout sur une colline. De sa main droite, il semble serrer la gueule du serpent. Par ailleurs, selon J.-P. MAHE, « Origène et la baleine », *REArm.* 1980, XIV, p. 351, « on sait l'importance du rôle que jouent les *višap* dans les mythes de l'orage et diverses autres traditions de l'Arménie païenne. Il faut croire que ces traditions, extrêmement vivaces, continuèrent de troubler les imaginations et les consciences populaires longtemps après la conversion officielle du pays au christianisme ».

enfants et à Paul, Aréveltsi remarque que, de même que Dieu prive Adam de sa grâce, il en fait autant avec les autres pécheurs. Quant aux enfants innocents, comme Moïse, Elie, Josué et Ezékiel, il ne leur interdit pas de régner sur les autres créatures et sur une partie de celles-ci [les animaux ?]. Et après 600 ans, le Seigneur est venu pour sauver leurs âmes, mais au terme de 700 ans, il viendra pour sauver leurs corps et libérer « les invités » de la fosse terrestre (*Commentaire*, p. 279). C'est précisément là que Vardan évoque Paul : « Nous aussi, qui possédons les prémices de l'Esprit, nous soupignons en nous-mêmes, en attendant l'adoption filiale, la rédemption de notre corps. Car notre salut est objet d'espérance ; et voir ce qu'on espère, ce n'est plus l'espérer : ce qu'on voit, comment pourrait-on l'espérer encore ? Mais espérer ce que nous ne voyons pas, c'est l'attendre avec constance » (*Romains*, VIII, 23, 24).

Mentionnant ensemble Paul, Daniel et les trois adolescents, sans tenir compte du phénomène du temps, le commentateur les situe tous dans le temps éternel, comme des personnalités ayant laissé une trace ineffaçable dans l'histoire de la foi. Ainsi, les alliances ancienne et nouvelle se fondent en une tradition éternelle, confirmant le développement continu de la Pensée, comme il est dit dans les Psaumes : « Car mille ans sont à tes yeux comme un jour, hier qui s'en va, une veille de la nuit » (*Psaumes*, XC, 4 ; *Commentaire*, p. 279).

En étudiant les scènes du Livre de Daniel, Pierre Prigent parle de celle où Daniel est représenté devant un serpent dressé et lui jette dans la gueule les boulettes qui vont l'empoisonner¹³⁰. Il est significatif que dans tous les deux cas, celui de Daniel et celui de Paul, l'histoire soit liée aux vipères. Peut-on supposer que l'histoire de Paul et du serpent soit un écho de celle de Daniel ? Au sujet de l'image de Daniel, Prigent remarque : « C'est une scène qu'on représente parfois et qui vient bien se placer dans une série d'exaucements miraculeux accordés par Dieu à quelques grands héros de l'histoire biblique pour servir de modèles et nourrir la prière d'espérance et d'actions de grâce des fidèles »¹³¹.

130 P. PRIGENT, *op. cit.*, p. 210 ; O. DEMUS, *op. cit.*, fig. 188.

131 *Ibidem*.

Vardan Aréveltsi évoque l'apôtre Pierre en relation avec le passage de la *Prophétie de Daniel* où le prophète interprète le rêve de Nabuchodonosor, annonçant l'avènement du Royaume céleste « C'est ce qu'indique la pierre que tu as vu se détacher de la montagne sans le secours d'aucune main » (*Daniel*, II, 45). L'archimandrite Vardan met très nettement en relation avec le christianisme l'image de la pierre. Il se sert aussi d'un intéressant procédé allégorique, expliquant cette image par les notions de la nouvelle foi : « La pierre détachée de la montagne ne pouvait l'être par aucun être humain. Seul le Seigneur pouvait le faire, de même qu'Il a pu faire sortir [le Christ] sans toucher [le ventre de la femme], car c'était une conception immaculée et ce n'était pas pour le mérite humain que cette grande récompense a été donnée aux fils d'Adam : la pierre se détachant de la montagne tomba en emportant sur son chemin toutes les images païennes et, s'agrandissant, remplit l'Univers entier » (*Commentaire*, p. 248, 249). « Ils ont buté contre la pierre d'achoppement, comme il est écrit : Voici, je mets en Sion une pierre d'achoppement et un rocher de scandale, et celui qui croit en lui ne sera point confus » (*Romains*, IX, 32-33 ; *Commentaire*, p. 250.). Poursuivant sa pensée, il indique que c'est le Christ qui par sa Venue devient une pierre (l'appui de la foi) pour les siens et leur recommande (surtout à Pierre) d'être « une pierre » pour les autres et de fonder l'Eglise chrétienne sur cette terre. « Soyez une pierre et donnez aux autres comme j'ai donné à Pierre et comme il a donné aux fidèles, et comme des pierres vivantes construisez l'Eglise spirituelle »¹³² (*Matthieu*, XVI, 18, *Commentaire*, p. 250).

D'après Aréveltsi, Daniel annonce non seulement la Première Venue du Christ, mais aussi la Seconde, car le Seigneur donne la puissance d'abord aux prophètes : « Il viendra en personne [...]. Le royaume céleste viendra du ciel », dit Daniel (*Commentaire*, p. 250). « Mais jusqu'à la

132 Ces paroles ont leur reflet imagé sur une petite plaque rectangulaire en ivoire du V^e siècle. L'apôtre Pierre y est figuré tenant à la main une grande croix qu'il plante sur un fragment de rocher. Selon certains chercheurs, c'est justement le rocher d'où prennent leur source les quatre fleuves du Paradis ; selon d'autres, il s'agit du symbole du Calvaire. Cette image est la transposition allégorique des paroles évangéliques. Voir *Medieval Art from Private Collections, A Special Exhibition at the Cloisters, October 30, 1968 through January 5, 1969. The Metropolitan Museum of Art*, fig. 70.

Deuxième Venue et au Jugement Dernier, Dieu donne pour un certain temps la puissance à Satan, « mais le mal l'emporte sur le bien », car Satan glorifie le mal. En revanche, le Jugement Dernier a pour but d'anéantir le mal, afin que celui-ci et les pécheurs disparaissent du monde et que la terre et le ciel soient renouvelés. Et que les saints apparaissent dans le royaume éternel » (*Commentaire*, p. 253). Cette vision de Daniel est décrite en détail dans son livre : « Je regardais pendant que l'on plaçait des trônes. Et l'Ancien des jours s'assit [...]. Les juges s'assirent et les livres furent ouverts [...]. Je regardais pendant mes visions nocturnes, et voici que sur les nuées des cieux arriva quelqu'un de semblable à un fils de l'homme [...]. On lui donna la domination, la gloire et le règne [...], une domination éternelle qui ne se finira point... » (*Daniel*, VII, 9, 10, 11, 14 ; *Commentaire*, p. 261-262).

Ainsi, dans son *Commentaire*, Aréveltsi révèle le lien typologique entre l'Ancien et le Nouveau Testament par l'intermédiaire de Daniel, des apôtres Pierre et Paul et du Jugement Dernier. A l'aide de parallèles entre la vie du prophète vétérotestamentaire et les activités des apôtres comme combattants de la nouvelle foi, l'auteur présente Pierre et Paul comme les héritiers spirituels du prophète, mais à la différence de Daniel qui est sauvé par la Grâce divine les apôtres se sacrifient au nom du salut de leurs âmes. C'est l'exploit spirituel qui préserve les temps nouveaux. Les paroles suivantes de l'apôtre Paul en sont la confirmation explicite et témoignent des changements survenant dans la mentalité à cette époque et de la voie que devait suivre la confirmation définitive de la pensée : « ...et cela afin que la justice de la loi fût accomplie en nous qui marchons non selon la chair, mais selon l'esprit » (*Romains*, VIII, 4).

Comme représentant du christianisme classique, Pierre déclare : « Jésus est le Christ, le Fils de Dieu » et il est jugé digne du titre de « pierre angulaire sur laquelle sera érigée mon église » par le Seigneur : « Je te donnerai les clefs du royaume des cieux » (*Matthieu*, XVI, 19). C'est dans cette hypostase que Pierre est représenté à gauche du portail de la petite église.

Par conséquent, c'est grâce au *Commentaire* de Vardan Aréveltsi que la représentation des trois combattants de la foi et du *Jugement Dernier* sur les différentes parties du monument construit au cours de plusieurs

décennies nous paraît pleinement justifiée et se présente comme un programme iconographique achevé.

L'apôtre Paul est la superposition des trois principales cultures de l'époque, juive, grecque et romaine¹³³. Dans cette entité presque universelle, il correspond parfaitement au type du prédicateur, et son activité dans ce domaine est infatigable. Il laisse la trace de sa puissante personnalité dans l'histoire triomphante du christianisme. C'est en prédicateur qu'il est représenté sur le monastère Aghdjots.

Lorsque l'archimandrite Vardan commente les épisodes liés à Daniel et à l'apôtre Paul, depuis la prophétie jusqu'à la victoire du christianisme, il est parfaitement conscient du fait que son histoire n'est pas arrivée à sa véritable fin, qu'elle ne fait que s'interrompre à une certaine étape : « ...Quand nous sommes arrivés au lieu que voici en bénissant et en louant Dieu dans l'éternité des temps, la prophétie de Daniel s'est accomplie et continuera à s'accomplir jusqu'à la fin des temps, jusqu'à la Seconde Venue de Notre Seigneur. Alors, les saints hériteront du Royaume de Dieu et loueront le prophète » (*Commentaire*, p. 280). Cet acte ultime du drame commun à toute la chrétienté, la Seconde Venue du Christ, est représenté sur le tympan de la façade ouest de l'église principale. Ainsi, la fin du monde est annoncée, mais personne ne sait quand arrivera ce jour, car le Seigneur a dit : « Veillez donc, car vous ne connaissez ni le jour, ni l'heure » (*Matthieu*, XXIV, 42 ; XXV, 13). Néanmoins, les humains cherchent et voient autour d'eux les signes eschatologiques annonçant la fin du monde. En Arménie, surtout avec la situation politique instable qui règne, on ne manque de trouver leur confirmation. C'est dans les années 1230 que l'invasion mongole atteint l'Arménie. Une atmosphère de terreur et de désespoir règne dans le pays. Ces jours remplis d'épouvante rappellent les paroles de *La Révélation de saint Jean* : « Il criait d'une voix puissante « Craignez Dieu et glorifiez-le, car voici l'heure de son Jugement » (XIV, 7).

Enfin, voici le *Jugement Dernier*. Comment est représenté ce jour effroyable dans l'art et quelles en sont les sources d'inspiration ? Les

133 CH. GALOUSTIAN, *Saints bibliques*. Erevan, 1997, p. 187.

théoriciens de l'art médiéval occidental considèrent qu'il faut citer en premier lieu *La Révélation de saint Jean*¹³⁴ et l'*Évangile selon Matthieu*. En effet, les arts roman et gothique abondent en épisodes et évocations de la *Révélation de saint Jean*, probablement parce qu'en Occident elle est introduite dans le canon biblique dès le dernier quart du IV^e siècle¹³⁵. Dans l'art occidental, le *Jugement Dernier* est représenté comme une longue histoire prolixe à plusieurs épisodes. Dans l'art médiéval arménien en revanche, on ne trouve le *Jugement Dernier* selon la *Révélation de saint Jean* que dans des cas exceptionnels, et seulement dans l'enluminure. Le haut clergé arménien conserve une attitude réservée à l'égard de ce livre, probablement à cause de son essence profondément mystique, du pittoresque de ses images littéraires fantastiques et tentatrices¹³⁶.

Au monastère Aghdjots, l'essence sémantique de la narration est figurée sur le tympan de l'entrée ouest, où l'on voit le Christ dans une mandorle ovale, entouré des vingt-quatre anciens eschatologiques. Il semble que la représentation soit la brève superposition des narrations de l'*Évangile selon Matthieu* et de la *Révélation*. Matthieu ne parle pas des

134 E. MALE, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, 1958, T. I, II, p. 386.

135 *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et liturgie*, publié par dom F. CABROL et dom H. LECLERCQ, T. IX, deuxième partie, Paris, 1930, p. 1791-1835.

136 H. ANASSIAN écrit qu'au V^e siècle la *Révélation de saint Jean* n'est reconnue ni dans le canon officiel byzantin, ni dans le syrien. Dès lors, il est naturel qu'elle ne fasse pas partie du premier exemplaire arménien de la Bible, même si elle est déjà traduite en arménien. Elle est ajoutée plus tard, on ne sait trop quand (Voir H. ANASSIAN, *Ceuvres mineures*, Los Angeles, 1987, p. 1-7, en arm.). M. ABEGHIAN, *Histoire de la littérature arménienne ancienne*, t. I, Erevan, 1944, p. 87, est du même avis. On sait que Koriun, élève de Machtots, a écrit la *Vie de Machtots*, mais le passage qui nous intéresse manque dans la traduction de Victor Langlois, alors qu'on le trouve dans certaines versions arméniennes. Ce passage figure aussi chez AGATHANGE dans son *Histoire du règne de Tiridate*, inclus dans le même recueil de traductions de Langlois, et il confirme l'existence d'une traduction de la *Révélation* : « En ce temps-là, l'Arménie devenait heureuse, enviée et admirée, comme autrefois Moïse fut tout à coup maître de la loi des Hébreux, avec tout le chœur des prophètes, comme Paul avec la troupe des apôtres et le salutaire Évangile du Christ ». Voir KORIUN, *Vie de Machtots*, Erevan, 1994, p. 45 (en arm. classique), et les traductions françaises de V. LANGLOIS, *Collection des historiens anciens et modernes de l'Arménie*, 2 vol. Paris, 1880, 1869, *Biographie du Bienheureux et Saint Docteur Mesrob*, tome II, p. 9-16, AGATHANGE, *Histoire du règne de Tiridate*, t. I, chapitre CXX III, p. 182.

vingt-quatre anciens ou justes : « Quand le Fils de l'homme viendra comme roi [...] il dira à ceux qui seront à sa droite « Venez, vous qui êtes bénis par mon Père et recevez le Royaume qui a été préparé par vous depuis la création du monde » (XXV, 31-35), alors qu'on lit dans *La Révélation de saint Jean* : « Et là, dans le ciel, se trouvait un trône. Sur ce trône quelqu'un était assis ; il avait l'éclat resplendissant de pierres précieuses de jaspe et de sardoine. Le trône était entouré d'un arc-en-ciel qui brillait comme une pierre d'émeraude. Autour du trône, il y avait vingt-quatre autres trônes, sur lesquels étaient assis vingt-quatre anciens habillés de blanc et portant des couronnes d'or » (IV, 2-4). La *Seconde Venue du Christ* du monastère Aghdjots est le maillon préalable du type prolixe du *Jugement Dernier*. Dans le cadre de l'art arménien, cette iconographie a son prototype sur les peintures murales d'Aghtamar, malheureusement très mal conservées. Néanmoins, selon S. Der Nersessian, on y distingue le buste du Christ dans la partie supérieure de la porte sud, la main tendue dans un geste de bénédiction ; il domine les figures des justes auxquels s'adresse le Seigneur, représentés en deux rangées¹³⁷. Cette même composition se répète sur le relief de l'un des côtés de la coupole du *jamatoun* de Horomos (XI^e siècle) ; les anciens n'y sont qu'au nombre de huit, sans doute par manque de place¹³⁸.

S. Der Nersessian note que la peinture murale d'Aghtamar présente des affinités avec les enluminures représentant le *Jugement Dernier* dans deux manuscrits byzantins du IX^e siècle. L'un d'eux, conservé à la Bibliothèque Vaticane (Vat. Gr. 699), est une copie de la *Topographie chrétienne* de Cosme l'Indicopleute (VI^e siècle), et la miniature illustre la description de la structure de l'Univers. Elle représente un rectangle oblong se terminant en demi-cercle. Dans la partie supérieure, sous la « coupole », le Christ trône, tenant un livre dans la main gauche ; le reste est partagé en trois secteurs : les anges, les humains sur terre et enfin les

137 S. DER NERSESSIAN, *Aghtamar*, p. 41, 47, fig. 59, 70; N. THIERRY, « Le cycle de la Passion et de la Résurrection de l'église d'Aghtamar comme expression de la religion au Vaspourakan (915-922) », *REArm*, N.S., t. 26, Paris, 1996-1997, p. 273-313.

138 M. THIERRY, *Le couvent arménien d'Horomos*, Louvain-Paris, 1980.

défunts ressuscitant à la vie. Cette même variante se répète dans le second manuscrit, *Sacra Parallela* de Jean Damascène, conservé à la Bibliothèque nationale de France (cod. gr. 923)¹³⁹.

André Grabar tente de pénétrer les profondeurs de cette iconographie, révélant les sources de l'évolution typologique. Selon lui, le plus ancien exemple est la variante archaïque du *Jugement Dernier* représentée sur un disque en terre cuite datant du V^e siècle, inspirée de l'art romain impérial et conservé au Musée Barberini de Rome¹⁴⁰. L'explication des tendances de l'art chrétien au moyen de l'art romain n'est pas dénuée de fondement, mais n'est pas toujours convaincante. Le point de vue de S. Der Nersessian semble bien plus logique : elle trouve que les deux enluminures ont probablement leur source commune dans les compositions de *La Seconde Venue du Christ* sur les monuments qui ont précédé le type prolix du *Jugement Dernier*, comme on l'observe dans l'art byzantin à partir du IX^e siècle : « Aght'amar now brings us the proof, for, in spite of minor differences, we have the same general scheme as in the ninth-century miniatures », dit Sirarpie Der Nersessian¹⁴¹. Dans le même ouvrage, elle écrit que l'art en Arménie connaît une éclipse sous la domination arabe « and when the country was freed it was natural that the artists should take as models the works produced before the Arab conquest in the middle of the seventh century »¹⁴². On peut se demander si la source d'inspiration du peintre des fresques d'Aghtamar ne se trouve pas dans les reliefs du monument mémorial d'Odzoun de la province de Tachir-Dzoraguet (VI^e-VII^e siècle). Ces deux stèles d'environ quatre mètres chacune se réduisent en largeur progressivement vers le haut et se terminent par un arc. Sur la face ouest de la stèle sud, on voit nettement le Christ trônant dans la partie supérieure, sous la « coupole », tenant un livre dans sa main gauche comme dans l'exemplaire du Vatican de la *Topographie chrétienne* de Cosme l'Indicopleute. Au-dessous, la surface de la stèle est divisée en six rectangles, à l'intérieur de quatre desquels deux apôtres sont

139 S. DER NERSESSIAN, *Aght'amar*, p. 47.

140 A. GRABAR, *L'Empereur dans l'art byzantin*. Paris, 1936, p. 251, pl. XXXVIII-1.

141 S. DER NERSESSIAN, *Aght'amar*, p. 47.

142 *Id.*, p. 23.

représentés¹⁴³. Les deux derniers rectangles sont fortement délités, on ne voit plus rien¹⁴⁴. Il semble que la composition de ce relief d'Odzoun et surtout le type iconographique du Christ rappellent bien plus les enluminures du IX^e siècle de la *Topographie* que le disque du Musée Barberini.

Après les reliefs d'Aghtamar et de la coupole du *jamatoun* du monastère de Horomos, nous ne trouvons plus de représentations analogues du *Jugement Dernier* dans les monuments à nous connus. Les œuvres d'art arméniennes reprennent ce sujet au XIII^e siècle, mais avec des modifications, en particulier dans la miniature cilicienne où la *Seconde Venue* est parfois interprétée comme un grand drame à plusieurs épisodes¹⁴⁵.

Un relief fort intéressant, malheureusement unique en son genre, se trouve sur le tympan de l'église de Hovhannavank (milieu du XIII^e siècle). Un seul épisode allégorique de la *Seconde Venue* du Christ y est représenté : la parabole des cinq vierges sages et des cinq vierges folles. Toutes les figures sont barbues ; ni le modelé des visages, ni les costumes ne sont féminins. Il faut croire que ce relief poursuit un but didactique à l'usage des moines de Hovhannavank¹⁴⁶. Le même type iconographique figure dans un manuscrit illustré au Vaspourakan en 1306 (Mat. 4806)¹⁴⁷. Notons que la parabole des vierges sages et folles fait partie du type prolix du *Jugement Dernier* dans les monuments occidentaux des XII^e-XIII^e siècles¹⁴⁸.

Nous avons déjà noté qu'au V^e siècle, lorsque l'archimandrite Koriun parle de la traduction des Saintes Ecritures, il devient clair que La Révélation doit en faire partie, puisque l'auteur mentionne l'apôtre Paul et, avec lui, « tous les autres apôtres ». Par la suite, à partir du X^e siècle,

143 P. DONABEDIAN et J.-M. THIERRY, *Les Arts arméniens*. Paris, 1987, fig. 33.

144 B. ARAKELIAN, *Les reliefs médiévaux arméniens*, p. 44-47; S. DER NERSESSIAN, *L'Art arménien*. Paris, 1977 ; fig. 37-38 P. DONABEDIAN et J.-M. THIERRY, *Les Arts arméniens*, fig. 807, 808 ; Z. HACOBIAN, « Sur la question de l'interprétation des images des stèles d'Odzoun » (en arm.). *Eichmiadzin*, 2005, 1 p. 75-87.

145 S. DER NERSESSIAN, *L'Art arménien*, fig. 92.

146 Л. ЗАКАРЯН, « Об одном рельефе из Ованнаванка », *Вестник АН Арм. ССР*, 1973, N 1.

147 Л. ЗАКАРЯН, *Из истории васпураканской миниатюры*. Ереван, 1980, рис. 24.

148 E MALE, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*. Paris, 1958, tome I. p. 386

on rencontre dans la littérature arménienne des évocations de la *Révélation de saint Jean*¹⁴⁹. Néanmoins, elles ne sont pas suffisantes pour motiver des transformations dans le domaine de l'art. C'est la traduction arménienne d'un *Commentaire de la Révélation*, réalisée en 1179 par Nersès Lambronatsi sur le texte grec d'Andréas et d'Aratès de Césarée¹⁵⁰, qui stimule des changements réels dans l'iconographie du *Jugement Dernier*. La plume puissante de Lambronatsi et sa conviction quant à l'importance de cette œuvre modifient le cours des idées en Arménie cilicienne. Dans le colophon, l'archevêque de Tarse écrit : « *La Révélation de saint Jean*, théologien et évangéliste, est appréciée comme témoignage dans la doctrine de nos saints archimandrites. Elle est enfin affranchie de la tentation de certains d'y voir une monstruosité ». Il énumère ensuite tous les théologiens grâce auxquels *La Révélation* est « canonisée dans le Nouveau Testament de la Bible » et dont lui-même partage les opinions¹⁵¹.

On peut toutefois se demander pourquoi les artistes arméniens représentent seulement cette variante abrégée du *Jugement Dernier* : à en juger par certains reliefs, ce n'est pourtant pas l'imagination qui leur manque. Il semble que l'explication réside dans l'introduction tardive de l'*Apocalypse* dans le canon officiel de l'Église arménienne. Deux reliefs, à Hovhannavank et Aghdjots, témoignent de changements précis de la mentalité, survenus dans la sphère culturelle dans la première moitié du XIII^e siècle. Dans cette optique, nous sommes spécialement intéressée par St-Stépanos Aghdjots où le relief du *Jugement Dernier* fait écho à *La*

149 T. ARTZROUNI, *Histoire de la maison des Artzrouni*. Saint-Petersbourg, 1887, p. 124 (en arm. classique). Historien du X^e siècle, l'auteur cite un passage de la *Révélation de saint Jean*. On y trouve un vers qui a force de formule au Moyen Âge : « Je suis l'Alpha et l'Oméga, le premier et le dernier, le commencement et la fin » (XXII, 13, 14). Grégoire de Narek fait de même dans son *Livre de Lamentation*, il répète en paraphrasant quelque peu : « Tu es le commencement et la fin » (in *Œuvres de notre saint père Grigor Narékatsi*. Venise, 1840, p. 36 ; en arm. classique). Poghos Khatchatrian trouve que ce vers est emprunté à la *Révélation de saint Jean* (voir P. KHATCHATRIAN et A. GHAZINIAN, *Le Livre de Lamentation de Grigor Narékatsi*. Erevan, 1985, p. 303, en arm. classique).

150 *Commentaire de La Révélation de Saint Jean par Andréas et Aratès, évêques de Césarée*, traduit du texte grec et corrigé par Nersès, archevêque de Tarse en Cilicie. Jérusalem, 1855.

151 *Id.*, p. 319.

Révélation de saint Jean. Il faut donc supposer que le livre de *La Révélation* est déjà introduit dans le canon ecclésiastique, peut-être plus tôt qu'au XIII^e siècle, grâce à la traduction de Lambronatsi.

Le décor de l'extérieur du complexe monastique est achevé dans les années 1270 avec les reliefs des apôtres Pierre et Paul. Toutefois, à l'intérieur de l'église St-Stépanos, sur l'une des dalles du mur frontal séparant l'abside de la salle, deux têtes humaines sont représentées face à face à l'intérieur d'une étoile à huit bras, l'une de profil, l'autre en trois-quarts de cercle. Elles sont toutes deux coiffées de chapeaux assez bas rappelant les coiffures seldjoukides.

Aux XIII^e-XIV^e siècles, il est d'usage en Arménie de représenter les sculptures des donateurs. Elles sont habituellement placées sur les murs extérieurs des églises¹⁵². A Aghdjots, les reliefs sont exceptionnellement placés à l'intérieur de l'église et sur sa partie la plus sacrée. Il nous semble plus que probable qu'il s'agisse des frères Zakarides, Ivané et Zakaré, puisque le monastère se trouve dans leurs domaines et qu'ils ont joué un rôle décisif dans sa transformation en un important centre culturel. Le premier double portrait des frères Zakarides est sculpté sur la façade orientale de l'église de Haridj (1201), avec une icône représentée entre eux¹⁵³. Les historiens médiévaux et les chercheurs modernes qui parlent des Zakarides notent qu'Ivané était de confession chalcédonienne, c'est-à-dire orthodoxe, à l'inverse de son frère. Ainsi, selon Vardan Aréveltsi : « Trompé par la reine Thamar, Ivané s'affaiblit dans sa foi et, pour son malheur, il est fait prisonnier à Khlata..., alors que son frère Zakaré conserve sa foi »¹⁵⁴. Kirakos Gandzakétsi porte le même témoignage : « ...Ivané s'est laissé troubler par la foi chalcédonienne qui a perdu la Géorgie, car Ivané aimait

152 Citons quelques sculptures de donateurs des XIII^e-XIV^e siècles : Smbat et Gourguen Bagratouni tenant la maquette de l'église à Khoranachat ; les princes Djalalian à Gandzassar et Haghartzine, Arzou Khatoun et ses deux fils à Dadivank, les frères Zakarides à Sanahine... Voir P. DONABEDIAN et J.-M. THIERRY, *Les Arts arméniens*, fig. 52, 87, 347, 350, 736, 737.

153 Н. СТЕПАНИЯН, А. ЧАКМАКЧЯН, *Декоративное искусство средневековой Армении*, Ленинград, 1971, илл. 45; E. UTUDJIAN, *Les monuments arméniens du IV^e au XVII^e siècle*. Paris, 1967, fig. 188.

154 *Recueil historique* de l'archimandrite Vardan, Venise, 1862, p. 138 (en arm. classique).

plus la gloire humaine que la gloire divine, charmé qu'il était par la reine nommée Thamar »¹⁵⁵. Le même auteur présente en revanche Zakaré comme fidèle à l'Eglise Apostolique et restaurateur des anciennes traditions arméniennes ; son confesseur et conseiller est le grand archimandrite Mkhitar Goch, « car Zakaré est son fils spirituel » et bienfaiteur de l'Eglise¹⁵⁶. L'archevêque Chnorhk Galoustian considère aussi que Zakaré est fidèle à la confession arménienne¹⁵⁷. L'image du *spassalar* Zakaré est exaltée par M. Ormanian : « Le nom de Zakaré doit occuper la place d'honneur qui lui revient dans notre histoire nationale pour sa fidélité à notre Eglise et les efforts qu'il ne ménagea pas pour sa gloire. Même servant un pouvoir étranger, il le fit pour défendre sa nation »¹⁵⁸. Cette définition donne aussi une réponse à la question légitime : pourquoi Zakaré est-il représenté avec une icône à côté de son frère à Haridj ? Il semble que de la part de cet homme politique et militaire, commandant de l'armée arméno-géorgienne, ce ne soit qu'une marque de respect envers les soldats géorgiens qui ont combattu et vaincu sous ses ordres à côté des Arméniens.

Selon Garéguin Hovsépian, Zakaré est nommé *spassalar* après 1193¹⁵⁹ ; il occuperait donc déjà ce poste lorsque l'église de Haridj est ornée de son relief. Au cours de la première décennie du XIII^e siècle, lorsque le monastère Aghdjots est en construction, les Zakarides sont au zénith de leur gloire. L'Arménie est déjà libérée des Seldjoukides et «... le commandant vainqueur conquiert une partie de l'Atropatène avec les villes de Marand et d'Ardabil »¹⁶⁰. Les Zakarides sont incontestablement les maîtres de l'Arménie et de la Géorgie, ce dont témoignent sans ambiguïté les inscriptions. En voici une : « La sainte et rédemptrice Messe / que fait célébrer ici Sahakadoukht, mère de Zakaré et Ivané, rois

155 KIRAKOS GANDZAKÉTSI, *Histoire d'Arménie*, Venise, 1865, p. 81 (en arm. classique).

156 *Id.*, p. 81, 83, 111.

157 CH. GALOUSTIAN, *Saints arméniens*. Erevan, 1997, p. 351 (en arm.).

158 M. ORMANIAN, *Histoire nationale, Les faits de l'Eglise arménienne des origines à nos jours*. Constantinople, 1914, § 1091 (en arm.).

159 G. HOVSÉPIAN, *Les Khaghbakians ou Prochians*, p. 4.

160 *Id.*, p. 5.

d'Arménie »¹⁶¹. L'inscription est placée au-dessus de la pièce auxiliaire gauche de l'abside principale de l'église Aghdjakberd d'Ani. Même si elle témoigne de l'ambition de Sahakadoukht, elle n'en contient pas moins une part de vérité. De plus, le désir d'appartenir à la haute noblesse pousse les Zakarides à lier leur origine à celle d'une des plus illustres maisons princières, les Bagratides. Sages politiciens, maîtrisant à la perfection l'art de la stratégie, énergiques et courageux, ils comprennent bien l'importance d'une ascendance royale pour la continuité de leur lignée. On lit ainsi sur une inscription de Haghardzine : « Je suis Nana, de la maison des Bagratides, fille du grand Sarkis, sœur de Zakaré et d'Ivané »¹⁶². Si grande est l'attraction exercée par les Bagratides, même deux cents ans plus tard, qu'ils essaient de réaliser en partie leur programme politique, à savoir inclure l'Arménie et la Géorgie, dans l'alliance d'une communauté politique¹⁶³. Les circonstances sont favorables à toutes les ambitions, et les frères s'arrogent le droit moral de placer leur portrait sur la partie la plus importante, la plus solennelle de l'église. Le double portrait inscrit dans une étoile à huit bras apparaît ainsi sur l'une des dalles frontales de l'autel, l'étoile étant, selon les anciennes croyances iraniennes, l'image du monde¹⁶⁴. Les portraits placés dans les ornements dotés de ce symbolisme devaient représenter les personnages les plus élevés dans la hiérarchie sociale¹⁶⁵. Garéguin Hovsépian considère que les titres de « rois couronnés et maîtres du monde », « rois des rois », et les autres titres des Bagratides, adoptés par les Zakarides, sont « le témoignage réel de leur pouvoir

161 Sahakadoukht, mère de Zakaré et d'Ivané, appartient à la maison Artzrouni ; elle est la sœur du célèbre prince Amir Kourd. C'est d'après le nom de ce dernier que les frères sont mentionnés par les historiens. Voir A. TER-GHÉVONDIAN, « L'inscription arabe de Zakaré et d'Ivané à Amberd » in : *Recueil d'articles*. Erevan, 2003, p. 206-209 (en arm.).

162 K. KOSTANIANTS, *Annales épigraphiques*. Saint-Petersbourg, 1913, p. 41 (en arm. classique).

163 N. ADONTZ, *Etudes historiques*. Paris, 1948, p. 156.

164 E. DIEZ, « Die Stegestürme in Ghazna als Weltbilder », in *Die Kunst des Orients*, I, S. 37. La citation est empuntée à *Symbolisme cosmique et monuments religieux*, I, texte, p. 73-75.

165 Un petit bateau surmonté d'une figure humaine et inscrit dans une étoile à huit bras se voit sur l'une des petites dalles frontales de l'abside du monastère Kirants du district d'Idjévan. En se référant au fragment à représentation de Paul et de Thècle du Musée

suprême en Arménie »¹⁶⁶. Comprenant parfaitement le rôle « rédempteur » de la Messe dans la vie des fidèles, les « descendants par Providence divine de la lignée des Bagratides », les frères Zakarides, titulaires de « l'héritage de leurs ancêtres », s'en remettent à son mystère pour s'immortaliser dans le temps et dans la mémoire des générations futures.

La tradition orientale ancienne consistant à représenter un visage humain dans un ornement, tout spécialement végétal, est connue dans l'art arménien dès le VII^e siècle. A quelques kilomètres seulement du monastère Aghdjots, dans le même vallon Kéghouats, dit aussi gorge de Gami, dans le village de Baybourt niché dans la vallée de la rivière Azat, il existe une église datée du VII^e siècle. Sur deux chapiteaux de cette église, deux têtes sont sculptées face à face dans des ornements formés de palmettes. Au X^e siècle, cette tradition se manifeste de manière beaucoup plus complète dans la « ceinture de raisin » qui court le long des murs de l'église Sainte-Croix d'Aghtamar et où des figures humaines, dont le roi Gaguik, sont représentées. Plus tard, en 1217, des visages humains apparaissent dans le fond végétal de l'un des Canons de concordance de l'Evangile (Mat. 4509) illustré par le peintre Sarkis à Ayrivank (Guéghard). Ce dernier spécimen est particulièrement intéressant, car exécuté dans la même aire géographique.

Quant au relief des donateurs du monastère St-Stépanos, il est très particulier tant par son style d'exécution que par la structure de sa composition. Différant essentiellement des autres reliefs anthropomorphes de ce monastère, il témoigne de la présence d'un maître sculpteur appartenant à une tout autre école, apparemment adepte des spécimens classiques orientaux anciens. A en juger par ce double portrait, il maîtrise à la perfection son ciseau, il sent à merveille la facture de la pierre et il est capable de rendre les proportions du visage de manière réaliste et avec vérité, tout en évitant les solutions sèches et schématiques. Toutes ces caractéristiques, ainsi que la forme fortement archaïque des coiffures, confèrent à cette œuvre

Pio Cristiano, nous avons tendance à supposer qu'à Kirants aussi c'est l'apôtre Paul qui est représenté. On le trouve également avec un autre personnage dans un canot dans le *Lectionnaire du roi Hétoum* (f° 264 v).

166 G. HOVSEPIAN, *op. cit.*, p. 7.

une qualité dont le fini rappelle les spécimens de la sculpture orientale ancienne. L'artiste lui-même a dû probablement considérer son œuvre comme une réminiscence de cet art, un hommage nostalgique de fidélité à ses traditions séculaires. A une époque où le combat pour la foi est l'un des plus importants objectifs nationaux, où l'identité même du peuple et la sauvegarde du pouvoir des Arméniens dans leur pays sont des sujets très préoccupants, la présence des portraits des princes Zakarides à l'endroit le plus significatif de l'intérieur de l'église, sur l'une des pierres frontales de l'abside, n'a rien d'étonnant. Plaçant leurs portraits à proximité de l'abside où l'on encense et loue le Créateur, d'où montent au ciel les prières quotidiennes adressées au Seigneur, sous une voûte qui symbolise le ciel, ils s'unissent éternellement à la prière du peuple entier, en tant que soldats ayant combattu pour la foi et participé à la grande et éternelle lutte livrée au nom du salut de l'âme.

Quel est l'axe sémantique autour duquel se groupent les reliefs créés à diverses époques et faisant partie du décor du monastère Aghdjots ? Existe-t-il un programme iconographique entier et poursuivant un but précis ? Enfin, quelles sont les idées adressées aux fidèles à travers ce programme ? C'est l'histoire illustrée, sobre et sans prolixité superflue, de la création du monde qui se déroule sur les murs du monastère en accentuant les principaux personnages et épisodes. Elle commence sur le mur oriental, qui nous rappelle que l'église est le Paradis terrestre, avec les images symboliques de la création, continue avec l'histoire du prophète Daniel pour se terminer par le *Jugement Dernier* placé sur le mur occidental. Daniel personnifie les souffrances de tous ceux qui sont, de tout temps, persécutés pour leur foi. Dans le Monde nouveau, ce sont Pierre et Paul, « victimes élues » et disciples les plus proches du Christ, qui sont soumis à de cruelles tortures, répétant la passion de leur Seigneur au nom de la foi : « Ceux qui restent fidèles à ce précepte de justice »¹⁶⁷ seront donc jugés dignes du Royaume de Dieu.

Ainsi se présente le programme iconographique de la série de reliefs : création du monde, exaltation de la foi par l'intermédiaire des prophètes

167 AGATHANGE, *Histoire d'Arménie*, § 605.

et des saints des mondes ancien et nouveau, salut qui viendra avec la Seconde Venue du Christ, lorsque les justes seront récompensés et les coupables punis selon la justice. D'où le conseil que donnent aux croyants les chefs spirituels et laïcs du peuple: la foi doit être ferme, comme celle de Daniel, des apôtres Pierre et Paul, même si les persécutions des infidèles sont cruelles, jusqu'à ce qu'arrive le jour du Jugement Dernier, lorsque les Justes mériteront le Royaume de Dieu.

Il est évident que ces personnages occupent une place de choix dans le paradigme du occupent, dès les premiers siècles du christianisme, une place de choix dans le paradigme du « Salut » et comme tels, ils ont une place stable dans le système de l'art arménien. Le professeur Matthews trouve que le passage de l'Évangile selon Matthieu, où un dialogue a lieu entre l'apôtre et le Christ sur l'identité de ce dernier, résonne fréquemment dans le milieu arménien. Ceci est une déclaration ecclésiologique fondamentale : « Tu es le Messie, le Fils du Dieu vivant » (*Matthieu*, XVI, 16), ce qui, d'après Matthews concerne l'Église chrétienne en général et l'arménienne en particulier¹⁶⁸.

Les sculptures des apôtres achèvent le programme iconographique du monastère Aghdjots, dont le fond est l'un des principaux dogmes chrétiens, l'idée du salut, exprimée par des personnages esthétiquement très différents l'un de l'autre, car l'esprit relativement libre du XIII^e siècle permet de grouper diverses tendances créatives autour d'une seule idée synthétique.

LE STYLE

Les éléments purement décoratifs du système sculptural du monastère Aghdjots sont plus riches et plus variés que les reliefs figuratifs. Le grand bouclier de pierre en relief sur le mur oriental en est le plus splendide et le plus solennel exemple. Ses éléments géométriques rappellent les dessins si fréquents sur les édifices cultuels de la période classique de l'architecture arménienne. Toutefois, leur inclusion dans un cercle fermé constituant une composition achevée et indépendante acquiert une importance sémantique absolument différente, dont nous avons parlé ci-dessus. Ces boucliers ornements et leurs variantes sont fréquents dans le monde chrétien (on en trouve en Arménie aux V^e-VI^e siècles sur l'appui cubique de l'arc de Parbi, à Erérrouk, à Mren et à Aténi¹⁶⁹, ainsi que dans les arts roman et gothique aux XII^e-XIII^e siècles¹⁷⁰, aussi bien que musulman (dans le décor des mosquées du X^e siècle et dans la poterie)¹⁷¹. Par la suite, au Moyen Age avancé, ils subissent en Arménie différentes modifications : probablement sous l'influence de l'art musulman, ils deviennent plus compliqués et s'enrichissent de nouveaux éléments décoratifs.

L'iconographie des autres éléments du système décoratif du complexe entier – palmettes, fleurs stylisées à quatre pétales, ornements végétaux ayant divers prototypes – correspond parfaitement à l'ensemble des types traditionnels de l'art décoratif arménien. Tantôt d'une netteté graphique, tantôt si raffinés que les aspérités de la surface sont à peine sensibles,

169 J.-M. THIERRY et P. DONABÉDIAN, *Les Arts arméniens*, fig. 25, 27 : S. DER NERSESSIAN, *Aght'amar*, p. 23 ; Г. ЧУБИНАШВИЛИ, *Памятники типа Джвари*. Тифлис, 1948, илл. 60.

170 F. AVRIL, X. BARRAL-ALTET, D. GABORIT-CHOPIN, *Le temps des Croisades*. Paris, 1982.

171 C. HUMBERT, *Islamic Ornamental Design*, p. 2, 53, 79.

ces reliefs végétaux, géométriques ou ornithomorphes témoignent d'un remarquable niveau et d'une grande maîtrise d'exécution, alors que la qualité des sculptures de l'église principale, surtout de deux d'entre elles, *Daniel dans la Fosse aux Lions* et le *Jugement Dernier*, le cède à celle des reliefs décoratifs. Les scènes sculptées s'apparentent à la tendance traditionnelle de la sculpture arménienne, déjà connue par les stèles commémoratives.

Les sculptures des apôtres Pierre et Paul, exécutées dans les années 1270 et placées sur le mur oriental de la chapelle, témoignent de principes stylistiques tout à fait différents. Les particularités stylistiques de ces sculptures attestent l'existence d'une tendance locale, caractérisée par des changements de principe orientés vers le réalisme et par l'audacieuse manifestation d'une nouvelle mentalité esthétique. Comme nous ne connaissons pas de monument analogue plus ancien, il faut voir en l'auteur des reliefs des apôtres du monastère Aghdjots l'initiateur de cette innovation dans la sculpture médiévale arménienne¹⁷².

Cet essor de la culture nationale, entamé dans la sculpture avec les reliefs des apôtres Pierre et Paul, poursuit son évolution jusqu'à la deuxième moitié du XIV^e siècle ; ce renouveau et ce développement de l'art national se maintiennent dans le domaine d'une culture locale à la fois très riche en traditions propres et très sensible aux phénomènes du monde extérieur.

Le complexe monastique d'Aghdjots, construit en l'espace de plus d'un demi-siècle, est l'exemple d'une approche architectonique originale et l'expression de différentes tendances artistiques dans le domaine de la sculpture. Ces tendances sont saisissables toutes ensemble dans notre

172 P. DONABÉDIAN est le premier à mentionner les reliefs représentant les apôtres Pierre et Paul, dans son article : « Les particularités stylistiques d'un monument sculpté de Noravank' et sa datation », *REArm*, t. XVII. Paris, 1983. pp. 395-414 ; П. ДО-НАБЕДЯН, *Барельефы архитектурных памятников Вайоц Дзора XIII-XIV вв.* Автореферат. Ленинград, 1980. Les photographies du monument et surtout des sculptures des apôtres Pierre et Paul sont publiées dans les ouvrages généraux consacrés à l'art arménien, voir : N. STÉPANIAN, A. ТЧАКХМАКХ-ТЧИАН, *L'art décoratif de l'Arménie médiévale*. Léningrad, 1971 et P. DONA-BÉDIAN, J.-M. THIERRY, *Les Arts arméniens*. Editions Mazenod, Paris, 1987.

champ de vision et facilement comparables. Sur le fond de l'art médiéval arménien, le rôle de ces sculptures s'avère encore plus significatif lorsqu'on s'aperçoit que ni les dimensions, ni l'organisation de la porte de la petite église avec les reliefs des apôtres grandeure nature, ne se sont jamais retrouvées nulle part ailleurs en Arménie.

Grâce à l'ancienneté de ses traditions locales orientales et de ses relations avec l'Empire byzantin¹⁷³, ainsi qu'à sa sensibilité à l'égard de la pensée occidentale dès le milieu du XIII^e siècle, la culture arménienne du Moyen Age avancé recèle une grande force potentielle. Dans la recherche de moyens d'expression nationaux et, simultanément, dans la création d'un art nouveau, les leçons du passé ont une importance décisive ; elles sont toujours légitimement considérées par les théoriciens comme le facteur le plus fiable et le mieux éprouvé pour le renouveau de l'art¹⁷⁴.

Non moins important est le fait que le patrimoine culturel, en tant que phénomène significatif du passé et de la vie sociale, est une puissante source d'inspiration, un sérieux stimulant moral pour poursuivre l'activité culturelle quelles que soient les conditions politiques du pays. Ainsi, à la fin du XII^e siècle, l'Arménie est gouvernée par la grande maison féodale des Zakarides, les dynasties vassales retrouvent leurs droits et occupent leurs positions dans la hiérarchie étatique. Cette aristocratie « restaurée » devient commanditaire du processus culturel et se fait « arbitre » des goûts. L'élite nobiliaire accorde une signification particulière aux « imitations » dans le domaine culturel, en tant que gage de ses racines anciennes, de preuve de sa légitimité et de confirmation de son droit d'existence ultérieure. Pour les Zakarides, il est très important d'affirmer, par l'imitation des titres ou l'activité politique, leur lien héréditaire avec les Bagratides, car au Moyen Age « être sans passé signifie être privé de sa propre ombre ». Ainsi, au XIII^e siècle en Arménie, cette inspiration des modèles anciens donne naissance à une sorte de « renaissance » aristocra-

173 A. GRABAR, *La peinture byzantine*. Genève, 1953 et Id., *Byzance, L'art byzantin du Moyen Age*. Paris, 1969. p. 49-71.

174 O. DEMUS, « A Renaissance of Early Christian Art in the 13th Century Venice », in : *Late Classical and Medieval Studies in Honor of A.M. Friend*. Princeton, 1955. p. 348-361.

tique qui s'étend à presque tous les domaines de la vie culturelle et politique¹⁷⁵. Il est clair que l'art doit se transformer en l'un des leviers de cet essor. De tout temps, les artistes trouvent un charme particulier et compréhensible à revivifier la gloire « rétrospective » de leurs prédécesseurs. Au X^e siècle, quand le roi Gaguik glorifie la fondation de la royauté du Vaspourakan par la construction du palais et de l'église Sainte-Croix d'Aghtamar, l'architecte Manuel « trouve convenable de reprendre le modèle classique du mausolée royal comme preuve parfaite de continuité, tant de la dynastie des Artzrouni que des traditions architecturales des bâtisseurs arméniens »¹⁷⁶. Par la suite, Aghtamar sert de source d'inspiration et de modèle aux architectes arméniens, tout en restant pour l'élite aristocratique le symbole de la royauté restaurée au X^e siècle. Aghtamar est l'un de ces monuments-prototypes dont le rôle est essentiel dans l'évolution de l'art et le processus de renaissance des traditions nationale, qui avec des périodes d'interruptions et d'épanouissements plus ou moins achevés, connaît à partir des premières décennies du XIII^e siècle un développement naturel ; on peut en juger par les monuments connus, mais il s'étend à presque tous les domaines de la culture arménienne, de l'enluminure jusqu'à la littérature.

C'est également à Aghtamar que fait la première apparition le genre de la sculpture anthropomorphe grandeur nature ; il sera bientôt repris, au début du XI^e siècle, à Bkhéno Noravank. Au XIII^e siècle, les sculptures d'Aghdjots ont donc déjà leur prototype en milieu arménien, bien que, dans l'optique de la composition générale de l'entrée, on remarque ici des influences non arméniennes.

Il est à noter tout d'abord que la sculpture, chaînon étroitement lié à la conception architecturale globale, est moins sujette aux changements que l'enluminure, plus fidèle aux sources de l'art chrétien. La différence entre les moyens d'expression étrangers à l'esprit national et les valeurs artistiques propres à cet esprit y est beaucoup plus évidente. Les traditions locales anciennes sont si puissantes et surtout tellement plus organiques

175 *Ibidem*

176 T. BRECCIA-FRATADOCCHI, *La chiesa di S. Ecmiacin a Soradir*. Roma, 1971, p. 89.

pour la mentalité nationale qu'au XIII^e siècle et plus tard, que les principes de l'art byzantin, par exemple, sont assimilés dans le contexte stylistique, dans les moyens d'exécution, sans pour autant affecter « l'espace intérieur de l'image ».

Pour fixer les traditions locales et argumenter leur écho dans l'art, il faut qu'existe dans la réalité arménienne une doctrine qui devienne un support théorique pour la réalisation d'un style ou d'un autre. Cette doctrine, fondamentale au Moyen Age, qui révèle profondément la relation entre l'homme et Dieu, c'est le mysticisme. On la trouve, très complète et approfondie, au V^e siècle chez le théologien mystique Denys l'Aréopagite¹⁷⁷, dont la théologie est imprégnée de théorie néoplatonicienne et du mysticisme des chrétiens d'Orient. Il y aborde plusieurs fois la question de l'homme divinisé, de l'homme à l'image de Dieu et de l'homme interne, notions essentielles pour le mysticisme. Dès le début du VIII^e siècle, grâce à la traduction de l'évêque Stépanos Siounétsi, les œuvres complètes de Denys l'Aréopagite sont connues en Arménie¹⁷⁸.

Les principes moraux du mysticisme apparaissent aussi très clairement, dès le V^e siècle, chez le philosophe arménien David l'Invincible¹⁷⁹. Les actions visibles du mystique, sa conduite spirituelle, sa morale, toute l'expression de sa pensée et de son esprit sont orientées vers la profondeur, c'est-à-dire vers son âme, vers l'homme interne. La philosophie liée à l'homme interne est essentielle pour le mystique et se situe au sommet de son éthique, dit H. Tamrazian¹⁸⁰.

Cette conception, qui a obtenu droit de cité dans la pensée théologique arménienne dès le haut Moyen Age, prend au X^e siècle un essor sans précédent ; il semble que ce soit autour de cette idée de « l'homme interne » que s'est développée l'esthétique de l'art médiéval arménien. Dès le haut

177 H. TAMRAZIAN, *Grigor Narékatsi et le néoplatonisme*. Erevan, 2004, p. 21 (en arm.).

178 *The Armenian Version of the Works attributed to Dionysus the Areopagite*, edited by R. Thompson. Lovanii, In Aedibus E. Peeters, 1987. Il est à noter que le Maténadaran d'Erevan conserve plus de 120 œuvres de Denys l'Aréopagite. V. GHAZARIAN, *Commentaires des Canons de concordance*. Erevan, 1995

179 DAVID L'INVINCIBLE, *Œuvres*, traduction, préface et commentaires de Sen Arevchatian. Erevan, 1980, p. 67 (en arm.).

180 H. TAMRAZIAN, *op. cit.*, p. 42, 43.

Moyen Age, les artistes arméniens tentent de rendre perceptible la pensée à travers leurs œuvres. Les penseurs mystiques indiquent le chemin menant à un état de communion avec Dieu : atteindre la vérité spirituelle grâce à l'intuition, à un grand travail intérieur sur le chemin de la catharsis, par la concentration et la prière. Voici le potentiel accordé à l'homme, qui renforce ainsi son individualité ; ce processus naturel doit mener à la libération de l'esprit et, finalement, à un principe de libre création.

Dans les *Discours sur la foi* de Grégoire l'Illuminateur, il est question d'une union entre l'homme interne et l'homme externe pour former une entité. L'auteur y souligne l'harmonie régnant entre ces deux aspects de l'homme, grâce à laquelle il atteint la perfection. « Sain, plein de bon sens, saint est l'homme interne et externe »¹⁸¹. L'homme est une entité interne-externe, alors, on peut expliquer l'église par le même principe symbolique, l'église en tant qu'édifice spirituel puisque, d'après les théologiens du Moyen Age, elle est l'instrument de Dieu sur terre, le microcosme qui symbolise l'âme humaine et l'homme¹⁸². Puisqu'il en est ainsi, l'intérieur et l'extérieur de l'église « doivent être en parfaite harmonie », comme un seul corps, un édifice avec son décor extérieur et intérieur. Au début du X^e siècle Anania Narékatsi considère l'église comme créée « à l'image de l'homme », elle est tangible, concrète. Les grâces du Saint-Esprit et les rayons de soleil du monde connu en découlent, nourrissant notre âme du lait de leurs mamelles éternelles, l'Ancien et le Nouveau Testament¹⁸³. De ce point de vue, la pensée, qui considère les programmes iconographiques des murs extérieurs et intérieurs comme les deux reflets, intimement liés entre eux, d'une même idée, conduit à représenter à l'extérieur essentiellement des scènes de l'Ancien Testament et même des scènes séculières (« Puisque le salut de l'âme n'est pas uniquement garanti par l'observation des lois et des commandements, ni par une vie ascétique ou l'exploit corporel ») et à l'intérieur exclusivement des scènes chrétiennes empruntées au Nouveau Testament, comme « une longue voie de purifi-

181 GRÉGOIRE L'ILLUMINATEUR, *Discours sur la foi*. Vagharchapat, 1894-1896, p. 208 (en arm. classique). La même note se trouve dans l'ouvrage cité de H. Tamrazian, p. 43.

182 *Symbolisme cosmique et monuments religieux*, texte, p. 79.

183 G. HOVSEPIAN, « Historiographie », *Ararat*, octobre, p. 913-926. Etchmiadzine, 1914.

cation de l'être interne »¹⁸⁴, comme les éternels idéaux du christianisme, comme « le chemin infini menant de l'image au prototype ».

Il y a toutefois des monuments sculpturaux plus anciens où les principes stylistiques sont l'expression d'une mentalité précise, en particulier la série de sculptures de l'église Sainte-Croix d'Aghtamar. Là, l'iconographie trouve parfois son écho dans les schémas des sculptures des apôtres du monastère Aghdjots, alors que dans le domaine du style on remarque du premier coup d'œil une approche totalement différente, voire diamétralement opposée. Il est dès lors capital d'étudier les sphères d'influence de la pensée dominante en Arménie au X^e et au XIII^e siècle et de faire des comparaisons stylistiques avec les sculptures d'Aghtamar, parfois même par la méthode de l'exclusion. Nous ne disposons pas en effet d'autre monument chronologiquement proche muni de sculptures grandeur nature ; de plus, la comparaison avec Aghtamar donne la possibilité de révéler tant la différence des principes artistiques appliqués au X^e et au XIII^e siècles que leur communauté et l'évolution stylistique survenue sous la domination de la pensée locale. Un état exceptionnel de concentration, d'extase spirituelle, atteint grâce à la prière est exprimé dans les sculptures d'Aghtamar, plus spécialement dans les reliefs du roi Gaguik Artzrouni et du Christ. Ici, c'est la sensation immédiate de Dieu, lorsque l'être humain se transforme en nature, « devient fils de Dieu et se divinise »¹⁸⁵. L'interprétation des personnages de Gaguik Artzrouni et du Christ, qui ne présentent aucune différence d'aspect extérieur et où Gaguik est autant nimbé que le Christ, n'est-elle pas l'expression de la mentalité mystique ? Toute la gamme compliquée des sentiments, toute la tension des états intérieurs sont exprimées à Aghtamar uniquement au moyen des yeux qui, selon les mystiques, sont les fenêtres ouvertes de l'âme. C'est la force magique « de clairvoyance, d'éternelle joie céleste » qui attire le spectateur, remplit son âme d'effroi, l'incite à prier, « lui accorde la grâce du repentir et des larmes ».

Dans l'*Histoire de la maison Artzrouni* de Thovma Artzrouni, le groupe sculptural du Christ et du roi Gaguik est commenté dans un lan-

184 H. TAMRAZIAN, *op. cit.*, p. 46-47.

185 H. TAMRAZIAN, *op. cit.*, p. 19, 21, 24, 27.

gage imagé caractéristique de son temps et reflétant la connaissance mystique, dominante à l'époque. L'historien écrit : « On y traça encore sur la voûte de la chapelle la croix et l'image du Sauveur... En face de lui, on voyait le portrait, avec auréole parfaitement ressemblant, du roi Gaguik, portant sur ses bras, avec une sublime ferveur, la figure de l'église, comme si c'était un vase d'or, rempli de manne ; comme une cassolette d'or, exhalant des parfums. Le monarque était représenté dans l'attitude d'un homme qui demande la rémission de ses péchés. Dût-on jeter du blâme sur notre histoire, les grâces demandées ne seront pas refusées au roi, qui espère en la rétribution future »¹⁸⁶.

La prière et sa doctrine font partie des pierres de base de la conception du monde mystique. Khosrow Andzévatsi compare la prière à une échelle céleste : « La prière est muraille de solidité, colonne de fermeté, base de la foi, ancre d'espérance, échelle pour monter vers Dieu »¹⁸⁷. Selon Thovma Artzrouni, Gaguik est représenté en prières. Un peu plus haut, il écrit : « Le moine sus-dit l'aïda de son talent, pour y tracer des portraits parfaitement exacts, d'Abraham à David et à Notre Seigneur Jésus-Christ, la série des prophètes et des apôtres, chacun suivant la règle, merveilleux à voir ».

D'après l'expérience mystique des croyants, les visions sont propres aux penseurs profondément sensibles. En extase, sensibilisés à l'extrême, ils ont des visions et obtiennent la possibilité de communier avec Dieu. A la fin du X^e siècle, Grigor Narékatsi écrit dans son *Livre de Lamentation* : « Envers celui que j'ai vu de mes yeux, de quoi je devrai répondre plus encore que de tout l'Évangile »¹⁸⁸. L'auteur place sa vision au-dessus de tout l'Évangile et la communion vivante avec Dieu au-dessus de la tradition des Saintes-Écritures. Les commentateurs du *Livre de Lamentation* insistent sur ce vers, disant qu'« étant saint, Narékatsi a directement communiqué avec Dieu »¹⁸⁹.

186 T. ARTZROUNI, *Histoire de la Maison Artzrouni*. Tiflis, 1917, p. 486 (en arm. classique). Ici et ailleurs, la version française est donnée selon la traduction de M. BROSET, « Histoire des Artzrounis », in *Collection d'Historiens Arméniens*. Saint-Pétersbourg, 1874, t. I, p. 240, 241.

187 H. TAMRAZIAN, *op. cit.*, p. 163.

188 G. NARÉKATSI, *Le Livre de Lamentation*, 27, 6 (en arm. classique). La version française est donnée selon la traduction d'Annie et Jean-Pierre Mahé, Lovanii, In Aedibus Peeters, 2000, p. 353

189 H. TAMRAZIAN, *L'école de Narek*. Erevan, 1999, p. 60, 63 (en arm.).

Ainsi, les mystérieux reliefs d'Aghtamar, fidèles continuateurs des traditions sassanides¹⁹⁰, créés sous l'influence du mysticisme, alors pensée locale dominante, jouent un rôle décisif dans l'évolution de l'art arménien, tout particulièrement de la sculpture. Durant la période postarabe, avec l'avènement de la dynastie bagratide à la fin du IX^e siècle, on remarque dans l'art arménien une tendance à préciser et à purifier les valeurs spirituelles. Dans le domaine de l'art, les limites de la perception s'élargissent, la pensée est dotée d'une force particulière, toute-puissante, elle est dominante mais fonctionne en interaction avec les autres caractéristiques de l'œuvre d'art. Les meilleurs exemples en sont, au X^e siècle, les sculptures et les peintures murales de l'église Sainte-Croix d'Aghtamar et les peintures murales de Tathev.

Au XIII^e siècle, l'introduction des normes byzantines dans l'art arménien, via le Royaume arménien de Cilicie, stimule incontestablement le renouvellement du système morphologique et la création d'un nouveau « vocabulaire », conforme à l'esprit de l'époque. Toutefois l'art arménien conserve son essence profondément spiritualiste, orientée vers l'homme « interne », en accord avec l'esprit arménien, surtout depuis l'essor de la pensée mystique au X^e siècle.

Les sculptures des apôtres Pierre et Paul de la petite église du monastère Aghdjots sont la première œuvre d'art monumental où l'influence de l'art byzantin est évidente. Un grand laps de temps sépare ces œuvres des monuments arméniens du haut Moyen Âge. Il est donc difficile de trouver des parallèles stylistiques ou iconographiques. L'art classique de la haute période les a simplement frôlés, laissant son sceau sur certains détails. En revanche, on remarque beaucoup mieux l'influence des monuments d'un passé plus proche, comme Aghtamar. L'iconographie de ces sculptures

190 D. SCHLUMBERGER, *L'Orient hellénisé*. Paris, 1970. Schlumberger écrit : « Il est extrêmement improbable que des illustrateurs de manuscrits chrétiens aient pu s'inspirer, après une interruption de trois siècles, d'une tradition artistique païenne disparue, en d'autres termes qu'il puisse s'agir d'une « renaissance ». Il faut donc supposer que des intermédiaires ont existé. Dans la miniature syrienne et arménienne du VI^e au X^e siècle, on relève « un faisceau de traits stylistiques », incontestablement issus de l'art parthe (p.208). Voir aussi R. GHIRSCHMAN, *Parthes et Sassanides*. Paris, 1962.

présente des affinités indéniables avec les schémas iconographiques d'Aghtamar. En ce qui concerne les sculptures des apôtres Pierre et Paul, on peut faire des comparaisons concrètes. Un premier regard critique décèle dans l'emplacement même des sculptures les principes caractéristiques des monuments arméniens du haut Moyen Age, exécutés dans l'esprit de l'art oriental « hellénisé ». La conception d'un groupe de personnages en action, venue de l'art classique, est évidente. Les figures des apôtres sont tournées l'une vers l'autre, leurs poses sont relativement libres, quelque peu dynamiques. Il existe une certaine relation entre elles, ce qui crée une illusion d'action. C'est d'après ce même principe, d'une expression d'ailleurs beaucoup plus nette, qu'est exécutée la scène de la *Glorification de la Croix* figurant sur le tympan de l'entrée nord de l'église de Mren (VI^e-VII^e siècle) ; trois personnages, placés de part et d'autre de la croix, se tournent l'un vers l'autre d'un mouvement assez vif. Sur ces reliefs, seul le lien sémantique qui existe entre deux personnages figurés l'un à côté de l'autre permet de les considérer comme des protagonistes. Il faut également noter que les deux anges tenant un médaillon, représentés entre le Christ et Gaguik Artzrouni, sont beaucoup plus proches des prototypes de l'Orient hellénisé, plus précisément du relief de Mren. A Aghtamar, certains détails diffèrent de la tendance générale et semblent être l'expression d'une autre direction : au point de vue stylistique, le modelé des cheveux est très caractéristique de l'art byzantin, alors que l'exécution en est fort éloignée. Le caractère extrêmement sec et plan du traitement semble suggérer que le sculpteur n'a pas travaillé avec un ciseau, mais qu'il a simplement gravé dans la pierre, alors qu'à Aghdjots le traitement en relief des cheveux est beaucoup plus proche de Mren ou d'autres monuments arméniens du haut Moyen Age (Odzoun par exemple). Les monuments qui séparent chronologiquement l'église de Mren et le monastère Aghdjots, comme Aghtamar, conservent des traces estompées de l'idée du « groupe ».

Si l'on considère les reliefs des apôtres comme une composition unique, on remarque que ces deux reliefs rappellent par différentes particularités typologiques les sculptures du Christ et de Gaguik Artzrouni, placées de part et d'autre de la fenêtre du mur ouest d'Aghtamar. Leurs

poses sont semblables à celles des apôtres Pierre et Paul du monastère Aghdjots, malgré une grande différence de style. Il y a des ressemblances entre la position des corps de l'apôtre Pierre et du Christ (l'un des pieds est représenté de face, l'autre de profil), le rythme du mouvement des mains est identique, à cela près que le Sauveur tient un livre à la main et Pierre une clé. Il semble que la silhouette du Christ ait servi de prototype à celle de Pierre, bien que cette dernière figure soit d'un rendu fragmentaire et par endroits presque volumétrique. Sous l'étoffe qui drapé le bras droit de l'apôtre Pierre, on sent concrètement le corps. Des analogies du même genre existent entre les figures de l'apôtre Paul et de Gaguik Artzrouni : le traitement des doigts est le même (chaque doigt est traité à part ; au niveau des phalanges leurs dimensions et leurs positions sont naturelles). Bien que le traitement élégant et magistral des mains des apôtres soit plus parfait qu'à Aghtamar, le passage du corps à la tête est réalisé de la même manière : notons l'existence du cou, chose exceptionnelle dans l'art médiéval arménien¹⁹¹. En revanche, le drapé des vêtements est fondamentalement différent dans ces deux monuments. A Aghtamar, il est parfaitement graphique et représente un univers décoratif indépendant ; ce caractère graphique est absent d'Aghdjots, où on observe même un essai d'interprétation volumétrique. Néanmoins, le spectateur a sans cesse l'impression que le sculpteur ne représente pas les détails avec la perfection voulue. Il ne maîtrise pas encore le principe de la création réaliste du corps ou n'y prête pas d'importance. On ne peut au contraire pas dire la même chose du visage : on dirait que ces têtes n'appartiennent pas à ces corps.

Ainsi, les principes physionomistes de représentation de la figure humaine sont restaurés et cette nouvelle approche est surtout sensible dans les mains et le visage. La perception physique et la reproduction des joues, de la bouche et, surtout, des yeux sont d'une exactitude étonnante. Les pommettes sont nettement modelées. Quelle finesse dans l'expression de l'immense mystère qui illumine les visages des apôtres ! C'est cette « lumière » qui crée un champ énergétique particulier autour de ces sculp-

¹⁹¹ Ceci est noté par P. DONABÉDIAN: « Le tympan du monument funéraire de 1273 d'Eghéguis », *Patma-banassirakan Handes*. Erevan, 1979, p. 3 (en russe).

tures, dont la force attractive se distingue fondamentalement des monuments de la période précédente. On y sent l'action de l'idée mystique qui consiste à exprimer à l'aide des yeux et du visage le monde intérieur de l'homme. A Aghtamar, cette force réside dans l'affirmation de « l'esprit absolu » et la négation de son lien avec le monde matériel ; c'est la constance de l'existence purement spirituelle de l'être humain qui est soulignée, le sens suprême de cette existence dans l'éternité inintelligible. Impossible de rester indifférent devant ces êtres spirituels encastés dans le mur. Leur regard arrête le spectateur, le contraint à s'agenouiller et à prier. Au monastère Aghdjots, cette énergie est sensiblement adoucie et remplacée par une énergie psychologique plus proche de la nature humaine. Le principe de l'amour chrétien y est accessible à tous, et la mission suprême des apôtres est de guider les humains sur la voie de la foi authentique par la force de l'amour : « Je pourrais être capable de parler les langues des hommes et celles des anges, mais si je n'ai pas d'amour, mes discours ne sont rien de plus qu'un tambour bruyant ou qu'une cloche qui résonne. Je pourrais avoir le don de transmettre les messages reçus de Dieu, je pourrais posséder toute la connaissance et comprendre tous les secrets, je pourrais avoir toute la foi nécessaire pour déplacer des montagnes, mais si je n'ai pas d'amour, je ne suis rien » (*Première Epître aux Corinthiens*, XIII, 1-2). C'est pour cela qu'on se sent facilement attiré par ce champ magnétique et prêt à engager un dialogue avec les apôtres. Les personnages de ces soldats de la foi, ayant atteint l'harmonie intérieure, pleins de la conscience de leur mission céleste et promis à une destinée impersonnelle, rappellent les idéaux éternels du christianisme, raffermissent l'espoir des fidèles en la grâce divine. Ces personnages du Nouveau Testament annoncent l'apparition de nouveaux critères stylistiques dans l'art, influencés par la pensée contemporaine. Dotés d'une profonde spiritualité, ces reliefs des apôtres transfèrent les normes esthétiques les hérauts d'un nouveau style et de la consolidation de principes réalistes de la connaissance mystique au siècle suivant ; on en voit la meilleure manifestation dans les sculptures du Vayots Dzor (églises d'Aréni, de Spitakavor, de Noravank). Dans tous les monuments cités on remarque un niveau absolument différent de la mentalité, le degré suivant de la con-

science mystique. Une telle orientation fait son apparition dans la réalité arménienne grâce à l'œuvre de Nersès Lambronatsi, qui approfondit et détaille le rôle de la prière dans la vie des fidèles tout en accentuant son caractère purement personnel. Il considère comme impossible de faire tenir la prière dans des paroles ordinaires, de même qu'il est impossible de l'interpréter, car son « essence » tient dans les souhaits de l'âme de celui qui prie : « Et seuls ces soupirs nourrissent toujours la prière ». C'est le soupir venu de l'âme qui ravive le feu de l'amour divin, ce sont les larmes qui purifient les yeux de l'âme. « Et s'il en est ainsi, comment pouvons-nous interpréter les soupirs chagrins de chaque être ou enseigner la prière ? ». En définissant l'art de la prière, insiste-t-il, il ne faut pas se baser sur les données extérieures ou les connaissances, mais partir de la nature même de l'homme, de son essence, de l'homme interne. La perception de l'homme comme être unique et original est nouvelle pour le Moyen Age arménien, c'est le fruit de cette nouvelle mentalité¹⁹². Même si elles ne se manifestent de manière chronologiquement continue, les activités culturelles en Arménie, à en juger par les monuments qui nous sont parvenus, suivent un cours régulier dès les premières décennies du XIII^e siècle dans presque tous les domaines de la culture arménienne, de l'enluminure jusqu'à la littérature¹⁹³. Ce développement plus ou moins pacifique dure jusqu'au milieu du XIV^e siècle. L'enluminure et la sculpture de cette époque de « renouveau » de l'art arménien ont produit des œuvres si variées et, surtout, d'une qualité si remarquable qu'elles permettent de porter certains jugements sur la mentalité esthétique de l'époque, en s'appuyant sur les particularités caractéristiques de ces œuvres. Il n'en est pas moins important de révéler l'origine des diverses couches formant cette esthétique, leur essence locale ou étrangère.

Il existe dans la sculpture et surtout dans l'enluminure des œuvres qui marquent les premiers pas de cette renaissance de l'art national amorcée

192 NERSÈS LAMBRONATSI, *Commentaire de la Messe*. Jérusalem, 1842, p. 13 (en arm. classique).

193 Sont à noter les manuscrits suivants : Homiliaire de Mouch de 1200-1202, Maténadaran, No.7729, Evangile Targmantchats de 1232, Maténadaran, No.2743, Lectionnaire de Erzyuka de 1362, Maténadaran, No.4519, Evangile de Horomos de 1232, Maténadaran, No.1519 et bien d'autres.

au X^e siècle ; elles reflètent avec suffisamment de netteté la mentalité esthétique de l'époque, particulièrement dans l'enluminure. A. Grabar souligne le rôle des prototypes dans l'art du livre¹⁹⁴. L'existence de carnets de modèles et la possibilité de les avoir immédiatement à disposition sont d'une importance primordiale pour les peintres, puisqu'ils subissent inévitablement l'influence du prototype en le copiant¹⁹⁵. C'est probablement la raison d'une souplesse plus grande et d'une capacité de transformation plus rapide dans l'enluminure, alors que la sculpture, en tant que maillon de la conception architecturale dans son ensemble, lui est étroitement liée, est moins sujette aux modifications et beaucoup plus traditionnelle.

L'introduction de certaines formes stylistiques et, surtout, de schémas iconographiques de l'art byzantin dans le Royaume arménien de Cilicie sert incontestablement de stimulant pour rafraîchir le système morphologique et créer des clichés correspondant à l'esprit de l'époque. Toutefois, ce facteur ne se fait jamais dominant en Arménie Orientale, où le christianisme suit une évolution indépendante, jetant même parfois un regard rétrospectif sur ses traditions préchrétiennes.

L'invention de l'alphabet et la création d'une littérature arménienne ont raffermi la conscience nationale, ce qui stimula à son tour la formation d'une mentalité propre dans tous les domaines de l'art. L'originalité et la valeur de l'art chrétien arménien résident moins dans le traitement des problèmes stylistiques que dans le raffinement de la pensée¹⁹⁶. Dans cette optique, les artistes n'attachent pas beaucoup d'importance aux éléments stylistiques empruntés à l'étranger, ils les considèrent plutôt comme des inclusions naturelles et l'expression de relations légitimes entre les différents arts. Dans le contexte d'une pensée dominante, ces éléments se dissolvent dans la composition générale sans porter atteinte à l'essence de

194 A. GRABAR, *La peinture byzantine*, p. 41.

195 K. WEITZMANN, *Illustrations in Roll and Codex, A Study of the Origin and Method of Text Illustration*. Princeton, 1947, p. 154-160.

196 T. F. MATHEWS et A. SANJIAN, *Armenian Gospel Iconography. The Tradition of the Gladzor Gospel*. Washington, 1991, p. 3.

l'ensemble¹⁹⁷. C'est au monastère Aghdjots qu'on devine pour la première fois dans la sculpture monumentale arménienne un effort visant à créer une sculpture libre à interpréter comme une œuvre d'art. Toutefois, ce système innovateur, représenté à St-Stépanos à un degré de développement rien moins que primitif, n'est-il pas passé par plusieurs étapes d'évolution préalable dans l'art arménien ? Nous sommes heureusement en possession d'œuvres plus anciennes, bien que non monumentales, appartenant au même courant. Selon toute probabilité, ce nouveau courant stylistique s'incarne tout d'abord dans les *khatchkar*, dont l'un est élevé en 1234 à proximité du monastère Aghdjots à la mémoire du prince martyr Grigor Khaghbakian ; l'autre, datant du début du même siècle, est le *khatchkar* de Gochavank. Le fait que ce style soit attesté sur ces monuments relativement fréquents de l'art arménien témoigne de son introduction bien avant les années 1270.

Et néanmoins, les sculptures des apôtres dans leur ensemble sont tellement exceptionnelles pour l'art arménien des XIII^e-XIV^e siècles qu'on est tenté d'en chercher les parallèles dans le monde extérieur, en se rappelant les personnages fréquents dans le haut gothique : apôtres, prophètes, élus de Dieu, combattants de la foi incarnant les idéaux éternels du christianisme. Or, bien que, selon certaines études, les relations de l'Arménie orientale avec l'Occident dans le domaine de l'art soient attestées dès les années 1270, principalement dans l'iconographie (il s'agit surtout de l'iconographie de la Vierge)¹⁹⁸, les reliefs anthropomorphes du monastère Aghdjots venant enrichir l'histoire de ces relations.

197 On observe le même phénomène dans la littérature arménienne à l'époque classique, donc beaucoup plus tôt : R. Thomson dit : « Malgré les modèles les plus impressionnants empruntés à la littérature grecque, les Arméniens ne s'identifièrent jamais totalement à la civilisation grecque et n'accordèrent pas leur culture chrétienne avec celle de leurs voisins, Syriens ou Géorgiens ». Voir R. W. THOMSON, « The Armenian Literary Tradition », in *East of Byzantium, Syria and Armenia in the Formative Period*, Dumbarton Oaks Symposium 1980, Dumbarton Oaks, 1982, p. 135-148.

198 P. DONABÉDIAN, « La sculpture arménienne des XIII^e-XIV^e siècles et l'Occident », *Terzo Simposio Internazionale di Arte Armena. Atti*, Venezia, 1981, p. 159-163 ; V. Goss, *Armenian Art and the Medieval West*, *Id.*, p. 237-251 ; S. DER NERSESSIAN, « Western Themes in Armenian Manuscripts », *Etudes byzantines et arméniennes*, t. I. Louvain, 1973, p. 611-630.

On connaît parfaitement le principe typiquement roman qui consiste à placer des sculptures grandeur nature de part et d'autre du portail. Au Moyen Age, on ne trouve en Arménie aucun autre exemple d'organisation analogue d'une entrée d'église. Ce phénomène sans précédent, voire quelque peu singulier pour la mentalité iconographique médiévale arménienne, suggère naturellement l'idée d'un prototype hors du milieu local. Une solution morphologique aussi audacieuse et inattendue doit se baser, dans la seconde moitié du XIII^e siècle, sur un modèle canonique, universellement connu et admis.

Mais, examinons d'abord le lien de ces reliefs avec l'architecture. Placer des sculptures à une hauteur de 60 cm du bas de l'entrée et créer ainsi l'illusion de leur indépendance par rapport à la force d'attraction terrestre et de leur aspiration vers le ciel laisse place au doute. Il est difficile d'expliquer cette circonstance par le manque d'habileté de l'architecte si l'on tient compte de l'expérience séculaire de l'art du bâtiment en Arménie et, surtout, du parfait traitement de chaque détail du monument en question. On peut avancer l'hypothèse selon laquelle l'aspect actuel de l'édifice serait le résultat d'un remaniement. Lors du grand séisme de 1679, le monastère Aghdjots se trouvait, d'après certains colophons, au nombre des monuments de la province d'Ayrarat démolis et reconstruits¹⁹⁹. Il est possible que, lors de ces travaux, les assises des murs attenants à l'entrée aient été déplacées et les sculptures placées plus haut que leur position initiale pour telle ou telle raison. Par ailleurs, c'est probablement au cours de cette reconstruction que l'inscription « Paul » a été ajoutée par incompréhension sur le nimbe de l'apôtre Pierre. L'aspect actuel de la chapelle, surtout de son entrée et des parties attenantes avec leurs assises qui semblent d'origine, sans parler de leur perfection logique, conformes aux lois de l'architecture, contredisent toutefois une telle supposition. Essayons d'imaginer ces mêmes sculptures placées au niveau de la limite inférieure de l'entrée : toutes les proportions en seraient altérées, les reliefs des apôtres se rapetissent et deviennent trapus. Impossible de croire que l'architecte et le sculpteur du XIII^e siècle se soient résignés à une solution si peu esthé-

199 G. HOVSÉPIAN, *Les Khaghbakians ou les Prochians*..., p. 234.

tique du problème insolite et compliqué que représentait, pour des artistes arméniens, le fait de placer des sculptures grandeur nature de part et d'autre du portail. On doit donc tenir cette disposition des reliefs comme initiale.

Remontant à l'époque de la construction de la petite église, on peut ajouter que la mentalité constructive et sa réalisation se sont affermies par le symbolisme des éléments architecturaux : les têtes des sculptures grandeur nature sont placées au niveau du triple arc qui couronne l'entrée, et donnent lieu à des conclusions touchant le système des symboles acceptés par l'Eglise arménienne. L'arc, en tant que détail de l'édifice du culte, du temple de Dieu, symbolise dans la littérature arménienne le ciel²⁰⁰, c'est-à-dire la sphère des puissantes forces divines. En touchant cette question, Vardan Aréveltsi va même plus loin : le ciel, selon lui, est l'union des trois arcs superposés du feu, de l'eau et de l'air²⁰¹. Il est tentant de supposer que c'est conformément à cette notion qu'est créé l'encadrement formé de trois arcs superposés de l'entrée de la petite église du monastère Aghdjots. Placer immédiatement à côté de l'arc les sculptures de Pierre, représentant de la ligne traditionnelle du christianisme, et de Paul, auteur d'audacieuses innovations de cette même doctrine, doit symboliser le fait qu'ils sont les élus du ciel et que les forces célestes leur prodiguent leur grâce de manière égale. La littérature arménienne considère les actes de ces apôtres comme des missions qui se prolongent et se complètent l'une l'autre²⁰². Leur présence sur terre est conçue comme la manifestation d'une même volonté divine, symbolisée par l'arc : « And the arches that were linked to each other from the columns are the equality and unity of the Catholic »²⁰³. Ce n'est sans doute pas l'effet du hasard si les têtes des apôtres sont au niveau de l'arc alors que leurs corps, bien que placées plus haut que le niveau du sol, restent dans la sphère terrestre.

Les problèmes constructifs sont certes primordiaux, mais en se plaçant dans le domaine du système symbolique, on constate que la petite église du monastère Aghdjots, avec ses sculptures, présente une sérieuse et pro-

200 R. W. THOMSON, « Architectural Symbolism in Classical Armenian Literature », *Journal of Theological Studies*, New Series, XXX, part I. Oxford, 1979, p. 102-114

201 *Recueil d'histoires de l'archimandrite Vardan*. Venise, 1862, p. 2 (en arm. classique)

202 AGHATANGE, *Histoire* ..., § 694, § 695.

203 AGATHANGE, *Histoire* ..., § 748.

fonde synthèse de l'architecture et de la sculpture, fondée non sur des solutions morphologiques extérieures, mais sur un processus profondément conscient et spirituel : ce genre de sculpture, avec ce type de solutions morphologiques, est une innovation pour l'art arménien du Moyen Age avancé. Bien que l'état technique du monument et son décor extérieur donnent lieu à différentes explications, ils ne dispensent pas de l'examen des questions stylistiques et iconographiques. C'est là que surgit la question du prototype, si importante pour l'art médiéval, maillon inséparable de son système iconographique, un prototype sans lequel ces sculptures uniques en leur genre peuvent être considérées un phénomène fortuit et illogique dans l'histoire de l'art arménien. L'examen des sculptures sur le fond de l'art national révèle partiellement leur lien avec les traditions locales dans le domaine du style et de l'iconographie.

Tâchons donc de faire abstraction des impressions immédiates recu- lons dans le temps, et examinons nos sculptures dans l'espace du monde chrétien. Les communautés de principe attestées entre les arts byzantin et arménien rendent nos recherches plus fructueuses et plus argumentées. En fin de compte, dans notre cas, les comparaisons avec le monde extérieur sont importantes dans la mesure où elles aident à comprendre les cours parallèles de l'évolution de l'art. La sculpture arménienne est tout aussi indépendante, originale et, en même temps, tout aussi organiquement liée à l'art chrétien en général que l'architecture, l'enluminure ou les arts décoratifs. Quant aux sculptures arménienne et byzantine²⁰⁴, elles présentent bon nombre de points communs dans leurs principes d'exécution fondamentaux et dans leur portée sémantique. Toutes deux se caractérisent par des clichés stylistiques, la stabilité des sujets et surtout leur nombre limité, ou encore l'absence de la statuaire, genre si caractéristique pour la sculpture occidentale et apparemment absent tant à Byzance qu'en Arménie. Ainsi, la sculpture byzantine du XIII^e siècle offre d'intéressants parallèles. Une fois de plus, nous constatons qu'à certaines périodes l'influence de l'art byzantin est sensible sur les monuments arméniens.

204 A. GRABAR, *La sculpture byzantine du Moyen Age*. Paris, 1972 ; J. MAKSIMOVIC, « La sculpture byzantine du XIII^e siècle », in *L'art byzantin du XIII^e siècle*, Symposium de Sopocani, 1965. Belgrade, 1967.

Relativement aux reliefs des apôtres du monastère Aghdjots, nous croyons que le principe du décor des entrées avec des sculptures grandeur nature rappelle les cathédrales occidentales des XI^e-XII^e siècles, où les statues ne sont pas trapues et sont placées à une certaine hauteur du niveau du sol²⁰⁵. Au XIII^e siècle, lorsque l'Arménie Orientale entretient des relations actives avec le Royaume arménien de Cilicie, il est naturel que certains principes esthétiques de l'art occidental y soient introduits. A partir du XI^e siècle et aux XII^e-XIII^e siècles, la présence des Croisés est sensible en Cilicie²⁰⁶. Il n'est donc pas exclu que ces derniers aient apporté avec eux des carnets de modèles pareils à ceux qui étaient si fréquents en Europe. Un de ces carnets aurait pu être ensuite emporté en Arménie, d'autant plus que Vardan Arévelsti se trouve au monastère Aghdjots vers la fin des années 1260, après avoir passé plusieurs années en Cilicie. Il est probable que ce soit lui qui ait fourni aux sculpteurs un tel carnet, car il est en fait l'inspirateur et l'auteur de la conception définitive du programme iconographique. Donc, s'inspirant des prototypes, les artistes d'Aghdjots auraient repris le principe morphologique occidental de l'organisation de l'entrée, donnant une interprétation plus ou moins individuelle du style.

Les recherches menées sur le style de ces sculptures nous ont conduit à d'intéressantes conclusions. Au XIII^e siècle, l'art byzantin a une très forte influence sur l'art chrétien²⁰⁷. De nombreux parallèles peuvent être établis telle, à Venise, l'existence de deux sculptures représentant deux saints (Pierre et Paul?). Situées dans la partie supérieure de l'entrée Nord de la cathédrale Saint-Marc (Porta dei Fiori.), elles sont considérées comme des oeuvres créées au milieu du XIII^e siècle, donc contemporaines d'Aghdjots. Dans les deux cas, elles sont placées dans un cadre, et la position des personnages, leurs contours, ainsi que la forme de leur corps sont identiques. Le mouvement libre des têtes, en trois-quarts de cercle, où,

205 H. FOCILLON, *L'Art des sculpteurs romans*. Paris, CMXXXI. pl. XXXIII, XXX, XXXI, XXXII, XXXIII.

206 C. MUTAFIAN *La Cilicie au carrefour des empires*. Paris 1988, t. I. 151-171 ; L. TER-PÉTROSSIAN, *Les Croisés et les Arméniens*. Erevan, 2005, Introduction, p. 9-140 (en arm.).

207 A. CHASTEL, *L'Italie et Byzance*, 1999

contrairement aux époques antérieures, le cou est visualisé, met clairement en évidence une sculpture en relief. Une forte ressemblance est observée au niveau de la forme du visage de ces personnages, à savoir des yeux mi-clos et des traits sans creux avec des parties saillantes séparées l'une de l'autre par d'insignifiants méplats. Par ailleurs, les plis des vêtements sont également comparables, bien qu'à Saint-Marc leur réalisation soit beaucoup plus proche des prototypes classiques. En effet, au XIII^e siècle, les monuments arméniens se trouvent encore sous l'influence immédiate de la période précédente où le drap des vêtements, indépendant du corps, est représenté par une sculpture plate à niveau unique qui semble fusionner avec le plan du mur, comme à Aghtamar.

O. Demus estime que les sculptures de la Cathédrale Saint-Marc sont exécutées avec finesse et avec une grande maîtrise technique. Le tympan lui-même, avec son arc en ogive, imite le type gothique « classique ». Selon Demus, au dernier quart du XIII^e siècle, une nouvelle vague de l'art grec déferle sur Venise. Ce nouveau style, déjà en vigueur à Constantinople, connaît ici une évolution ultérieure, aux croisements des arts byzantin, riche en éléments slaves, orientaux, et gothique²⁰⁸.

Ainsi, les caractéristiques et les éléments présents dans les sculptures de Venise et de Constantinople seraient en fin de compte byzantins et auraient été introduits à Venise au cours du XIII^e siècle²⁰⁹. Cette conclusion du prof. Demus, fort intéressante pour nous, a stimulé nos recherches suivantes, qui ont conduit à d'intéressants résultats.

On sait qu'au XIII^e siècle les icônes de pierre avec les images des évangélistes grandeur nature, des saints et de la Vierge sont très fréquentes à Byzance²¹⁰. La position insolite des sculptures des apôtres Pierre et Paul au monastère Aghdjots et surtout la présence des deux étroites bandes en relief qui les encadrent des deux côtés sans aucun rôle fonctionnel (il est impossible de dire comment se terminent les sculptures en haut, puisque les pierres des assises sont perdues) rappellent les « icônes » de pierre

208 O. DEMUS, *The Church of St. Marco in Venice*, p. 146-147.

209 *Id.* p. 147

210 A. GRABAR, *Sculpture byzantine du Moyen Age (XI^e-XIV^e siècles)*. Paris, 1976, p. 122, pl. XCIII a, b, CXXXVI, b, CXXIV b, c; CXLIII, a, b.

encastrées dans les murs des édifices byzantins contemporains, dont nous voyons l'écho à St-Stépanos. Dès lors, leur position singulière à un niveau plus élevé que le bas du mur peut être expliquée : des hauts-reliefs du même type subsistent dans les monuments des pays faisant partie de la sphère culturelle byzantine, d'habitude encastrés dans la maçonnerie de l'un des murs de l'édifice, encadrés de tous côtés par une bordure de pierre en relief dont nous voyons la réminiscence à St-Stépanos.

Mentionnons également l'icône de pierre de l'évangéliste Luc de l'Ermitage, qui présente les mêmes analogies stylistiques avec notre monument que les sculptures de la cathédrale Saint-Marc. Il est à noter que, selon toute probabilité, cette icône provient, elle aussi d'Italie²¹¹.

On peut y ajouter à proximité du village autrefois nommé Imirzek, non loin du monastère Aghdjots, dans le même vallon Kéghouats, donc également dans les domaines zakarides, le monastère de Vanstan, construit au XIII^e siècle. Il est à l'heure actuelle entièrement détruit, mais dans les années 1990 les fouilles entreprises par une expédition de l'Institut d'Archéologie de l'Académie Nationale des Sciences d'Arménie livrèrent quelques inscriptions et certains fragments sculptés. L'église, dédiée à la Sainte Vierge, a dû posséder un décor sculptural. Les rares spécimens conservés suffisent à témoigner d'une affinité tant stylistique que sémantique avec les reliefs du monastère Aghdjots quant au choix des sujets du répertoire iconographique. A Vanstan comme à Aghdjots, les sujets sont empruntés à l'Ancien et au Nouveau Testament, ce qui est attesté par une des sculptures conservées. Deux personnages sont figurés sur une pierre rectangulaire, probablement détachée de l'un des murs, l'un debout, la main gauche levée (la droite manque), l'autre agenouillé à ses pieds. Le personnage debout est nimbé. Cette composition rappelle sans ambiguïté le relief du prophète Elie et de la veuve de Sarepta²¹² figurant sur le côté droit du mur oriental de l'église d'Aghtamar et considéré jusqu'à ce jour comme l'unique représentation de ce sujet dans l'art

211 A. BANK, « Relief en marbre à l'image de saint Luc l'Évangéliste » in : « *Jahrbuch der Osterreichischen Byzantinistik* », 21 Band. Wien, 1972.

212 A. KALANTAR op. cit, pl. IV, 12.

arménien²¹³. Un autre fragment est sculpté d'une rosace en relief dont le cercle ornementé au milieu des pétales rappelle le bouclier du mur oriental d'Aghdjots. Le décor en étoiles à huit branches qui couvre le mur frontal des absides de ces deux monuments est identique²¹⁴. Ces vestiges des reliefs du vieux monastère permettent de supposer l'existence dans cette région d'une école de sculpture où œuvraient d'habiles sculpteurs élaborant des répertoires de sujets dont les détails ne se répètent pas sur les monuments situés à proximité l'un de l'autre. Au point de vue technique d'exécution, c'est aussi dans les sculptures innovatrices de la petite église du monastère Aghdjots et peut-être à Vanstan qu'est appliqué pour la première fois le principe du traitement à plusieurs niveaux de la pierre. Le volume des têtes, assez proéminentes par rapport à la surface du mur, les rapproche du haut-relief, alors que les corps observent les normes du relief. La relation de subordination à l'architecture est rompue. A l'opposé d'Aghtamar, où les sculptures constituent les éléments d'un système symbolique préconçu et essentiellement en harmonie avec les détails architecturaux soumis à un certain rythme, les reliefs du monastère Aghdjots présentent une valeur artistique relativement indépendante. Ce n'est pas le cas des reliefs exécutés plus tôt dans le même monastère (par exemple *Daniel dans la Fosse aux Lions*), qui sont en harmonie avec les principes constructifs et ne font qu'un avec le mur. La sculpture n'est qu'une partie du mur, mais décoré et introduit dans l'espace du mur nu. Ainsi, la sculpture arménienne des X^e-XIII^e siècles se présente comme l'expression d'une relation entre le mur et sa partie décorée. Le sculpteur est principalement intéressé par l'espace intérieur de la sculpture, indépendamment de ses dimensions, c'est-à-dire son contenu sémantique. Dans les conditions d'un mur uni et du relief qui s'y fond, tout l'espace du mur est doucement éclairé, presque sans ombres. L'emplacement du relief sur le mur est évidemment important. Depuis les monuments paléochrétiens, la sculpture a sa place déterminée dans l'architecture arménienne, elle n'altère jamais le caractère uni du mur. C'est pour cela que les églises arméniennes, même petites, paraissent toujours monu-

213 S. DER NERISSIAN, *Aghtamar*, p. 21, pl. 33.

214 A. KALANTAR, op. cit. pl. III, 7-8; pl. IV, 10

mentales, ésotériques, isolées du monde. L'objectif est d'attirer les gens à l'intérieur, de les faire participer à la cérémonie de la louange du Seigneur et d'éveiller en eux des sentiments autres que leurs préoccupations terrestres. Dans ce cas, les sculptures intérieures sont totalement déplacées, c'est la question de l'attraction des forces verticales qui est primordiale ; ses remarquables solutions, coupole rappelant le ciel, perfection de l'abside et mystérieuse élégance du décor réservé sont suffisamment impressionnantes. Dès la seconde moitié du XIII^e siècle, les relations de l'Arménie avec le monde byzantin passent surtout par la Cilicie, grâce aux contacts humains actifs et fructueux qui existent au sein de ce triangle. Mais quelle que soit la qualité de ces contacts, aucun phénomène étranger ne peut être adopté si la mentalité locale n'y est pas suffisamment prête. Les modifications radicales du style sont impossibles sans une interprétation nouvelle et plus hardie du phénomène « humain ». La tendance mystique susmentionnée, qui est l'un des éléments les plus importants de l'humanisme de la Renaissance, existe déjà au XIII^e siècle en Arménie, mais elle occupe de plus en plus une place stable dans la vie spirituelle, faisant écho à l'hésychasme byzantin.

La communauté des phénomènes culturels arméniens et byzantins au XIII^e siècle réside en premier lieu dans leur caractère « rétrospectif ». Dans les deux cas, les modèles de l'art paléochrétien stimulent, à différentes échelles, le développement ; les œuvres byzantines sont bien entendu plus parfaites du point de vue de la précision et du traitement des formes et des proportions, elles sont plus canoniques, mais aussi plus froides, semble-t-il, et parfois dénuées d'éléments créatifs personnels. Les prototypes classiques s'y reconnaissent nettement et sans maillon intermédiaire, les artistes byzantins ne perdant jamais le sentiment de l'art antique, profondément ancré dans les sources de leur culture ; ils sont toujours prêts à réduire la distance qui les sépare des modèles classiques.

Toutefois, à Byzance, à l'époque des querelles des images et après, jusqu'à la renaissance des Paléologues, la sculpture est exclue du programme iconographique et perd son lien avec le fonctionnalisme architectural. Bien qu'elle rétablisse ses positions aux XIII^e-XIV^e siècles, elle ne représente que « le langage de la variété artistique illusionniste de l'art

plastique antique »²¹⁵, alors que la sculpture anthropomorphe arménienne reste en majorité étrangère au langage expressif classique et n'adopte que certains principes d'exécution. En tant que partie intégrante de l'organisme architectural, elle reste fidèle à elle-même au cours de toute son évolution, contribuant à révéler l'essence spirituelle suprême de l'architecture et ne se réduisant jamais à un élément purement décoratif. C'est sans doute ce caractère conservateur de la mentalité qui l'aide à conserver l'esprit spiritualiste national et à rester à la fois originale sur le fond du vaste monde chrétien, et surprenante par ses envolées mystérieuses et inattendues.

215 H. BELTING « Un chapiteau de Constantinople à Léningrad. La plastique des reliefs de la basse période byzantine à Kahrié Djami » in : *Byzance, les Slaves du Sud, la Russie Ancienne, l'Europe Occidentale, Art et Culture*. Recueil d'articles en l'honneur de V. N. Lazareff. Moscou, 1973 (en russe).

CONCLUSION

La sculpture est l'un des domaines les plus énigmatiques et les moins étudiés de la culture médiévale arménienne. L'enluminure est beaucoup mieux étudiée et fait l'objet de plus de publications, raison pour laquelle elle est plus proche et plus compréhensible, représentant une des valeurs spirituelles de l'évolution des arts dans notre conscience nationale. La sculpture, elle, reste quelque peu étrangère à la compréhension des Arméniens.

L'énergie irradiée par la sculpture, transmise au spectateur sensible et intéressé, semble apporter une charge spirituelle venue de ces espaces et de ces temps lointains où l'art était encore l'expression immédiate de la prière ou de l'idéologie à peine formée. Les reliefs, qu'ils soient végétaux ou anthropomorphes, avec leurs formes compliquées rappelant les cryptogrammes, sont principalement d'un caractère spéculatif, ils s'adressent au monde intérieur de l'être humain et semblent attendre leur déchiffreur pour révéler toute leur profondeur. Conservés sur les stèles paléochrétiennes, les *khatckar* et les murs des édifices de culte, ils permettent de jeter de la lumière sur les sources de l'art arménien ancien, ainsi que sur les voies de l'évolution des types. Dans cette optique, l'étude de ces sources et la révélation de leurs liens avec les monuments chrétiens en général sont particulièrement importantes et acquièrent une signification spéciale. L'objectif d'études comme celle-ci, encore incomplètes et non définitives, est de montrer autant que possible les sources paléochrétiennes et leur rôle dans l'évolution des types iconographiques chrétiens.

On trouve au monastère Aghdjots des sculptures relevant de deux différents problèmes typologiques : celles dont le style et l'iconographie rappellent les compositions de l'art arménien paléochrétien et celles qui dérivent d'une mentalité esthétique absolument nouvelle, de relations cul-

turelles contemporaines, et qui, comme telles, sont potentiellement porteuses d'un nouvel essor. C'est là ce qui donne une valeur exceptionnelle aux sculptures du monastère Aghdjots.

L'introduction, via le Royaume arménien de Cilicie, du principe morphologique occidental est un phénomène important en soi, qui libère de la tyrannie du schéma les types élaborés et établis depuis longtemps, leur insufflant une vie nouvelle, leur donnant dynamisme et liberté, pendant que leur aspect extérieur change sensiblement sous l'influence de la mentalité mystique. Les meilleurs témoins en sont les sculptures des apôtres Pierre et Paul à Aghdjots, la représentation de la parabole des cinq vierges sages et des cinq vierges folles sur le tympan de Hovhannavank, la scène de chasse sur le tympan de l'entrée nord de Tanahat, ainsi que certaines œuvres de l'art du livre.

En relation avec l'achèvement du programme iconographique du monastère St-Stépanos Aghdjots, il y a lieu de souligner le rôle décisif d'une certaine personnalité, attesté par les sources manuscrites accessibles. C'est, dans la culture arménienne, le premier cas connu où la fin logique du programme est liée à une personnalité concrète, en l'occurrence à l'un des archimandrites les plus instruits et les plus cultivés de son temps, Vardan Aréveltsi. Un phénomène semblable s'observe au premier quart du XIV^e siècle : le relief du tympan de l'église de Jean le Précurseur d'Amaghou Noravank, dont l'idée appartient, comme le note S. Der Nersessian, au prince Ivané Orbélian.

Quant au style artistique des sculptures des apôtres Pierre et Paul, à la fin du XIII^e siècle et au début du XIV^e, il a des continuateurs, mais ne devient pas universel dans l'art arménien. La dualité stylistique de la sculpture arménienne est évidente à cette époque. L'une des raisons en est qu'il est beaucoup plus important pour les artistes de transmettre aux spectateurs l'essence de l'œuvre que de l'incarner dans des formes strictement élaborées. N'oublions pas toutefois que l'image est en premier lieu la forme extérieure, une partie de l'entité qui porte et transmet le sens, et comme telle elle est le critère de son époque et de son milieu.

A partir de la fin du XII^e siècle et au cours de presque tout le XIII^e siècle, l'Arménie est, avec quelques périodes de répit, le théâtre de guerres

incessantes. Néanmoins, grâce à la sage politique menée par les maisons princières, cette période est particulièrement brillante dans le domaine de la culture. Dans ce contexte, au milieu de leurs succès dans les domaines militaire et culturel, l'apparition du double portrait des frères Ivané et Zakaré, de facto maîtres de l'Arménie, sur l'une des dalles frontales de l'abside de l'église principale du monastère Aghdjots semble être, soit un hommage de la part de leurs contemporains, soit encore la manifestation d'un désir personnel de se trouver dans une ambiance où leurs âmes mériteraient le salut grâce aux prières quotidiennes. Il est bien dit dans le texte de la Messe : « Ecoutez donc, car le Seigneur a promis que si deux d'entre vous sont unis, ils obtiendront tout ce qu'ils demanderont avec foi ».

Les Zakarides restent dans le temps et la mémoire nationale comme des soldats de la foi et de sages politiciens, parfaitement conscients des intérêts de l'Arménie, qui ont favorisé les activités dans tous les domaines. Les inscriptions des murs et les colophons des manuscrits attestent un nouvel essor de l'architecture et de la vie spirituelle. Selon Garéguin Hovsépian, à cette époque « une honnête concurrence commence entre les maisons princières, les poussant à se surpasser les unes les autres, à apporter leur contribution aux grands travaux de construction et à la vie spirituelle ». Cet essor est particulièrement évident dans l'architecture. Les complexes monastiques sont dotés de gavits qui en deviennent partie intégrante dès le XIII^e siècle. Les architectes n'hésitent pas à introduire dans le décor des éléments étrangers, circonstance qui témoigne de l'esprit ouvert des bâtisseurs et de leur conviction que leurs créations sont hors du temps, universelles. L'art des *khatchkar* atteint son apogée, avec un choix d'ornements séduisants et mystérieux destiné à guider les fidèles sur la voie du salut. On observe le même zèle dans la littérature et l'art du livre. La fondation d'écoles monastiques supérieures est significative. On remarque surtout l'Université de Gladzor, centre de la vie spirituelle de l'Arménie Orientale, surnommée « deuxième Athènes » par les contemporains.

La population de l'Arménie est loin d'être homogène au XIII^e siècle. Les fouilles d'Ani et de Dvin attestent la présence des Arabes dans certaines villes d'Arménie bien après la fin de leur domination. Il y a aussi

des Persans, dont la présence est confirmée par celle de mollahs et de khodjas dans les villes arméniennes. L'arrivée des missionnaires européens commence vers le milieu du XIII^e siècle. La présence de tous ces éléments ne peut rester sans influence sur une culture capable d'adopter toute innovation et de la reproduire conformément à ses propres principes créatifs.

L'art des XIII^e-XIV^e siècles se caractérise par une pensée qui pénètre jusqu'au fond de la conscience de l'époque et qui, s'unissant à l'expérience créative, prédétermine la sémantique des couches intérieures et extérieures de l'œuvre, ainsi que son action émotionnelle et son orientation générale.

A l'époque précédente, l'École de Narek et surtout le *Livre de Lamentation* de Grigor Narékatsi, où les facteurs de l'expérience individuelle et de la libre création sont omniprésents, jouent un rôle immense dans l'évolution de l'art. A la fin du XII^e siècle, Nerses Lambronatsi crée la doctrine de l'« Art de la Prière », en accentuant le rôle de la personnalité humaine. Cette doctrine est un pas de plus dans la direction du fond mystique de l'art, ce qui n'est pas sans influencer dans une grande mesure tant la culture de l'Arménie Cilicienne que celle de l'Arménie Majeure.

Grâce à cette domination de la Pensée, liée au mystère suprême de l'existence, l'art arménien acquiert une énergie qui conduit à l'apparition d'une autoconscience nationale d'un type nouveau et universel. Ainsi, l'artiste donne naissance, malgré ses relations avec le monde environnant, ou peut-être grâce à elles, à un art à la fois profondément national et compréhensible tant en Orient qu'en Occident.

APPENDICE

En 1907, l'étude des monuments archéologiques du Caucase commence sur l'initiative de l'Association archéologique impériale de Moscou. On y envoie spécialement en mission V.M. Sissoyev et Taragos Vardaniants, avec lesquels collabore sur place Khatchik Dadyan. La même année, parmi quatre autres monuments, ils visitent le monastère St.-Stépanos Aghdjots et copient les inscriptions. D'après Sissoyev, elles sont au nombre de cinquante-trois dont on publie dix-neuf. C'est la première publication des inscriptions du monastère Aghdjots, *Documents de l'archéologie du Caucase*. Moscou, 1916 (en russe).

Par la suite, c'est le Catholico Garéguin Hovsépian qui étudie le monastère et ses inscriptions. Il les relit sur place, les corrige au possible et en imprime trente-trois dans son ouvrage *Les Khaghbakians ou les Prochians*. Quant à nous, nous trouvons utile d'inclure dans notre étude les inscriptions copiées par G. Hovsépian. En 1986, feu Souren Saghounian, épigraphiste, complète quelques-unes des inscriptions et en publie six. Dans son article consacré au problème de la construction du monastère, il écrit que sa collection est composée d'une « vingtaine » d'inscriptions*. La famille de S. Saghounian ne confirme pas cette hypothèse, affirmant que les archives de Saghounian ne contiennent pas de documents inédits relatifs au monastère Aghdjots.

* (PBH, 1986, no.2).

APPENDICE A. 12

L'inscription se trouve sur les quatre côtés du socle du *khatchkar* tombé à l'est de l'église

1. Sous le pouvoir universel d'Arghoun khan et le règne de David et le pontificat de ter Hovhannes et sous la seigneurie //
2. locale du seigneur Achot, moi Ghazar, Astvatzatour, ter Avag, nous avons amené l'eau et //
3. élevé cette croix et planté le verger de Hovan que l'émir spassalar et Atabek Sadoun ont offert à l'église. Que l'eau coule sans s'arrêter. Que Dieu garde ceux qui accompliront ce qui est écrit et qu'ils soient bénis de Dieu. Et celui qui le verger de l'église et de //

APPENDICE A. 120

A droite du relief de Daniel

1. En l'an 1212, *moi*, l'Atabek Ivané (?), j'ai donné la gorge du Monastère et Vard... pour la *longue* vie de mon *fils* Avag
2. et si maintenant quelqu'un, grand ou petit, seigneur ou paysan, s'y oppose et s'il reprend la terre
3. au monastère, qu'il partage le sort de Caïn et de Judas et qu'il soit maudit par les 318 patriarches.

APPENDICE A. 121

Comme suite de l'inscription précédente, sur la même ligne et avec la même écriture

Moi, Gorgui (?), *fils* d'Abissal, j'ai *donné* la terre de *Kaborghine* au monastère Aghdjots de Horom pour la *prospérité* de mes fils, si quelqu'un y (e)st opposé et qu'il reprend la terre à l'église, qu'il soit seigneur ~~ou~~ paysan, il sera redevable des péchés de notre nation et des nôtres devant Dieu, il partagera le sort de ceux qui ont crucifié notre Seigneur Jésus-Christ et qu'il soit maudit des 318 patriarches.

ANNOT. Ouwarov *Mat.* XIII. Dans la première ligne, il est possible que ce soit « Gorgui » ou « Guérgui » ; le premier est plus probable, puisqu'il est employé ailleurs aussi.

APPENDICE A. 122

Sur le mur sud

1.
2. En l'an 1211, sous le règne d'Ivan... moi, Abel
3. Primat des archimandrites... truit cette
4. église avec beaucoup de peine et... de l'égli
5. se. 6. jours de messe à Sarkis qui est à....

ANNOT. Les points de suspension sont mis à la place de deux pierres tombées. On ne trouve pas cette inscription chez Ouv. *Mat.* XIII.

APPENDICE A. 123

Sur la pierre qui supporte l'arc de l'entrée de l'église, sous la représentation du Jugement Dernier

1. En l'an 660 (2 ou 9 ?) = 1213 ou 1220 Moi, Gr
2. (igor ?), fils (arc) d'Akhbak,
3. j'ai aidé l'église avec beaucoup de biens et les *serviteurs*
4. de ce lieu m'ont donné 5 semaines de l'autel principal et tous les samedis
5. à jamais, et si quelqu'un le fait échouer qu'il soit maudit des 318 patriarches.

Immédiatement sous cette inscription, on trouve les fragments d'une autre qui appartient à l'épouse de Grigor Khaghbakian :

6. ... j'ai soutenu ce saint couvent et j'ai donné un saint signe à l'église et bien d'autres...
7.messe. 1 jour dans toutes les églises 12 (?) à la fête de la Sainte Vierge ; celui qui...

APPENDICE A. 124

Sur le mur sud, à droite de la grande fenêtre, en grosses et belles lettres

1. ..., fils de Khaghbak, j'ai donné une grande terre qui est à
 2. ... l'église et d'autres biens et j'ai reçu *zmat*
 3. ... *tak le jour* du samedi une messe pour moi ; *qui s'opp*
 4. ... *anants hasta*.... (une demi-ligne manque).
1.(Moi, Vas ?) sak qui ai donné beaucoup de présents à l'église
 2.

ANNOT. On ne trouve pas cette inscription chez Ouw. Mat. XIII. Les parties marquées de points de suspension manquent. Les deux dernières lignes ne font pas partie de l'inscription précédente, bien qu'elles soient immédiatement au-dessous. C'est une nouvelle inscription qui appartient selon nous à Vassak, fils de Grigor.

APPENDICE A. 125

Sur le mur à droite de la porte

1. Moi, Zaz, mère de Va (?) (ssak et ép) ouse de Gri
2. *gor*, j'ai aidé cette maison (et j'ai donné des va (?) ses sacrés splendi
3. des et les *serviteurs* du lieu m'ont promis 2 jours de mes
4. se pour notre Seigneur Jésus-Christ, samedi et
5. dimanche et celui qui le fera échouer sera jugé par le Christ.

ANNOT. Ouw. Mat. XIII. 56. « Moi Zaza mère épouse » doit être « Moi, Zaz, mère de Va (?) (ssak et ép) ouse de ».

APPENDICE A. 126

Au-dessus de la chambre latérale de droite, à l'intérieur

Par la volonté de Dieu, moi, Rsta kes, prêtre pécheur, j'ai reçu l'au tel pour *mes* biens *honnêtement* gagnés et les *serviteurs* de ce lieu.... e
 3 jours de m[esse]
*rin* si quelqu'un
et devr....
mes [pé] chés.

ANNOT. Les mots en italique sont mal lisibles et les endroits marqués de points

de suspension manquent entièrement. Ouw. Mat. XIII. 55 lit l'inscription sans montrer les parties qui manquent.

APPENDICE A. 127

A l'intérieur du mur sud

1. Par la volonté de Dieu, moi, Sarkis, fils de Smba
2. t, petit-fils de Chghéants, j'ai reçu un autel pour mes biens honnêtement gagnés et les servi
3. teurs de ce lieu saint ont établi par an
4. 3 jours de messe. 1 pour moi. 1 pour mon père. 1 pour ma mère
5. Nrdjis. *or natz* moi, Sarkis, j'ai donné en ces *jours* pénibles 60 dahékans
6. en l'an 1221 (?)

ANNOT. Nous ne marquons pas la date, car elle n'est pas claire, mais Ouw. Mat. XIII. 56 marque 1159, ce qui est impossible, puisque l'église est construite, comme nous l'avons vu, au premier quart du XIIIe siècle. Ce serait plutôt 1221, ce qui correspondrait à l'époque de la construction de l'église.

APPENDICE A. 128

Sur le mur sud dans l'angle est

1. Nous, Patronik et Arkhoundia, nous avons ache
2. té le bâtiment de
3. ce lieu et les serviteurs nous ont
4. donné 12 jours de messe (s!) après Pâques

APPENDICE A. 129

Au-dessus de l'arc de la porte ouest

1. 1234
2. (et) au primat l'archimandrite Tiratsou,
3. moi, Sévada, fils de Smbat, serviteur pécheur
4. de Dieu, et mon épouse Tadjer, nous avons donné la plaine de Dikak avec sa conduite
5. d'eau et le jardin Kalatak que j'avais acquis et un *Evangile*
6. splendide au saint *monastère* et les serviteurs
7. de ce lieu m'ont promis ... messes
8. le Nouveau Dimanche de l'année ; donc, celui qui
9. reprendra la terre et le jardin et l'*Evangile*
10. au monastère et fera échouer la messe
11. à la Seconde Venue du Christ
12. parmi les assassins de *Jésus-Christ*
13. comptera. Amén.

ANNOT. Dans la première ligne, plusieurs lettres sont abîmées et il aurait fallu « en l'an ».

Dans la deuxième ligne, les premières lettres sont abîmées, mais on distingue « et a » que nous avons mis entre parenthèses. Dans la septième ligne, le nombre des messes devait être là où sont les points de suspension : « m'ont [promis] ... messes ». Nous affirmons que nous avons tout lu sur place, puis vérifié en comparant avec les photographies très exactement. Donc, les mots « C'est la dextre... de Dieu au-dessus » qu'on trouve chez Ouw. Mat. XIII. 57 sont inexacts et superflus. Malheureusement, notre cliché n'est pas net et le lecteur ne peut pas vérifier personnellement.

APPENDICE A. 130

Au-dessus du mur droit de la porte, sous l'inscription de Zaz, avec la même écriture

1. Moi, Mekhitar, serviteur pécheur, et Sarkis
2. mon frère, pour notre âme ... au saint gavit 40
3. dahékans et un Martyrologe à l'église et les frères
4. nous ont promis 3 jours de messe. 2 pour moi et 1 pour Sarkis.
5. Que ceux qui l'accompliront soient bénis de Dieu.

ANNOT. Ouw. Mat. XIII. 57. lit à la deuxième et la troisième lignes, après la partie abîmée marquée par les points de suspension, « nous avons donné 20 dahékans et pour l'âme de Martiros ... les serviteurs », ce qui ne correspond pas au texte.

APPENDICE A. 131-132

Sur le mur ouest de l'église, à droite de la porte

1. Nous, Pétros et Hogueédegh, nous avons ai
2. dé cette maison et les serviteurs de ce lieu
3. ont confirmé 1 messe pour moi et 1 jour
4. pour Hogueédegh pour dire la messe en Christ
5. à la fête des apôtres.

Comme suite :

2 jours de

1. messe pour Tiratour qui a donné 40 dahékans pour
2. le gavit. Celui qui le fera échouer sera jugé par Dieu.

APPENDICE A. 133

Par la volonté de Dieu, moi, Khatchik, serviteur.... / 40 dahékans au saint monastère.

APPENDICE A. 134-135

Deuxième inscription sur le mur sud, sous la fenêtre décorée du relief de Daniel

1. Moi, Gohar, indigne servante du Christ,
2. j'ai donné 20 dahékans. *Erémia*
3. et les autres moines ont promis 1 jour de messe.

Au-dessus de cela et avec la même écriture, immédiatement sous la fenêtre

1. Grâce à Dieu, moi A (t. prêtre ?) j'ai donné 40 dahékans à Saint Stép
2. anos et les serviteurs ont promis ... (2 jours ?) de messe. 1 pour moi et 1 pour mon
3. père (T)atéos ; qui ...

ANNOT. Dans la première inscription, les parties soulignées sont très délitées.

Dans la deuxième inscription, la partie entre parenthèses est douteuse. La parenthèse de la deuxième ligne est ajoutée par nous, l'inscription est abîmée. Dans la troisième ligne, « T » est altéré et pour le reste, nous ne sommes sûr de rien. Les deux inscriptions sont écrites en même temps, à l'époque de Erémia.. Elles manquent chez Ouw. Mat.

APPENDICE A. 136

Khatchkar près du mur sud de l'église

1. Par la grâce de Dieu, moi, Marti
2. ros le prêtre, j'ai élevé
3. cette croix d'intercession pour moi et mes pa
4. rents ; lorsque vous l'adorez,
5. souvenez-vous en Notre-Seigneur Jésus-Christ, je vous en sup[plie],
6. en l'an 1258. Seigneur Dieu d'Israël, sois
7. gardien de Martiros

ANNOT. Ouw. Mat. XIII. 60. A la sixième ligne, il manque « Ighi », c'est-à-dire « Israyéghi » (d'Israël).

APPENDICE A. 137

Sur le mur sud, vers l'est

1. Sous la prélatrice de l'archimandrite Grigor, moi Gharaslan, secrétaire d'Atabe
2. k Sadoun, j'ai demeuré dans ce saint mo
3. nastère et j'ai donné 20 dahékans et les servi
4. teurs ont promis dans l'année 1 jour de mes
5. se à la fête de Saint Sarkis

ANNOT. Ouw. Mat. XIII. 59. Incorrect « Gr. Archimandrite Sadoun ».

APPENDICE A. 138

Au-dessus des marches de Pogos-Pétros, du côté ouest

1. + Par la volonté de Dieu, moi, Degh, j'ai donné mon verger à Saint-Stépanos comme *Huratn* (hiuratoun = hôtellerie ?) sous la prélatrice de l'archim/ Houp (Houssep)
2. et mes frères ont donné 2 messes, 1 pour moi, 1 pour mon épouse Ourbat (?). Celui qui le fera échouer sera jugé par Dieu.

ANNOT. A la fin de la première ligne, « archim Houp » doit être lu « archimandrite Houssep, c'est abrégé. Dans la deuxième ligne, Ourbat semble douteux. Ouw. Mat. XIII. 62. « Guévork » au lieu de « Degh », ce qui est incorrect. « comme Huratn » manque. « archim Houp » est lu « ... de Vardan », ce qui peut être le résultat d'une confusion, car il y a un primat nommé Vardan au XVe siècle.

APPENDICE A. 139

Derrière la statue de Pétros, du côté inférieur

Moi, Chaher, j'ai donné à Saint-Stépanos 20 dahékans et j'ai reçu 1/ jour de messe. Que celui qui l'accomplira soit béni de Dieu.

ANNOT. Ouw. Mat. XIII. 62. L'auteur lit « Moi, Chahem » ; c'est peut-être « Moi, Chahet, jamais « Moi, Chahem ».

APPENDICE A. 140

Sur le côté nord, sur la face ouest de l'aile moyenne ouest

1. Au nom de Dieu, moi, Mekhitar, fils de Ho
2. han, j'ai donné des bi...(ens) à l'égli
3. se et les serviteurs de ce lieu

4. m'ont donné une messe à la quarantaine [de la mort]...
5. ... prendront et l'écriture
6. ... et celui qui nous (?) sera opposé...
7. prendra sur lui mes péchés devant le Christ.

ANNOT. Les parties marquées de points de suspension sont délitées. A la sixième ligne, dans « nous », la partie en *gras* est délitée.

APPENDICE A. 141

Dans l'angle ouest de l'église et l'angle gauche du jamatoun

Moi, Guersam ser/viteur de Dieu, j'ai donné/ 40 dahékans à la maison/ et on m'a donné/ 2 messes. Que ceux qui l'accompliront soient bénis/ de Dieu.

APPENDICE A. 142

Sous l'inscription précédente

Moi, Khatchatour, j'ai donné m/on jardin héréditaire à/ l'église et les servit/eurs de ce lieu ont promis 3 jours de messe, 2 pour moi et 1/ pour Térounakan ; celui qui le fera écho/uer sera jugé par Dieu.

APPENDICE A. 143

Moi, Hohannes, serviteur de Dieu, j'ai donné 40 dahékans et / j'ai reçu 1 jour de messe en mon nom. Ceux qui accompliront *a./*

APPENDICE A. 144

Croix, dans l'angle sud de l'église et du jamatoun

Cette croix + est pour Tadé/os après sa mo/rt [pour] 1 qua/rantaine.

APPENDICE A. 145

Moi, Grigor Chpet de Hav(outs) Tar, j'ai demeuré à St.- Stépan[os] ... 40 dahékans et j'ai reçu 2 jours de messe en mon nom.

ANNOT. Les inscriptions 141 à 145 manquent chez Ouw. Mat. XIII. Pour Grigor Chpet, voir notre : « Saint-Sauveur de Havouts Tar », Jérusalem, 1937, p. 23-24.

APPENDICE A. 146

A droite de l'encadrement de la fenêtre décorée de la sculpture de Daniel, sous les inscriptions d'Ivané et de Guergui, mais en lettres plus grosses et différentes

1. Par la *volonté* de Dieu *tout-puissant*, moi, Vanéni...épouse.../
2. ... *outi* de mon fils, j'ai donné... à l'é de St.Stépanos.../
3. *ayroutiamb* avec sa terre et son eau, toute sorte ... *outé* avec bâtiment *khav* ...
4. Ainsi, si quelqu'un essaie de s'opposer à cela ou reprend cette t... à cette église
5. fils ou seigneur ou pays... , mau.... triarches
6. de Judas et de Caïn. Amen.

ANNOT. Vanéni, qui est mentionnée ici, est probablement la fille de Djadjour Khaghbakian ; voir : Appendice B ; 3 et 4.

APPENDICE A. 147

Dans les limites est du mur sud

1. Chnorh... et Mekhitar moi
2. ne ... m.. des biens honnêtement gagnés ... 60 dahékans. Et
3. serv.... ont écrit par an
4. 1 pour moi, 1 pour Mel
5. pliront soient bénis de Dieu.

ANNOT. Ouv. Mat. XIII. 59. Dans les troisième et quatrième lignes, « ont établi par an ... toujours 1 jour de messe ».

APPENDICE A. 148

Plus haut que l'inscription précédente, à demi-délimitée

1. ... de Dieu, moi, Bariok, j'ai donné à St.
2. 40 dahékans et les serviteurs
3. à moi ; 1 pour moi
4. compliront *ahi*
5. de Dieu.

ANNOT. Ouv. Mat. XIII. 59. Dans la quatrième ligne, il n'y a pas 1 « jour par an ».

APPENDICE A. 149

Sur le mur sud, à l'est, sous l'inscription du secrétaire Gharaslan

1. Par la volonté de Dieu, moi, Khatchanel, j'ai donné
2. de mes biens honnêtement gagnés 40 dahékans
3. au saint monastère et j'ai reçu 2 messes par an
4. en propre ; que ceux qui accompliront ceci

5. soient bénis de Dieu et *het ... ek*
6. ... *avti* reçoivent sans fau
7. te ... reçoivent de Mamkan

ANNOT. Ouv. Mat. XIII. 59. Moi, Khatchané, « 20 dahékans » et le reste est incorrect. Les sixième et septième lignes font peut-être partie d'une autre inscription.

APPENDICE A. 150

Sur le mur ouest à l'intérieur de l'église, vers le sud

1. Par la volonté de Dieu, moi, Mekhitar le long...
2. j'ai demeuré *ayb ...* à St. Stépan
3. os et j'ai donné 60 dahékans de mes honnêtes ... (bien)s
4. et les serviteurs de ce lieu ont établi ... 3
5. jours de messe pour le Christ ; 2 jours pour moi... 1 pour mes pa
6. rents...

ANNOT. Ouv. Mat. XIII. 56.

APPENDICE A. 151

A l'intérieur de l'église, près de la sacristie derrière le côté droit de l'abside

1. Par la volonté de Dieu, (m)oi, Nazkik et mes frères, nous avons demeu
2. ré à St. Stépanos et nous avons reçu 4 jours de messe et nous avons donné 50 dah
3. ékans ; 2 jours de mes... pour Ohan et 2 jours pour Nazkik accom

ANNOT. L'inscription manque chez Ouv. Mat.

APPENDICE A. 152

Sur le mur sud, vers l'est

1. Par la volonté de Dieu tout-puissant, moi, l'évêque Vardan, primat de ce saint monastère et ter Galouste le porte-clés
2. à la sainte église. Ter Hovanes, ainsi que Skandar Yelghourents ... ter Galouste, nous avons donné 1000 dahékans.
3. Nous avons construit une huilerie en fournissant beaucoup d'efforts et de biens et l'avons donné à St. Stépanos le martyr.
4. Que celui qui s'y opposera subisse le sort de Judas et de Caïn. En l'an 1471.

ANNOT. Ouw. Mat. XIII.60., mais défective.

APPENDICE A. 153a

Khatchkar à droite de la porte de Poghos-Pétros

Cette sainte croix d'intercession... *arg ...* / en l'an 1555.

Inscription sur la pierre supportant l'arc de l'église Poghos-Pétros (dans le texte, p. 43)

En l'an 719 de l'ère arménienne (= 1270), sous le pontificat d'Erémia, moi, Vassak, petit-fils de Khaghbak, fils de Grigor, en ces temps pénibles...

Inscriptions publiées par Souren Saghounian, épigraphiste

Sur le mur sud, au-dessus du relief de « Daniel dans la Fosse aux Lions », à droite

En l'an 1212, moi, l'Atabek Ivané j'ai donné au monastère Saint-Stépanos cette te[rre] ... pour la vie de mon fils Avag. A présent, si quelqu'un, grand ou petit, proche ou étranger, s'y oppose et essaie de reprendre la terre au monastère, qu'il partage le sort de Judas et de Caïn et qu'il soit maudit des 318 patriarches.

Inscription des bâtisseurs sur le mur sud dans l'angle gauche supérieur

1. ... Sous le gouv]erneme[nt] de Zak[aré] en Arménie et en Géorgie...
2. en l'a[n] 1217, sous le pouv[oir] d'Ivané e[t] sous le pontifi[ca]t de t[e]r David, moi Abel,
3. [primat] des archimandrites, prier de cette ég[l]ise, avec le sout[ie]n de mes frères, nous avons con[s]truit cette é
4. glise avec beaucoup de pe[in]e et nous avons effectué cette inscription en souvenir de ceux qui ont aidé l'é
5. glise. 6 jours de messe pour Sarkis qui a donné le pressoir et le verger de Garni, 3 jours pour David et Grigor
6. es, [3] jours pour H[og]uédegh [et] pour Sarkis, 1 jour pour Abissoghom, 2 jours pour Hayrapet, 1 jour pour [H]ay[r]
7. aguind, 2 pour Loysout et son épouse, 2 pour Karapet et Margaré, 1 jour pour le [fi]
8. ls d'Adoz, 1 jour pour Achot, 2 pour Stépanos Djrkaçents, 4 pour Bakhtkan et Tamkan [qui]
9. ont donné le grand verg[e]r de Noraguegh, 1 pour sa sœur qui a donné le verger près de Bakhtkan e[t]
10. 2 pour Guévork et Hacob qui ont payé le prix du jardin à Noraguegh, 2 pour Vardan, 2 pour Mourkan
11. [a]insi que pour Vardan, 2 pour Apstamb et Nazkan, 6 en son nom, 2 pour Khorassoun qui a donné
12. le verger [nouv]ellement planté, nous avons éta[bli] par la v[o]lonté de D[ieu] et si quelqu'un n[ous e]mpêche d'accomplir ce qui est écrit qu'il

13. soit prier ou serviteur de cette église, pour t[ous] nos péchés, c'est lui qui sera r[e]

14. sponsable le jour du Jugement Dernier devant le Christ. Cela commence à partir du Nouveau Dimanche et ils

15. nous sont redevables jusqu'à la fin de ce qui est promis. Souvenez-vous du scribe Mekhitar dans vos prières.

Sur le mur sud de l'église, à droite du relief représentant Daniel

1. En l'a[n] 1212, mo[i], l'Atabek Ivané, j'ai donné la gor[ge] du Monastère et le vallon de Vardan à St[é]pano[s] p[ou]r la lo[n]gue vie de mon fils Avag.

2. et si maintenant quelqu'un, grand ou petit, [s]eigneur ou paysan s'y [o]ppos[e] et essaie de reprendre la terre au

3. monastère, qu'il partage le sort de Caïn et de Judas et qu'il soit maudit par les 318 pa[t]riarches.

Sur les bords du groupe sculpté sur le tympan et au-dessous

En l'an 1217, moi, Gr[igor], fils de Khaghb/ak, j'ai aidé l'église avec beaucoup de biens et les serviteurs/ de ce lieu m'ont donné 5 semaines de l'autel principal et tous les samedis à / jamais, et si quelqu'un s'y oppose qu'il soit maud[i]t des 318 patriarches.

Sur le mur sud de l'église, sous la petite fenêtre

Par la volonté de D[ieu], moi Mekhita[r], servi/teur du père Erémia, j'ai donné 20 d[a]h[ékans] et j'ai pris un jour de messe par an. b) Moi, Mekhitar, j'ai donné 20 dahékans et j'ai pris une messe.

Sur le mur sud du gavit, à l'intérieur, très haut, l'inscription se lit :

Moi, Vardan, j'ai donné 40 d[a]h[ékans] à S[ai]nt-Stép[an]os et les moines m'ont inscrit 2 jours de messe par a[n], 1 pour moi, 1 pour mes parents. Que ceux qui accompliront ceci soient bé[ni]s de D[ieu].

Inscription en petites lettres sur le khatchkar du cimetière à l'ouest de la muraille du monastère. C'est le plus ancien témoignage de l'existence du monastère et de la congrégation

Par la volonté du D[ieu] tout-puissant, ceci est notre inscription, du père (prier) et des autres frères de la congrégation de ce s[ain]t monastère qui avons écrit pour Chatlouys : la congré/gation [lui donne] 2/ jours de messe par/ an /sans faute et/ Chatlouys a donné des biens à l'église/, et celui qui n'accomplira pas les messes sera ju/gé par Dieu. 1197.

Six des inscriptions publiées par G. Hovsépian sont datées, la plus ancienne remonte à 1212, la plus récente à 1471, alors que dans notre recueil, vingt inscriptions sont datées, la plus ancienne remonte à 1197, la dernière est de 1610.

ՀՈՒՍԱՆԿԱՐՆԵՐ

- 1 Գլխավոր եկեղեցու արևելյան կողմի վերին մասում պատին ամրաձուլված սկավառակը
- 2 Արևելյան կողմի զարդանախշային շրջանակով պատուհանը
- 3 Զարդանախշային գոտիներով սյուներ գլխավոր եկեղեցու ներսի հարավային պատին
- 4 Պողոս-Պետրոս եկեղեցու բեմի ճակատային մասը
- 5 Արևելյան կողմի ընդհանուր պատկերը
- 6 Երկու քանդակագարդ բեկոր. փոքրի վրա երևում է հավերժության նշանը վարդյակով
- 7 Խոյակ գլխավոր եկեղեցու մուտքի ձախ կողմում
- 8 Պողոս առաքյալը փոքր եկեղեցու մուտքի աջ կողմում
- 9 Պետրոս առաքյալը փոքր եկեղեցու մուտքի ձախ կողմում
- 10 Երկրաչափական նախշով և ոճավորված վարդյակներով քարե բեկոր՝ գտնված վանքի շրջակայքում
- 11 Թռչունների ոճավորված պատկերներով քանդակաբեկոր՝ գտնված վանքի շրջակայքում
- 12 XIX դարի խաչքար
- 13 Դանդիելը առյուծների գրում. հատված
- 14 Բեկոր վանքի հարավարևմտյան շրջակայքից
- 15 Խաչքար գլխավոր եկեղեցու արևմտյան պատի դրսի դրսի կողմից
- 16 Խաչքարեր՝ տեղադրված արևմտյան պատի աջ ծայրամասին
- 17 Չճշգրտված կառույց վանքի արևելյան մասի տարածքում
- 18 Քարի նախշագարդ բեկոր՝ վանքի հարավարևմտյան մասից
- 19 Խոյակ գլխավոր եկեղեցու մուտքի աջ կողմում
- 20 Օթաքար հիշեցնող ոճավորված նախշագարդ՝ փոքր եկեղեցու հարավային և արևմտյան պատերի հատման մասում
- 21 Գլխավոր եկեղեցու մուտքի ձախ կողմի՝ դեպի երկրորդ հարկի խուցը տանող աստիճանները
- 22 Կիսաբոլոր քարի բեկոր խաչերով՝ վանստանի Սուրբ Աստվածածին եկեղեցուց
- 23 Բեկոր վարդյակով՝ կենտրոնում նախշագարդային սկավառակ վանստանից

FIGURES

- 1 Bouclier de la façade de l'église principale.
- 2 Fenêtre de la façade est.
- 3 Colonnnes aux frises ornementées sur le mur sud à l'intérieur de l'église principale.
- 4 Mur frontal de l'abside de l'église Paul et Pierre.
- 5 Façade de l'église principale.
- 6 Deux petits fragments aux reliefs. Le symbole de l'éternité sur l'un des fragments.
- 7 Chapiteau avec ornement et oiseau à gauche de l'entrée de l'église principale.
- 8 L'apôtre Paul à droite de l'entrée de la petite église.
- 9 L'apôtre Pierre à gauche de l'entrée.
- 10 Fragment avec deux rosaces stylisées sous l'arc couvert l'ornement géométrique.
- 11 Fragment aux oiseaux, ornement stylisé, découvert aux alentours du monastère.
- 12 Khatchkar datant du XIX siècle.
- 13 Daniel dans la fosse aux lions. Fragment.
- 14 Fragment ornementé découvert à proximité de la partie sud ouest du monastère.
- 15 Khatchkar sur le mur ouest.
- 16 Khatchkars sur l'extrémité droite du mur ouest.
- 17 Edifice non identifiée à l'est du monastère.
- 18 Fragment avec l'arc couvert l'ornement géométrique. Sous l'arc une image végétale.
- 19 Chapiteau avec ornement stylisé et oiseau à droite de l'entrée de l'église principale.
- 20 Ornement stylisé, à la ressemblance de stalactite, situé au croisement des murs est et sud de la petite église.
- 21 Les marches situées à l'entrée gauche de l'église principale conduisant à la cellule au deuxième étage.
- 22 Trois croix sur la pierre en semi cercle de l'église de Vanstan.
- 23 Fragment de pierre avec rosace; aux alentours de l'église de Vanstan.

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

- Աբեղյան Մ., *Հայ հին գրականության պատմություն*. Երևան, 1968
- Ադոնց Նիկողայոս, *Մաշտոց և նրա աշակերտները ըստ օտար աղբյուրների*. Վիեննա, 1925
- Ադոնց Նիկողայոս, *Պատմական ուսումնասիրություններ*. Փարիզ, 1948
- Ալիշան Ղևոնդ, *Այրարատ Բնաշխարհ Հայաստանեայց տեղագրեաց*. Վենետիկ 1890
- Ալիշան Ղևոնդ, *Հին հավատք կամ հեթանոսական կրոնք հայոց*. Վենետիկ, 1910
- Ալիշան Ղևոնդ, *Արշալոյս քրիստոնեության հայոց*. Վենետիկ, 1920
- Ալիշան Ղևոնդ, *Տեղագիր հայոց մեծաց*. Վենետիկ, 1855
- Անապյան Հ., *Մանր երկեր*. Լոս Անջելես, 1987
- Անապյան Հ., *Հայկական մատենագիտություն, Ե-ԺԸ դար*. Երևան, 1959
- Անանյան Պողոս, *Քրիստոնեության հետքեր Հայաստանի մեջ Ս. Գրիգոր Լուսավորչի քարոզություններն առաջ*. Վենետիկ, 1979
- Առաքելյան Բաբկեն, *Վաղ հայկական պատկերաքանդակները IV-VII դդ*. Երևան, 1949
- Ազարյան Լևոն, *Վաղ միջնադարյան հայկական քանդակը*. Երևան, 1975
- Ազաթանգեղայ պատմություն հայոց, Աշխատասիրությամբ Ա. Տեր-Ղևոնդեանի, Երևան, 1983
- Ազաթանգեղայ պատմություն հայոց. Աշխատությամբ Գալուստ Տեր Մկրտչեանի և Ստեփանոս Կանայեանի. Տիֆլիս, 1912
- Աշխարհացոյց* Վարդանայ վարդապետի. Փարիզ, 1960
- Անթարյան Փայլակ, Վ. *Արևելյի, կյանքն ու գործունեությունը*. Երևան, 1987
- Հայր Գրիգորիս Գալեմքեարեան, «Տեսիլ Դանիելի երթներորդ». Հանդես Ամսորեայ, 1882, օգոստոս
- Գարեգին կաթողիկոս Յովսեփեան, *Խաղբակեանք կամ Պողոզեանք հայոց պատմության մեջ*. Անթիլիաս, 1969

Գարեգին կաթողիկոս Յովսեփեան, *Նյութեր և ուսումնասիրություններ հայ արուեստի և մշակույթի պատմության*. պրակ Ա, Բ. Նյու-Յորք 1943

Գիրք քարոզության որ կոչի ամառան հատոր, արարեալ սբյ հօրն մերոյ Գրիգորի Տաթևացոյն եօթնալոյս վարդապետի ընդ հուանեալ սբ. Աստվածածնին բազմ/հ/աք եկեղեցոյն. Ի Կ. Պօլիս, 1741

Թամրազյան Հրաչյա, *Գրիգոր Նարեկացին և նորայլատոնականությունը*. Երևան, 2004

Թանգարան հայկական հին և նոր նախնեաց, Ա., Անկանոն գիրք հին կտակարանաց. Վենետիկ, 1896

Թանգարան հայկական հին և նոր դպրությանց, Բ., Անկանոն գիրք նոր կտակարանաց. Վենետիկ, 1898

Թանգարան հայկական հին և նոր դպրությանց, Գ., Անկանոն գիրք առաքելականք. Վենետիկ, 1904

Թումայի վարդապետի Արծրունոյ, *Պատմություն տանն Արծրունեաց*. Ի Պետերբուրգ, 1887

Ժամագիրք Հայաստանեաց Ս. եկեղեցոյ արարեալ սրբոց թարգմանչաց մերոց Սահակայ և Մեսրոբայ եւ երանելի հայրապետաց մերոց Գիստոյ և Յովհաննոս Մանդակունոյ եւ սրբոյն Ներսիսի Ընորհալոյ. Վաղարշապատ, 1902

Խորհրդածություն սրբազան պատարագի բացատրությամբ Տն Ներսիսի Լամբրոնացոյ արքեպիսկոպոսի Տարսուհի Կիլիկեցոյ. Ի Սուրբ Երուսաղեմ, 1842

Կիրակոս վարդապետ Գանձակեցի, *Պատմություն հայոց*. Թիֆլիս, 1909

Հարության Մուրադ, «Ծարտարապետական և քանդակագործական նոր հուշարձաններ հայտնաբերված նորավանքում», *Լրաբեր հասարակական գիտությունների*. Երևան, N 8, 1984

Ծառոց գիրք Հայաստանեաց եկեղեցոյ. Վաղարշապատ, 1872

Յայամաուրք. Կ. Պոլիս, 1706

Մատենագիրք հայոց, Ա հատոր. «Ե» դար Անթիլիաս 2003

Մատենագիրք հայոց, Բ հատոր. Ե դար, Անթիլիաս 2003

Մատենագիրք հայոց, Գ հատոր. Զ դար Անթիլիաս 2004

Մատենագիրք հայոց, Դ հատոր. Անթիլիաս 2004

Մատենագիրք հայոց, Ե հատոր. Է դար Անթիլիաս 2005

Մատենագիրք հայոց, Ե հատոր. Է դար Անթիլիաս 2005

Մեկնություն Յայտնությանն Յովհաննոս արարեալ Անդրեի և Արե-տասայ եպիսկոպոսացն Կեսարու, թարգմանեալ Ի յոյն բնագրէ և սրբագրեալ Տ. Ներսիսի արքեպիսկոպոսի Տարսուհի Կիլիկեցոյ

*Մեկնությունը Սրբոց երկոտասան մարգարեից, արարեալ Ներսիսի
Լամբրոնացոյ արքեպիսկոպոսի, յաւելեալ նաեւ ի վերջոյ Մեկնութիւն
Դանիէլի մարգարէի արարեալ Վարդանայ վանական վարդապետէ հա-
մառոտ և լուսաւոր մտօք. Կ. Պոլիս, 1825*

*Մնացականյան Ստեփան, Հայկական ճարտարապետութեան Այու-
նիքի դպրոցը. Երևան, 1960*

*Մնացականյան Սուրեն, Վաղ միջնադարյան հայկական մեմորիալ
հուշարձանները. Երևան, 1982*

*Մատենագրութիւնը նախնեաց, Կորիւն վարդապետի, Մամբրէի վեր-
ծանողի եւ Դաթի Անհաղթի. ի Վենետիկ, յամիւն 1833*

*Շնորհք արքեպիսկոպոս Գալուստեան, Հայագգի սուրբեր. Երևան,
1997*

Չամչեան Միքայել, Պատմութիւն հայոց. Վենետիկ, 1784

*Ջալալեանց Սարգիս, Ճանապարհորդութիւն ի մեծն Հայաստան.
Վաղարշապատ, 1878*

*Սամուէլ Անցի, Հաւաքմունք ի գրոց պատմագրաց. Վաղարշապատ,
1893*

*Տեառն Ղուկաս վարդապետի Ինճիճեան, Ստորոգութիւն Հին Հա-
յաստանեաց, Մեծ Հայք. ի Վենետիկ, 1822*

Միմեոն Երևանցի, Ջամբո. Վաղարշապատ, 1878

*Ստեփաննոս արքեպիսկոպոս Օրբելեան, Պատմութիւն նահանգին
Սիսական. Փարիս, 1859*

*Օրմանեան Մաղաքիա արքեպիսկոպոս, Ազգապատում, Հայոց եկե-
ղեցին և իր պատմութիւնը, վարդապետութիւնը, վարչութիւնը, բարեկար-
գութիւնը, արարողութիւնը, գրականութիւնը ու ներկա կացութիւնը. Պեյ-
րուք, 1959*

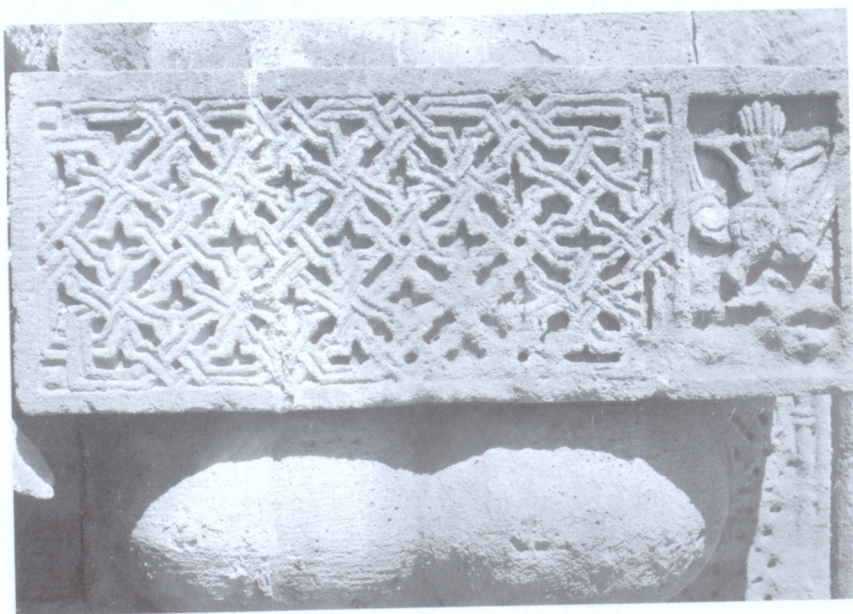




3
4



5



6
7



8

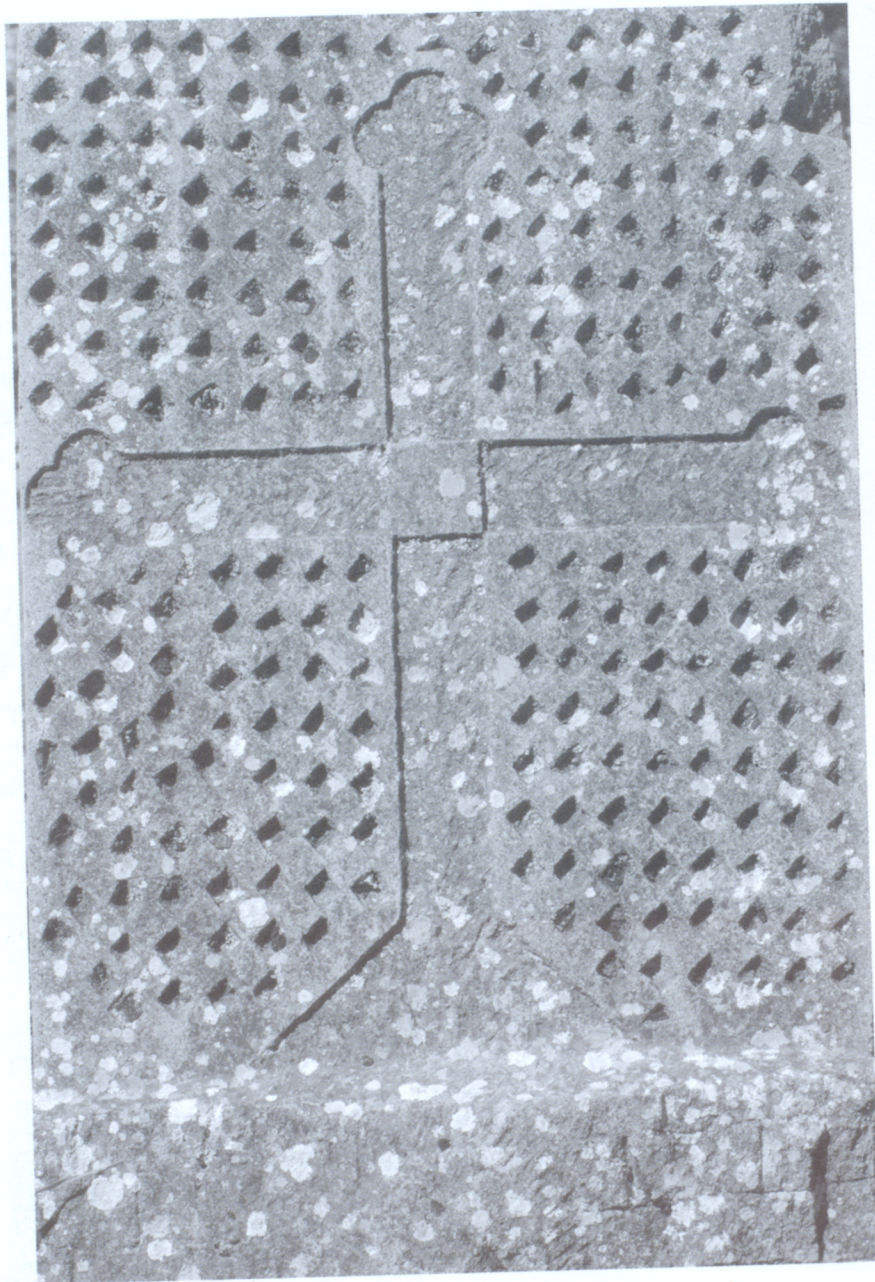


9



10

11



12

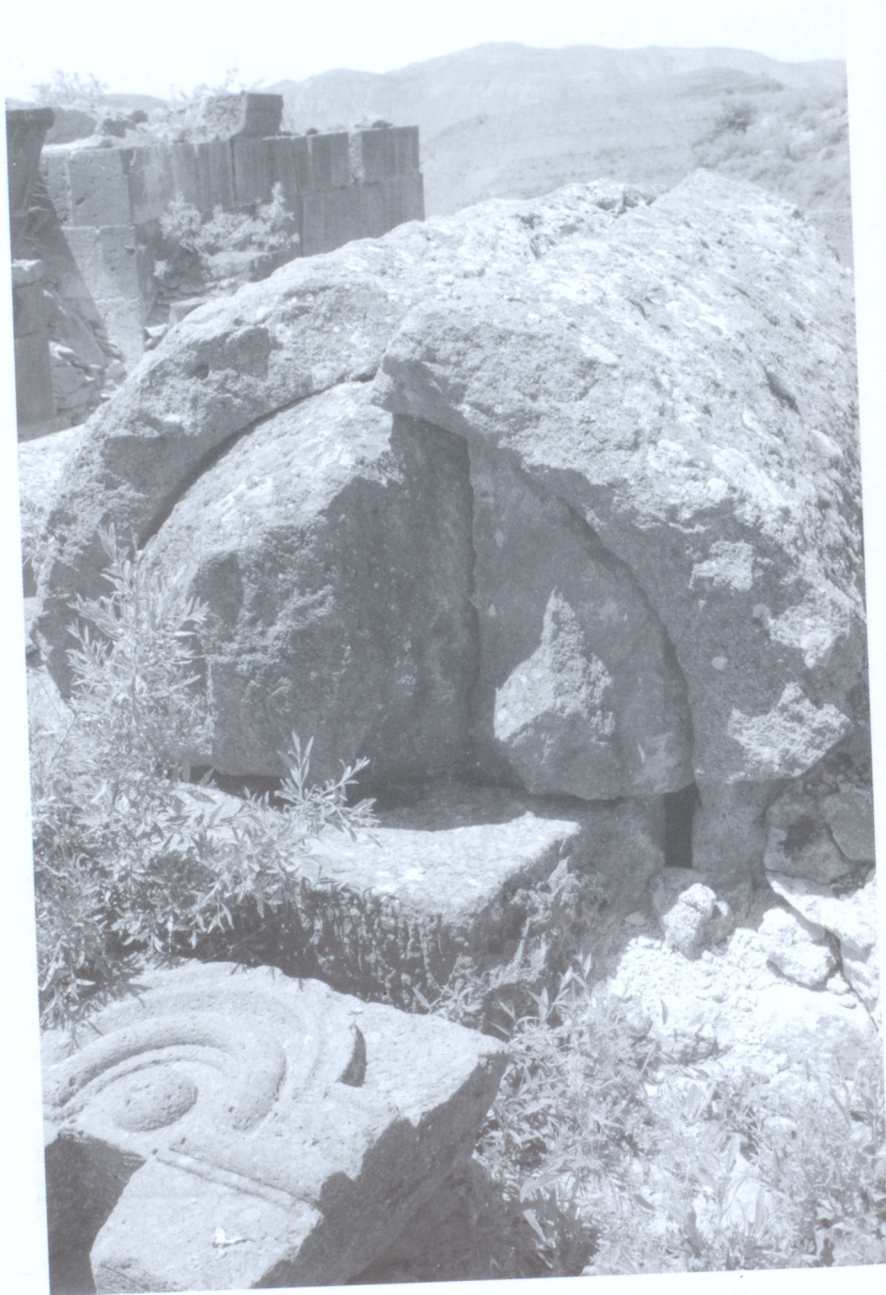


13



14



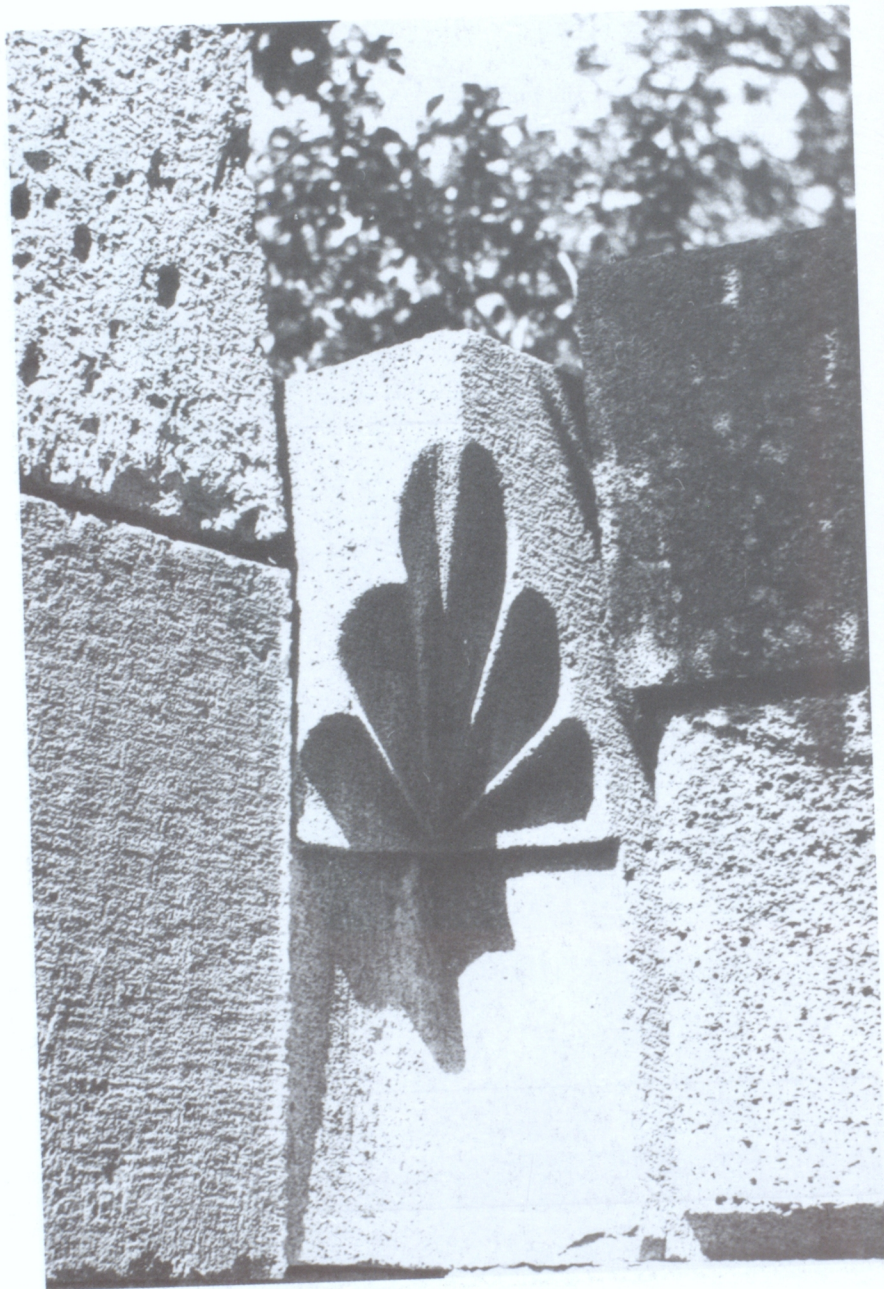


17



18

19





BIBLIOGRAPHIE

- Abéghian M., *Histoire de la littérature arménienne ancienne*, Œuvres, t. I. Erevan, 1968 (en arm.).
- Abouladzé I., *Œuvres*, t. I. Tiflis, 1975 (en géorgien).
- Abraham le Confesseur, *Martyrs d'Orient*, traduit du syriaque par G. Ter-Mekertchian. Etchmiadzine, 1931 (en arm.).
- Adontz N., *Denys de Thrace et les commentateurs arméniens*. Pétrograd, 1915 (en russe).
- Adontz N., *Machtots et ses disciples d'après les sources étrangères*. Vienne, 1948 (en arm.).
- Adontz N., *Etudes historiques*. Paris, 1948.
- Agathange, *Histoire d'Arménie*, publié par G. Ter-Mekertchian et Stépanos Ghapantsian. Tiflis, 1912 (en arm.).
- Agathange, *Histoire d'Arménie*, publié par A. Ter-Ghévondian. Erevan, 1983 (en arm.).
- Alichan L., *La toponymie de l'Arménie Majeure*. Venise, Saint-Lazare, 1855 (en arm.).
- Alichan L., *Ayrarat, Pays d'Arménie*. Venise, 1890 (en arm.).
- Alichan L., *Les anciennes croyances ou le paganisme en Arménie*. Venise, Saint-Lazare, 1910 (en arm.).
- Alichan L., *L'aube du christianisme en Arménie*. Venise, Saint-Lazare, 1920 (en arm.).
- Ananian P., *Les traces du christianisme en Arménie avant la prédication de St. Grégoire l'Illuminateur*. Venise, 1979 (en arm.).
- Anassian H., *La littérature arménienne, V^e-XVIII^e siècles*. Erevan, 1959 (en arm.).
- Anassian H., *Œuvres mineures*. Los Angeles, 1987 (en arm.).
- Antabian P., *Vardan Aréveltsi, sa vie et son œuvre*. Erevan, 1987 (en arm.).
- Arakélian B., *Les reliefs arméniens de la haute période, IV^e-VII^e siècles*. Erevan, 1949 (en arm.).
- Arasse D., *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris, 1996.

- Artzrouni T., *Histoire de la maison des Artzrounis*. Saint-Petersbourg, 1887 (en arm.).
- Avril F., Barral-Altet X., Gaborit-Chopin G., *Le temps des Croisades*. Editions Gallimard, Paris, 1982.
- Azarian L., *La sculpture arménienne du haut Moyen Age*. Erevan, 1975 (en arm.).
- Bank A., « *Relief en marbre à l'image de saint Luc l'Évangéliste* » in : « *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik* ». 21 Band, Wien, 1972.
- Baumstark A., *Eine Gruppe illustrierter Armenischer Bücher des XVII. und XVIII. Jh. in Jerusalem*. Leipzig, 1911.
- Belting G., « *Un chapiteau de Constantinople à Leningrad. La plastique des reliefs de la basse période byzantine à Kahrieh Djami* ». In : *Byzance, les Slaves du Sud, la Russie ancienne et l'Europe Occidentale*. Art et Culture, Recueil d'articles en l'honneur de V.N. Lazarev. Moscou, 1973 (en russe).
- La Bible*, traduction œcuménique. Alliance biblique universelle, 1988 (Daniel, Introduction).
- Belting G., *Pour une anthropologie des images*. Paris, 2004.
- Breccia-Fratadochi T., *L'église Saint-Etchmiadzine de Zoradir*. Erevan, 1986, p. 2 (en arm.).
- Bréviaire de la sainte Eglise d'Arménie, rédigé par nos saints traducteurs Sahak et Mesrop et par nos bienheureux patriarches Gute et Hovhan Mandakouni et saint Nerses Chnorhali*. Vagharchapat, 1902 (en arm. classique).
- Calzolari V., « *De Sainte Thècle à Anahit. Une hypothèse d'interprétation du récit de la mort de l'empereur Valens* » in : *Buzandakan patmut'iwnk, Armenian Perspectives (10th Anniversary Conference of the « Association Internationale des Etudes Arméniennes »)*. Richmond, Surry, 1997.
- Chastel A., *L'Italie et Byzance*, 1999.
- David l'Invincible, *Œuvres, traduction, préface et commentaires de Sen Arevchatian*. Erevan, 1980 (en arm.).
- Dédéyan G., « *Les moines et les pèlerins arméniens en Europe Occidentale à la fin du X^e et au début du XI^e siècles* », *Patma-banassirakan Handes*. Erevan, 1984, no. 3 (en arm.).
- Demus O., « *A Renaissance of Early Christian Art in the 13th Century* », Venice; in: *Late Classical and Medieval Studies in Honor of A.M. Friend*. Princeton, 1955.
- Demus O., *The Church of San Marco in Venice, History, Architecture, Sculpture*. Washington, 1960.
- Der-Manuelian L., « *The Monastery of Gegard, New Revelations of its*

- Architectural Sculpture* in : *Terzo Simposio Internazionale di Arte Armena*. Atti. Venezia, 1981.
- Der Nersessian S., *Aghtamar, Church of the Holy Cross*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1965.
- Der Nersessian S., « *Initial Miniatures of the Echmiadzin Gospel* » in : *Etudes Byzantines et Arméniennes, Tome 1*. Louvain, 1973.
- Der Nersessian S., « *L'Art arménien* », *Arts et Métiers graphiques*. Paris, 1977.
- Dictionnaire d'archéologie chrétienne et liturgie, publié par dom Fernand Cabrol et dom Henri Leclercq, T. IX, deuxième partie*. Paris, 1930.
- Diez E., « *Die Stegestürme in Ghazna als Weltbilder* », in: *Die Kunst des Orients*, I.
- Djalalians S., *Voyage en Arménie Majeure*. Vagharchapat, 1878 (en arm.).
- Djanachian M., *Miniatures arméniennes*. Venise, 1970.
- Documents de l'archéologie du Caucase, issue XIII, sous la rédaction de la Comtesse P. Ouwarova et de Kh. Koutchouk-Ioanessov*. Moscou, 1916, (en russe).
- Donabédian P., « *L'école de Vayots Dzor de la sculpture arménienne* », « *Ile Symposium International d'Art Arménien* ». Erevan, 1978 (en russe).
- Donabédian P., « *Le tympan du monument funéraire de 1273 d'Eghéguis* », *Patma-banassirakan Handes*. Erevan, 1979, p. 3 (en russe).
- Donabédian P., « *Les particularités stylistiques et la datation d'un monument sculptural de Noravank* », *Lraber Hassarakakan Guitoutiunnéri*, no. 11, 1979.
- Donabédian P., « *La sculpture arménienne des XIII^e-XIV^e siècles et l'Occident* » in : *Terzo Simposio Internazionale di Arte Armena, Atti. Venezia*, 1981.
- Donabédian P., Thierry J.-M., *Les Arts arméniens, Editions Mazenod*. Paris, 1987.
- Donabédian P., « *Thèmes bibliques et sculpture préarabe* », *REArm, NS*, T. XXII. Paris, 1990 - 1991.
- Focillon H., *L'art des sculpteurs romans*. Paris, 1931.
- Galemkèarian G., « *Septième Vision de Daniel* », *Handes Amsoria*. Venise, août, 1882.
- Galoustian Ch., *Saints arméniens*. Erevan, 1997 (en arm.).
- Galoustian Ch., *Saints bibliques*. Erevan, 1997 (en arm.).
- Goss V., « *Armenian Art and the Medieval West* » in : *Terzo Simposio Internazionale di Arte Armena, Atti. Venezia*, 1981.
- Grabar A., *L'Empereur dans l'art byzantin*. Paris, 1936.

- Grabar A., *La peinture byzantine*. Genève, 1953.
- Grabar A., *Sculptures byzantines de Constantinople (IV^e-X^e siècles)*, pl. XVII-1. Paris, 1963.
- Grabar A., *Le premier art chrétien*. Paris, 1966.
- Grabar A., *Christian Iconography, A Study of its Origins, Published for Bollington Foundation*. New York, 1968.
- Grabar A., *Byzance, L'art byzantin du Moyen Age*. Paris, 1969.
- Grabar A., *La sculpture byzantine du Moyen Age*. Paris, 1972.
- Grabar A., « *L'art paléochrétien et l'art byzantin* » in : Recueil d'études 1967-1977, Variorum Reprints. London, 1979.
- Grabar A., *Les voies de la création en iconographie chrétienne, Flammarion*. Paris, 1979.
- Grégoire l'Illuminateur, *Discours sur la foi*. Vagharchapat, 1894-1896 (en arm.).
- Grigor Narékatsi, *Œuvres*. Venise, 1840 (en arm.).
- Grigor Narékatsi, *Le Livre de Lamentation, traduit en arménien moderne par P.M. Khatchatrian et A.M. Ghazinian*. Erevan, 1985.
- Grigor Tathévatsi, *Livre de Sermons dit Volume d'été*. Constantinople, 1741 (en arm.).
- Grodecki L., « *Moyen Age occidental* » in : Symbolisme cosmique et monuments religieux. Paris, 1953.
- Guirschman R., *Parthes et Sassanides*. Paris, 1962.
- Hacobian Z., « *Sur l'interprétation des images des stèles d'Odzoun* », Etchmiadzin. Etchmiadzine, 2005 (en arm.).
- Hasratian M., « *Œuvres d'architecture et de sculpture arméniennes, nouvellement découvertes à Noravank* », Lraber Hassarakakan Guitoutiunnéri. Erevan, 1984, no. 8 (en arm.).
- Hovsépian G., « *Historiographie* », Ararat, octobre. Etchmiadzine, 1914.
- Hovsépian G. (Catholicos), *Documents et recherches sur l'histoire de la culture et de l'art arméniens, t. A, B*. New York, 1943 (en arm.).
- Hovsépian G. (Catholicos), *Les Khaghbakians ou les Prochians dans l'histoire d'Arménie*. Antélias, Liban, 1969 (en arm.).
- Humbert C., *Islamic Ornamental Design*. Faber and Faber, London-Boston, 1980.
- Indjidjian Gh., *Descriptions de l'Arménie ancienne, Arménie Majeure*. Venise, 1822 (en arm.).
- Kalantar A., *The Medieval Inscriptions of Vanstan, Armenia*. Neuchâtel-Paris, 1999.
- Khatchikian L., *Colophons des manuscrits arméniens du XV^e siècle, Partie I*. Erevan, 1955

- Kirakos Gandzakétsi, *Histoire d'Arménie*. Erevan, 1961 (en arm.).
- Lectionnaire de la sainte Eglise d'Arménie*. Vagharchapat, 1872 (en arm. classique).
- Koriun, *La vie de Saint Mesrob, traduite en français par Victor Langlois*. Paris, 1869.
- Kostanians K., *Annales épigraphiques*. Saint-Pétersbourg, 1913 (en arm. classique).
- Langlois V., *Collection des historiens anciens et modernes de l'Arménie, 2 vol.* Paris, 1880, 1869, Biographie du Bienheureux et Saint Docteur Mesrob, tome II.
- Macler F., *Les Apocalypses apocryphes de Daniel*. Paris, Imprimerie de Charles Noblet, 1895.
- Mahé J.-P., « *Origène et la baleine* », REArm, XIV. Paris, 1980.
- Maksimovii J., « *La sculpture byzantine du XIII^e siècle.* » in : L'art byzantin du XIII^e siècle, Symposium de Sopoiani, 1965. Beograd, 1967.
- Mâle E., *L'art religieux du XIII^e siècle en France*. Librairie Armand Colin, 1958.
- Massignon L., « *Les infiltrations astrologiques dans la pensée religieuse islamique* » in : Erano's Jahrbuch 1943, Zürich X.
- T. F. Mathews and A. K. Sandjian, *Armenian Gospel Iconography. The Tradition of the Gladzor Gospel*. Washington, 1991.
- Medieval Art from Private Collections, A Special Exhibition at the Cloisters, October 30, 1968 through January 1969*. The Metropolitan Museum of Art.
- Mnatsakanian St., *L'école du Siounik de l'architecture arménienne*. Erevan, 1960 (en arm.).
- Mnatsakanian S., « *Les reliefs et le symbolisme de Daniel dans l'art commémoratif arménien du haut Moyen Age* », Messenger de l'Académie des sciences. Erevan, 1977 (en russe).
- Mnatsakanian S., *Les monuments commémoratifs arméniens du haut Moyen Age*. Erevan, 1982 (en arm.).
- Moïse de Khorène, *Histoire d'Arménie, nouvelle traduction de l'arménien classique par A. et J.-P. Mahé*. Paris, 1993.
- Narkiss B., *Armenian Art Treasures of Jerusalem*. Massada Press, 1979.
- Nerses Lambronatsi, *Commentaires des douze prophètes. Appendice final: Commentaire du prophète Daniel par l'archimandrite Vardan*. Constantinople, 1825-1826 (en arm.).
- Nerses Lambronatsi, *Commentaires de la Sainte Messe*. Jérusalem, 1842 (en arm. classique).
- Orbéli I., « *L'inscription de 639-640 sur la construction de la cathédrale de Mren* » in : *Œuvres choisies*. Erevan, 1963 (en russe).

- Orbélian St., *Histoire de la Siounie*. Paris, 1859 (en arm.).
- Ormanian M., *Histoire nationale : L'Eglise arménienne et son histoire, sa doctrine, son administration, son organisation, sa littérature et sa situation actuelle*. Constantinople, 1911 (en arm.).
- Ormanian M., *Histoire nationale, Les faits de l'Eglise arménienne des origines à nos jours*. Constantinople, 1914 (en arm.).
- Œuvres d'auteurs anciens, Koriun, Mambré, David*. Venise, 1833 (en arm.).
- Œuvres d'auteurs anciens, Vies de saints et de martyrs*. Venise, 1874 (en arm.).
- Oxford Dictionary of the Christian Church*, Oxford University Press. London, New York, Toronto, 1974.
- Prigent P., *L'art des premiers chrétiens. L'héritage culturel et la foi nouvelle*. Paris, 1995.
- Saghounian S., « *Sur la construction d'un monument historique* », Patma-banassirakan Handes. Erevan, 1986, no. 2 (en arm.).
- Samuel Anétsi, *Compilation d'œuvres historiques*. Vagharchapat, 1893 (en arm.).
- Sargsian M., « *Les reliefs des fondateurs de la cathédrale de Mren* » Patma-banassirakan Handes. Erevan, 1966, no. 4 (en arm.).
- Schlumberger D., *L'Orient hellénisé. L'Art grec et ses héritiers dans l'Asie non méditerranéenne*. Paris, 1970.
- Sébéos, *Histoire d'Arménie, publiée par G. Abgarian*. Erevan, 1979 (en arm. classique).
- Siméon Erevantsi, *Djambr*. Vagharchapat, 1878 (en arm.).
- Stépanian L., « *Les faits de Thècle* » in : In Memoriam acad. N. Marr Ed. P. Mouradian. Erevan, 2005 (en russe).
- Stépanian N., Tchakhmakhtchian A., *Les arts décoratifs de l'Arménie*. Léningrad, 1971 (en russe).
- Strzygowski J., *Das Etschmiadzin Evangeliar*. Wien, 1891.
- Strzygowski J., *Die Baukunst der Armenier und Europa, Band I, II*. Kunstverlag Anton Schroll. Wien, 1918.
- Symbolisme cosmique et monuments religieux, Musée Guimet*. Paris, juillet 1957, I, Texte.
- Synaxaire*. Constantinople, 1706, Rédaction de Grigor Khlatsétsi (en arm.).
- Tamrazian H., *L'école de Narek*. Erevan, 1997 (en arm.).
- Tamrazian H., *Grigor Narékatsi et le néoplatonisme*. Erevan, 2004 (en arm.).
- Tchamtchian M., *Histoire d'Arménie*. Venise, 1784 (en arm.).
- Ter-Ghévondian A., « *L'inscription arabe de Zakaré et d'Ivané à Ambert* » in : Recueil d'articles. Erevan, 2003 (en arm.).

- Ter-Mekertchian G., *L'Histoire d'Arménie d'Agathange et la Doctrine de saint Grégoire*. Tiflis, 1909 (en arm.).
- Thierry J.-M. *Les Arts arméniens, Principaux sites arméniens par Patrick Donabédian, Notices complétées par Jean-Michel et Nicole Thierry*. Paris, 1987.
- Thierry J.-M. et N., « *La cathédrale de Mren et sa décoration* », Cahiers archéologiques, XXI, Paris.
- Thierry J.-M., *La cathédrale des Saints-Apôtres de Kars (930-943)*. Louvain-Paris, 1978.
- Thierry N., « *Passion et Résurrection à Aghtamar (915-922)* » in REArm. Paris, 1996-1997, NS, T. 26.
- Thomson R.W., *The Teaching of Saint Gregory, An Early Armenian Catechism. Translation and Commentary*. Cambridge, Massachusetts, 1970.
- Thomson R.W., « *Architectural Symbolism in Classical Armenian Literature* », Journal of Theological Studies, New Series, XXX, part I. Oxford, 1979 Oxford at the Claridon Press, 1974.
- Thomson R.W., *Aganhangelos, History of the Armenians*, Albany, the New York University Press, 1976.
- Thomson R.W., « *The Armenian Literary Tradition* » in: Dumbarton Oaks Symposium 1980, East of Byzantium, Syria and Armenia in the Formative Period, Dumbarton Oaks, 1982.
- Tiratsian G., « *La tiare arménienne. Essai d'interprétation culturelle et historique* », VDI, no. 2, 1982 (en russe).
- Trésor de la littérature arménienne ancienne et nouvelle, Trois livres apostoliques apocryphes*. Venise, 1904.
- Utudjian E., *Les monuments arméniens du IV^e au XVII^e siècles*. Paris, 1967.
- Vardan Aréveltsi, *Recueil d'histoire*. Venise, 1862, p. 2 (en arm.).
- Vardan Aréveltsi, *Géographie*. Paris, 1960 (en arm.).
- Vardanian R., « *Les monnaies en cuivre frappées en Arménie à l'époque de Lucios Véros* », Patma-banassirakan Handes, no. 2, 2004 (en arm.).
- Vardanian R., « *Le calendrier des fêtes de l'Eglise arménienne, IV^e-XVIII^e siècles* », Patma-banassirakan Handes, no. 2, 2004 (en arm.).
- Weitzmann K., *Illustrations in Roll and Codex, A Study of the Origin and Method of Text Illustration*. Princeton, 1947.
- Zakaria, *Historiographie*. Vagharchapat, 1870, t. II, p. 104 (en arm.).
- Zakarian L., « *Un relief de Hovhannavank* », Lraber Hassarakakan Guitoutiunnéri, no. 1. Erevan, 1973 (en russe).
- Zakarian L., *Une page de l'histoire de l'enluminure du Vaspourakan*. Erevan, 1980 (en russe).

ԱՆՎԱՆԱՑԱՆԿ

- Աբել վարդապետ – 28, 30, 120, 132
 Ագաթանգեղոս – 44, 48
 Ագարակ – 37
 Ադամ – 69, 70
 Ադոնց – 82
 Ազատ գետ – 11, 82
 Աթենի – 86
 Ալիշան Ղևոնդ – 13, 35, 38
 Աղթամար – 31, 34, 64, 75, 76, 77, 89, 90, 93, 95, 97, 99, 108
 Աղջ Ջորափ *դամբարան* – 35, 36
 Աղջկաբերդ եկեղեցի – 81
 Աղջոց սուրբ Ստեփանոս – 11, 12, 13, 15, 16, 18, 20, 28, 30, 31, 34, 46, 47, 50, 78, 79, 87, 90, 97, 100, 102, 103, 104, 105, 108, 109
 Ամաղու Նորավանք – 24, 25, 59, 87, 113
 Այրիվանք Գեղարդ – 82
 Անահիտ *բրոնզե* կիսանդրի – 35
 Անանյան Պողոս – 38
 Անդրեաս և Արեստա կեսարացիներ – 78
 Անի – 35, 81, 115
 Ատրպատական – 81
 Արարատ գավառ – 21, 64, 102
 Արեանի եկեղեցի – 100
 Արդաբիլ – 81
 Արիստակես որդի ս. Գրիգորի – 12
 Արծրունիներ տոհմ – 94
 Արցախ գավառ – 17
 Արտաս գավառ – 39
 Արտաշատ – 38
 Արտաշես թագավոր – 35
 Ավագ որդի Իվանեի – 28
 Ավգերյան Մկրտիչ – 52
 Բաբելոն – 48
 Բագարան – 58
 Բագրատունի տոհմ – 43, 79, 81, 82, 83, 84, 89, 108
 Բաղդասար արքա – 47
 Բարբերինի *դիակ*, թանգարան – 76
 Բարձր Հայք – 35
 Բղենո Նորավանք – 53, 64
 Բյուզանդիա, բյուզանդական – 33, 57, 95, 104, 107
 Բոլորածոր անապատ – 17
 Բորե Էմիլ – 53
 Գագիկ Արծրունի արքա – 82, 83, 89, 93, 97, 98
 Գալեմբերեան Գրիգորիս – 41
 Գալուստ գրիչ – 19
 Գալուստեան Ծնորհք արքեպիսկոպոս – 80
 Գանձասար վանք – 79
 Գանձակ – 17
 Գառնի – 11, 82
 Գեղարդ (Այրիվանք) – 11, 13, 17, 27, 82
 Գեղարքունեաց լեռներ – 11, 18
 Գլածոր դպրոց – 115
 Գրաբար Անդրե – 35, 36, 49, 60, 75, 76
 Գրիգոր Լուսավորիչ – 11, 41, 44, 45, 51, 64, 92
 Գրիգոր Խաղբակեան – 16, 17, 18, 30, 48, 49, 101
 Գրիգոր Խլաթեցի – 11
 Գրիգոր Նարեկացի – 95, 96, 1165
 Գրիգոր Տաթևացի – 63
 Գևորգ Սկևռացի – 65
 Դադյանց Խաչիկ – 13
 Դանիել *Առյուծների* գրում – 15, 28, 31, 37, 38, 39, 40, 41, 44, 87, 103, 109
 Դանիել մարգարե – 46, 48
 Դանիել մեկնություն – 12, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72
 Դավիթ Անհաղթ – 91
 Դավիթ Արքայակաղնեցի – 16
 Դավիթ Սահառունի – 57
 Դեղեյան Ժիրայր – 49
 Դեմոս Ծոտոն – 107
 Դերջան գավառ – 35
 Դիոնիսիոս Արեոպագացի – 91
 Դվին – 115
 Եղեսիա Ուրֆա – 38
 Եզեկիել – 69
 Երեմիա Երեմիան վանահայր – 12
 Երերուք – 37, 86
 Երզնկա – 35, 36
 Եղիա – 69
 Երուսաղեմ – 37
 Զարմանուկտ իշխանուհի – 39
 Զաքարե սպարապետ – 15, 80, 81
 Զաքարյաններ *տոհմ*, եղբայրներ – 32, 43, 79, 81, 88, 89
 Զաքարյան Լիլիթ – 77, 78
 Էաչի Պողոսեան – 59
 Էջմիածին տաճար – 51, 53, 56, 64
 Թաղեոս առաքյալ – 39
 Թամար թագուհի – 43, 80
 Թամրագյան Հրաչյա – 91, 92, 93, 94, 95
 Թանահատ վանք – 17, 25, 113
 Թեկդե – 52, 56
 Թեոդորոս Սալհունի – 38
 Թեոդորոս Սիոնի վանական – 27
 Թեոփիլոս եպիսկոպոս – 57
 Թիերի Ժան-Միշել և Նիկոլ – 57
 Թորդան գավառ – 35
 Իմիրզեկ վանատան – 19, 108
 Իվանե Զաքարեան – 17, 28, 43, 47, 79, 80, 81
 Իվանե Օրբելեան – 113
 Խաղբակ – 121
 Խաղբակեանք տոհմ – 16, 17, 18, 20
 Խաչեն *գավառ* Արցախում – 17
 Խոշակ *Իվանեի* ամուսին – 43
 Խոր Վիրապ կամ Սուրբ Վիրապ – 12, 40
 Կալիքատոսի *դամբարան* – 36
 Կամսարական իշխան – 57
 Կարս եկեղեցի – 81
 Կապադոկիա – 38
 Կեչառիս – 81
 Կիլիկիա – 36, 37, 65, 104, 105, 109, 116
 Կիրակոս Գանձակեցի – 17, 80
 Կիրակոս հայրապետ – 19
 Կոզմաս Հնդկաչու – 75
 Կոստանդնուպոլիս – 107
 Կոստանդին կաթողիկոս – 61, 77
 Կորյուն – 78
 Կուլսեր Հոփսիսմեանք – 11
 Հովսեփյան Գարեգին կաթողիկոս – 14, 16, 17, 18, 23, 28, 33, 43, 115, 117, 118
 Թեոդորոս Սալհունի – 38
 Թեոդորոս Սիոնի վանական – 27

- Իմիրզեկ – 19, 108
 Ինճիճյան Ղուկաս վարդապետ – 13
 Իսրայել Օրի – 20
 Իվանէ Ջաքարեան – 17, 28, 43, 47, 79, 80, 81
 Խաղբակեանք տոհմ – 16, 17, 18, 20
 Խաչեն գավառ Արցախում – 17
 Խոշակ, Իվանէի ամուսին – 43
 Խոր վիրապ կամ սր վիրապ – 12, 40
 Խոսրով Անճևազի – 94
 Կալիքստոսի դամբարան – 36
 Կամսարական իշխան – 57
 Կարս եկեղեցի – 81
 Կապադովկիա – 38
 Կեղծ Աթանաս – 42
 Կեչառիս – 81
 Կիլիկիա – 36, 37, 65, 104, 105, 109, 110
 Կիրակոս Գանձակեցի – 17, 80
 Կիրակոս Բայրապետ – 19
 Կոզմաս Հնդկաչու – 75
 Կոստանդին կաթողիկոս – 61, 77
 Կորյուն – 78
 Կույսեր Հոիփսիմեանք – 11
 Հայաստան – 36, 39, 49, 50, 64, 79, 83, 91, 101, 104, 109, 115, 116
 Հատիճ վանք – 37, 79, 81
 Հակոբ եպիսկոպոս – 54, 55
 Հավուց Թառ, վանք – 11
 Հերակլիոս կայսր – 58
 Հետու – 69
 Հովհաննավանք – 77
 Հովհաննես ավետարանիչ – 24, 51, 73, 74, 113

INDEX
des noms propres et des toponymes

- Abel (archimandrite) – 156, 157, 236, 250, 26
 Adam – 190
 Agarak – 164
 Agathange – 163, 165, 168, 169, 170, 171, 194, 202, 221
 Aghdjakberd (forteresse) – 201
 Aghdjots (monastère). Saint Stéphane Aghdjots – 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 147, 148, 149, 154, 156, 157, 158, 160, 168, 170, 194, 195, 200, 203, 204, 219, 221, 224, 226.
 Aghdz (mausolée) – 160, 162, 165, 169
 Aghtamar (église Sainte-Croix d') – 158, 161, 187, 196, 197, 198, 203, 209, 212, 214, 215, 216, 225, 226, 227
 Alichan, Léonce – 142, 161, 162, 165, 166
 Amaghov Noravank (monastère) – 152, 154, 180, 183
 Anania Narékatsi – 210
 Ananian, Poghos – 165
 Andréas et Aretas de Césarée – 198
 Ani – 160
 Ardabil – 200
 Aristakes – 140
 Arpa (église) – 153
 Artachat – 163
 Artaches (roi) – 161
 Artsakh (province) – 145
 Artzrounis (dynastie) – 257
 Artzrouni, Thovma – 175, 197, 200, 209, 211, 212, 213, 215, 216
 Aténi (église) – 205
 Atropatène (province)
 Avag, fils d'Ivané atabek – 156, 235, 250, 251
 Ayrarat (province) – 147, 159, 187, 221
 Azat (rivière) – 138, 140, 203
 Bagaran – 182
 Bagratides (dynastie) – 169, 202, 203, 208
 Balthazar (roi) – 167, 171
 Barberini (Musée) – 196, 197
 Bargouchat – 142
 Baybourt – 202
 Bkhéno Noravank (monastère) – 177, 186, 208
 Boloradzor (ermitage) – 146
 Boret, Emile – 177
 Byzance – 107, 109, 164, 175, 206, 223, 225, 226
 Calixtus (catacombe) – 161
 Cappadoce – 165
 Caucase – 142, 234
 Cilicie (Royaume arménien de) – 153, 163, 185, 187, 198, 199, 214, 219, 224, 228, 231, 233
 Constantin Ier (Catholikos) – 167, 183, 184, 185, 187, 225

Cosme l'Indicopleute – 195, 196
 Dadiants Khatchik – 141
 Daniel (prophète) – 141, 146, 156, 158, 159, 161, 163, 165, 166, 167, 168, 169, 171, 172, 173
 David Saharouni (prince) – 81
 David l'Invincible – 209, 210
 Demus, Otto – 224,
 Denys l'Aréopagite – 209, 210
 Derdjan (province) – 162
 Der Nersissian, Sirarpie – 176, 183, 195, 196, 225, 230
 Djahanchah (roi) – 225
 Djalalians, Sarkis – 140, 142
 Donabédian, Patrick – 166
 Dvin – 151, 232
 Etchmiadzine (cathédrale) – 176, 177, 178, 180, 182, 186, 187
 Elie (prophète) – 225
 Erémia (prieur) – 130
 Erzynka – 161, 162, 166
 Evangile d'Etchmiadzine – 176, 180
 Evangile de la reine Mlké – 176
 Evangile de Rabula – 176
 Gaguik (roi) – 203, 209, 212, 213, 215, 216
 Galemkérian, Grigoris – 166
 Galouste (scribe) – 147, 163
 Galoustian, Chnorhk (archevêque) – 200
 Gandzassar (monastère) – 199
 Garni (forteresse) – 140, 142
 Gladzor (monastère, université) – 173, 183, 218
 Gochavank (monastère) – 186, 201
 Grabar, André – 172, 182
 Grégoire l'Illuminateur – 139, 140, 165, 169, 185
 Grigor *atabek* – 145
 Grigor Khaghbakian – 145, 146, 157, 173, 220
 Grigor Khlatésti – 140
 Grigor Narékatsi – 213, 232, s233
 Grigor Tathévatsi – 184, 185, 186
 Guéghard (monastère) – 139, 140, 202
 Guégharkouniats (monts) – 139, 145
 Guévork Skevratsi – 186
 Haghardzine (monastère) – 199, 202
 Haridj (monastère) – 162, 199
 Havouts Tar (monastère) – 139
 Hovhannavank (monastère) – 197
 Hovsépian, Garéguin (Catholikos) – 140, 142, 143, 144, 145, 146, 149, 154, 177, 168
 Horomos (monastère) – 196, 198
 Hripsimiennes (vierges) – 140, 141
 Imirzek (village) – 226
 Indjidjian, Ghoukas (archimandrite) – 140, 141
 Istanbul (Musée archéologique) – 167
 Ivané Orbélian – 230
 Ivané Zakaride (*atabek*) – 167, 168, 199
 Jean auteure de Revelation 198
 Jean Damascène – 196
 Jephthé – 187
 Jérusalem – 157, 162
 Junius Bassus (sarcophage) – 162
 Kamsarakan (prince) – 181
 Kars (église des Saints-Apôtres) – 181
 Kéghouats (vallon) – 142, 145
 Kétcharis (monastère) – 146
 Kaghbakians (dynastie) – 142, 145, 147, 234,
 Khatchen (province) – 144
 Khochak (épouse de l'*atabek* Ivané) – 169
 Khoranachat (monastère) – 155, 199

Khor Virap – 140
 Khosrow Andzévatsi – 212
 Kirakos (prieur) – 145, 147, 201
 Kirakos Gandzakétsi – 144
 Koriun – 179, 194
 Kouki (monastère) – 146
 Macler, Frédéric – 167
 Makaravank (monastère) – 178
 Manuel (architecte) – 208
 Marc (Saint-, cathédrale) – 170, 224, 225, 226
 Mathews, Thomas – 173, 174, 175,
 Mkhitar Goch – 201
 Missis (ville, Cilicie) – 163
 Mren (église) – 164, 180, 181, 206, 215
 Nabuchodonosor (roi) – 166
 Nana ;princesse, sœur de Zakaré et Ivane 201
 Narek (monastère) – 233
 Nerses Lambronatsi (Catholikos) – 198, 199, 217, 233
 Nouni (sainte) – 140
 Ormanian, Maghakia – 164, 165, 201
 Odzoun (stèle) – 197
 Paul (apôtre) – 151, 156, 157, 158, 163, 170, 173, 175, 177
 Pierre (apôtre) – 151, 152, 156, 157, 158, 159, 160, 164, 166, 171, 173, 175, 176, 177, 178
 Pierre et Paul (église) – 171, 174, 181, 182, 183, 185, 186, 193, 214, 215, 225, 231
 Prochians (famille de féodaux) – 142, 145, 147, 182, 234
 Prigent, Pierre – 165, 190
 Ptghni (église) – 151
 Saharouni (prince) – 179, 180
 Saghounian, Souren – 142, 143
 Sahakadoukht (princesse, mère d'Ivané et de Zakaré) – 200
 Samuel (prince) – 164, 165, 188
 Sanatrouk (roi) – 164
 Sarépta (veuve de) – 225
 Sébéos – 179
 Siméon Erevantsi (Catholikos) – 140
 Siounie (Sissakan, province) – 154, 177, 178, 187,
 Spitakavor (église) – 146, 181, 217
 Strzygowski, Josef – 142, 177, 178, 181
 Tamrazian, Hratch – 208, 209, 210
 Tanahat (monastère) – 152
 Tarse – 198, 199
 Tathev (monastère) – 153, 154, 177
 Thaddée (apôtre) – 164
 Tamar (reine) – 169, 200
 Thècle (sainte) – 175, 178
 Théodoros (moine de Sion) – 163
 Théodoros Salhouni (prince) – 163
 Théophile (évêque) – 179
 Thierry, Jean-Michel – 164, 180
 Thierry, Nicole – 180, 181
 Urha (Edesse) – 163
 Vanstan (monastère) – 145, 146
 Vardan Aréveltzi – 141, 159, 175, 184, 187, 188, 189, 191, 195, 200, 222, 224, 231
 Vassak (prince, fils de Grigor Khaghbakian) – 142, 144
 Vaspourakan (province) – 183, 185
 Zakaré Zakaride (*atabek*) – 167, 168, 199, 200
 Zakarides (dynastie) – 143, 159, 199, 207, 231
 Zarmandoukht (princesse) – 156, 157, 164
 Zvartnots (église) – 151

*Noms propres apparaissant dans les inscriptions,
cités dans l'ordre successif de celles-ci.*

| | |
|-----------------------------------|-------------------------------------|
| Zaz, mère de Va[ssak] | Degh |
| Rstakes | Hussep |
| Sarkis, fils de Sm[bat] | Urbat |
| Chghéants | Guersam |
| Nrdjs | Khatchatour |
| Sarkis | Yohannes |
| Arkhundia | Tade[os] |
| Tiratou (archimandrite) | Grigor, <i>chpet</i> de Havouts Tar |
| Sevada, fils de Smbat | Stepan... (saint) |
| Tadger | Vanéni |
| Dikak (toponyme) | Bariok |
| Kalatak (toponyme) | Khatchanel |
| Mkhitar | Mamkan |
| Pétros | Yovanes |
| Hoguédég | Skandar Yelghourents |
| Tiratour | Galoust |
| Khatchik | Stépanos (martyr) |
| Gohar | Zakaré |
| Stépanos | David |
| Marti[ros ?] | Abel |
| Gharaslan, secrétaire de l'atabek | |
| Sadoun | |

Գալուստ Կյուլպենկյան հիմնարկության հովանավորությամբ Երևանի համալսարանի հրատարակչությունը լույս է ընծայել հետևյալ գրքերը

1. Թ. Հակոբյան, Ստ. Մելիք-Բախշյան, Հ. Բարսեղյան, *Հայաստանի և հարակից շրջանների տեղանունների բառարան*, հատոր 3, 1998:
2. Թ. Հակոբյան, Ստ. Մելիք-Բախշյան, Հ. Բարսեղյան, *Հայաստանի և հարակից շրջանների տեղանունների բառարան*, հատոր 4, 1998:
3. Թ. Հակոբյան, Ստ. Մելիք-Բախշյան, Հ. Բարսեղյան, *Հայաստանի և հարակից շրջանների տեղանունների բառարան*, հատոր 5, 2001: (Բառարանը 2002 թ. արժանացել է ՀՀ նախագահի մրցանակին՝ «Մարդկային զարգացման և հումանիստական արժեքների, այդ թվում հումանիտար գիտությունների զարգացման բնագավառում ձեռք բերված նվաճումների համար»):
4. Ստեփանոս Տարոնեցի Ասողիկ, *Տիեզերական պատմություն* (աշխարհաբարի վերածեց Վ. Վարդանյանը), 2000:
5. Հրաչյա Գաբրիելյան, *Հայկական լեռնաշխարհը*, 2000:
6. Ալեքսանդր Մարգարյան, *Հայերենի հոլովները*, 2000:
7. Նահապետ Քուչակի բանաստեղծական աշխարհը, աշխատասիրությամբ ակադեմիկոս Հրանտ Թամրազյանի, 2001:
8. *Ծարական* (ժողովածու), աշխարհաբարի վերածեցին Ա. Մադոյանը և Գ. Մադոյանը, 2001:
9. Հրաչյա Միրզոյան, *Հովհաննես Մրքուզ Ջուղայեցի*, 2001:
10. Ռուբեն Ղազարյան, *Միջին գրական հայերենի բառապաշարը*, 2001:
11. Բաբկեն Հարությունյան, *Մեծ Հայքի վարչա-քաղաքական բաժանման համակարգն ըստ «Աշխարհացոյցի»*, 2001:
12. Վարդան Արևելցի, *Տիեզերական պատմություն* (աշխարհաբարի վերածեց Գ. Թոսունյանը), 2001:
13. Գևորգ Մադոյան, *Գրիգոր Անավարզեցին շարականագիր*, 2001:
14. Գևորգ Աբգարյան, *Հայ տպագրության նախապատմություն*, 2001:
15. Փայլակ Անթապյան, *Հովհաննես սարկավազ իմաստասեր*. 2001:
16. Յոզեֆ Կարստ, *Կիլիկյան հայերենի պատմական քերականություն*, 2001:
17. Ռաֆայել Մաթևոսյան, *Կուրան ասպագայի որոնումներում, իրադարձություններ և դասեր*, 2001:
18. Խաչիկ Բաղիկյան, *Ուսումնական դարձվածաբանական բառարան*, 2002:
19. Հրաչյա Գաբրիելյան, *Հայոց բնաշխարհը* (դասագիրք), 2002:
20. Էդուարդ Աղայան, *Լեզվաբանական հետազոտություններ*, 2003:

21. Արտակ Մովսիսյան, *Նախամաշտոցյան Հայաստանի գրավոր մշակույթը*, 2003:
22. Հրաչյա Աճառյան, *Բնություն Կիլիկիայի բարբառի*, 2003:
23. Պիոն Հակոբյան, *Գիտական ուսումնասիրություններ*, 2003:
24. Աշոտ Սուքիասյան, *Հայոց լեզվի հումանիզմների բացատրական բառարան* (2004 թ. արժանացել է ՀՀ նախագահի մրցանակին՝ «Մարդկային զարգացման և հումանիստական արժեքների, այդ թվում հումանիտար գիտությունների զարգացման բնագավառում ձեռք բերված նվաճումների համար»), 2003:
25. Երջանիկ Գևորգյան, *Հայոց շարժումային լեզվի բացատրական բառարան* (Ծարժութարան), 2003:
26. Հայնրիխ Հյուբշման, *Հայերենի քերականություն, առաջին մաս, Հայերենի ստուգաբանություն*, 2003:
27. Հայնրիխ Հյուբշման, *Հայագիտական ուսումնասիրություններ*, 2004:
28. Ալեքսանդր Մարգարյան, *Հայոց լեզվի քերականություն* (Զևաբանություն), 2004:
29. Ռամազ Գորգաձե, *Հայերեն-վրացերեն զրուցարան*, 2004:
30. «Ժողովուրդի կոմունիստական հայագիտական կոմիտեի ծանոթագրված մատենագիտություն», 2004, (ոուսերեն):
31. Հրաչյա Աճառյան, *Հայոց պատմություն՝ հյուսված ընդհանուր պատմության հետ*, 2004:
32. Յովհաննէս Սարկաւազ Իմաստասէր, *Լուծմունք «Սահմանաց գրոց»*, 2004:
33. Սանդր Սարգսյան, *Հայաստանը քաղաքակրթության օրրան*, 2004:
34. Կարէն Իզաբաշեան, *Աւարայրի ճակատամարտից դէպի Նուարսակի պայմանադրութիւնը*, 2005:
35. Հարություն Գեղայան, *Ժողովածու*, 2005:
36. Բախտիար Հովակիմյան, *Հայոց ծածկանունների բառարան*, 2005:
37. Գառնիկ Անանյան, *Ակնարկներ հայոց հին և միջնադարյան հրապարակախոսության*, 2005:
38. Վահան Տեր-Ղևոնդյան, *Կիլիկյան Հայաստանը և Մերձավոր Արևելքի արաբական երկրները (1145-1226 թթ.)*, 2005, (ֆրանսերեն):
39. Գառնիկ Ստեփանյան, *Երզնկա (Հնագույն դարերից մինչև մեր օրերը)*, 2005:
40. Հրաչյա Աճառյան, *Լիակատար քերականություն հայոց լեզվի համեմատությամբ 562 լեզուների. Իմաստաբանություն, Բառաքնություն, Ծարահյուսություն*, 2005:
41. *Օտար աղբյուրները Հայաստանի և հայերի մասին. 16-րդ հատոր: Արաբ մատենագիրներ. Թ-Ժ դարեր: Ներածությունը և բնագրերից թարգմանությունները* Արամ Տեր-Ղևոնդյանի, 2005:
42. Սահակ Բազյան, *Խաչատուր Աբովյանը առակախոս-բանաստեղծ և դրամատուրգ*, 2005:

43. Ռամազ Գորգաձե, *Վրացերեն-հայերեն բառարան*, 2005:
44. Պավել Ծարաբխանյան, *Հանգաբանություն*, 2005:
45. Ռուբէն Ղազարեան, *Գրաբարի հումանիզմների բառարան*, 2006:
46. *Գրիգոր Զօհրապը ժամանակակիցների յուշերում եւ վկայութիւններում: Աշխատասիրութեամբ Ալբերտ Ծարուբեանի*, 2006:
47. Նիկողայոս Ադոնց, *Երկեր, հինգ հատորով, հատոր Ա, Պատմագիտական ուսումնասիրություններ*, 2006:
48. Հ. Պողոս Գոճանեան, *Ուղեցոյց դասական ուղղագրութեան*, 2006:
49. Հայկազ Ժամկոչյան, *Հայ ժողովրդի պատմություն*, 2006:
50. *Հայ հմայական և ժողովրդական աղթքներ: Աշխատասիրությամբ Ս. Հարությունյանի*, 2006:
51. Սաթենիկ Գեջյան, *Անի: Մատենագիտություն*, 2006:
52. Հարություն Մ. Վենետիկյան, Զերալդ Ա. Ոտրֆիլդ, *Համաշխարհային առևտրի ֆինանսավորում*, 2006:
53. Ծահէ Արքեպիսկոպոս Անէմեան, *Հայերէն Աստուածաշունչը*, 2006:
54. *La miniature armenienne, Collection du Matenadaran*, 2006, «Նաիրի» հրատարակչության հետ համատեղ:
55. *Արևելագիտության հարցեր* (Հոդվածների ժողովածու, հատոր VI), 2006:
56. Հակոբ Սիմոնյան, *Վերին Գավեր*, գիրք Ա, (1976-1990 թթ. պեղումների արդյունքները), 2006:
57. Նիկողայոս Ադոնց, *Երկեր, հինգ հատորով, հատոր Բ, Պատմա-բանասիրական ուսումնասիրություններ*, 2006:
58. Լիլիթ Զաքարյան, *Աղջոց ս. Ստեփանոս*, 2007:

Լիլիթ Չաքարյան
ԱՂՋՈՑ ՍՈՒՐԲ ՍՏԵՓԱՆՈՍ
Lilith Zakarian
AGHDJOTS SAINT STÉPANOS

ՀՏԴ 72:941(479.25)
ԳՄԴ 85.113(2Հ) + 63.3(2Հ)
Ջ 431

Ջ 431 ՋԱՔԱՐԹԱՆ ԼԻԼԻԹ
Աղջոց ս. Ստեփանոս.– Եր.: Երևանի համալսարանի հրատարակչություն,
2007, 276 էջ+24 էջ ներդիր:
Գիրքը նվիրված է հայ միջնադարյան ճարտարապետության ուշագրավ
կոթողներից Աղջոց վանքին և նրա քանդակային համակարգին:

Ջ $\frac{490200000}{704(02)2007}$ 2007 ԳՄԴ 85.113(2Հ) + 63.3(2Հ)

Չափս՝ 70x90 1/16: Տպագրություն՝ օֆսեթ: Հրատ. 10,2 մամուլ,
տպագր. 17 մամուլ + 1,5 մամ. ներդիր, պայմ. 15, 8 մամուլ: Պատվեր՝ 29:

Երևանի համալսարանի հրատարակչություն,
Երևան, Ալ. Մանուկյան 1

«Նաիրի» հրատարակչության տպագրատուն
Երևան-9, Իսահակյան 28

© Լիլիթ Չաքարյան, 2007
© Ջավեն Սարգսյան, լուսանկարների համար, 2007
© ԵՊՀ հրատարակչություն, 2007