ISSN 1829-4243

Էջմիածին

Լ

2015

ՀԲ. ՏԱՐԻ

ԷՋՄԻԱԾՆ

ՊԱՇՏՕՆԱԿԱՆ ԱՄՍԱԳԻՐ
ԱՄԵՆԱՅՆ ՀԱՅՈՑ ԿԱԹՈՂԻԿՈՍՈՒԹԵԱՆ
ՄԱՅՐ ԱԹՈՌՈՅ ՍՐԲՈՅ ԷՋՄԻԱԾՆԻ

Օգոստոս

2015
Ս. Էջմիածին

ՀԱՂՈՐԴՈՒՄՆԵՐ

ՍԵԴԱ ՄԱՆՈՒԿՅԱՆ

ՎԱՍՊՈՒՐԱԿԱՆԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՆԵՐԻ ԵՒ ԿԱՊԱԴՈՎԿԻԱՅԻ ՄՈՆՈՒՄԵՆՏԱԼ ԳԵՂԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ԱՂԵՐՍՆԵՐԸ

Վասպուրականի գեղարվեստական ավանդույթների, մասնավորապես մանրանկարչության եւ Կապադովկիայի մոնումենտալ գեղանկարչության աղերսները, փոխառնչությունները մինչեւ օրս հիմնավոր ուսումնասիրության չեն արժանացել, այստեղ հարցերն ավելի շատ են, քան պատասխանները, հատկապես եթե հաշվի առնենք մասնագիտական գրականության մեջ արմատավորված այն տեսակետը, ըստ որի՝ Վասպուրականի մանրանկարչությունն ինչ-որ չափով ազդվել է կապադովկյան որմնանկարչությունից:

Այս պարագայում շատ կարեւոր է հաշվի առնել ժամանակաշրջանը, մեր դեպքում՝ Թ.-ԺԴ. դարերը, որի ընթացքում հայերի դերը Կապադովկիայում շատ մեծ է եղել ինչպես մշակութային, այնպես էլ քաղաքական շրջանակներում:

Պատմական իրադարձությունների բերումով՝ հայ ժողովրդի մեծ մասը պարբերաբար եւ հաճախ ստիպված թողել է հայրենի եզերքը՝ հաստատվելով բյուզանդական կայսրության արեւելյան տիրույթներում: Այս տեղափոխությունները նոր թափ են առել հատկապես արաբական ասպատակությունների ծանր շրջանում՝ Է. դարի վերջում եւ Ը. դարի սկզբին[1]:

[1] Այս ժամանակահատվածը մանրամասն ուսումնասիրված է հայ պատմագրության մեջ, տես **Ն. Ադոնց** «Армения в эпоху Юстиниана», Санкт-Петербург, 1908, гл. 4, էջ 66-90, ինչպես նաեւ **Հ. Բարթիկյանի** «Կոստանդին Ծիրանածին» ուսումնասիրությունը (Բյուզանդական աղբյուրներ, Բ., Երեւան, 1970, էջ 172-321):

Կապադովկիայում հայերի հաստատվելու մասին հայտնում են տարբեր պատմագիրներ. այս խնդրին բավականին մանրամասն անդրադարձել է Ժերար Դեդեյանը: Նա վստահ է, որ հայերի գաղթը դեպի Կապադովկիա մեծ թափ է առել հատկապես Ժ.-ԺԱ. դարերում[2]:

ԺԱ. դարը Փոքր Ասիայի այս տարածաշրջանի պատմության մեջ ստացել է «ոսկե դար» անվանումը[3]: Ժայռային ռելիեֆը եւ քարանձավային տների կառուցումը հանգեցրել են մեծ թվով քարանձավային համալիրների ստեղծմանը, որտեղ հանգրվանել են աշխարհիկ կյանքից հեռացածները: Կապադովկիայի որմնանկարների մասին խոսելիս առաջին հերթին պետք է ուշադրություն դարձնել նրանց ոճական առանձնահատկություններին եւ գեղարվեստական դպրոցների տարբերություններին՝ նկատի ունենալով, որ այդ տարբերությունները առաջացել են նույն ժամանակահատվածում:

Վասպուրականը եւ Կապադովկիան արեւելյան սահմանի վրա հանդես են եկել որպես առանձին վարչական միավորներ, եւ ԺԱ. դարում Բյուզանդիայի հարավարեւելյան բանակաթեմն էր[4]:

Ժ. դարի վերջից, երբ վերջնականապես ձեւավորվում է բյուզանդական ոճը, դրա տարածումը դառնում է անխուսափելի, մայրաքաղաքային արվեստի օրինակները կանոնակարգվում են, ինչը փորձում են կրկնել կայսրության ծայրամասերում[5]: Սակայն կոստանդնուպոլսյան ձեւերն ամենուրեք բախվում են տեղական ավանդույթների հետ. օրինակ՝ Հայաստանում տեղական հին ավանդույթներն ավելի ուժեղ են, իսկ Կապադովկիայում ձեւավորվում է, այսպես կոչված, կոմպրոմիսային ոճ, որը պարունակում է եւ տեղական, եւ բյուզանդական ոճի տարրեր:

Վասպուրականի թագավոր Սենեքերիմի գաղթը դեպի Սեբաստիա ներկայացվել է տարբեր պատմագիրների կողմից. աղբյուրների ճնշող մեծամասնությունը միաբերան վկայում է, որ Սենեքերիմի գաղթը տեղի է ունեցել 1021 թ.: Չնայած գաղթողները Վասպուրականի բնակչության մի փոքր մասն էին միայն, սակայն ազնվականության մեծ մասը հեռանում է Վասպուրականից, նրանց հետ հայրենիքը լքում են մեծ թվով գրիչներ, ծաղկողներ[6]: Փաստորեն, Սեբաստիայում հաստատվում է կիսանկախ մի

---

[2] Տես **G. Dedeyan**, L'imigration Armenienne en Cappadoce au XIe siècle, Bruxelles, 1975, էջ 93:
[3] Տես **N. Thierry**, La Cappadoce de L'antiquite au Moyen Age, Brepolis, 2002, էջ 75:
[4] Տես **В. А Арутюнова-Фиданян**, Фема Васпуракан.- Византийский временник, հ. 38, 1977, էջ 80:
[5] Տես **В. Н. Лазерев**, История византийской живописи, Москва, 1986, էջ 82:
[6] Տես անդ, էջ 10:

իշխանություն՝ ինչպես ազգային միջավայրով, այնպես էլ կրոնական եւ մշակութային հարաբերություններով:

Այսպիսով՝ Վասպուրականի բնակչության մի մասը, Սենեքերիմ Արծրունու գլխավորությամբ հաստատվելով Սեբաստիայում եւ նրան հարակից տարածքներում, մասնավորապես Կապադովկիայում, իշխելու իրավունք ստացավ Կապադովկիայի բանակաթեմում, որը ձգվում էր Կեսարիայից մինչեւ Եփրատ, Պոնտոսից մինչեւ Մալաթիա[7]:

Ժերֆանյոնն առաջիններից էր, որ առաջադրեց այն վարկածը, ըստ որի՝ որոշ «արխաիկ» որմնանկարներ հայերի կողմից են արվել: 1950-90-ական թվականներին այս վարկածը շարունակել եւ զարգացրել են Ն. եւ Մ. Թիերիները[8], Ժ. Լաֆոնտեն-Դոզոնը[9] եւ Ա. Էպշտայնը[10]: Ժերֆանյոնն օգտագործեց «հայկական ազդեցություն» արտահայտությունը՝ ելնելով եկեղեցիների հունարեն արձանագրություններում տեղ գտած սխալներից, որոնք թույլ են տվել նրան ենթադրելու, որ դրանց հեղինակները հայեր են: Ուշագրավ է, որ հունարեն այդ արձանագրություններում, բացի ուղղագրական սխալներից, հանդիպում ենք նաեւ անվարժ, երբեմն անընթեռնելի տառաձեւերի, որոնք մատնում են դրանց՝ հույների կողմից արված չլինելը:

Վերջին շրջանի կարեւոր գործերից են Ն. Թիերիի[11] եւ Կ. Ժոլիվե-Լեվիի[12] աշխատությունները, որոնք ինքնատիպ ուղեցույց են Կապադովկիայի ժայռափոր եկեղեցիների ուսումնասիրման համար: Սակայն պակաս ուշադրություն է դարձվել Կապադովկիայի որմնանկարների գեղարվեստական առանձնահատկություններին:

Իհլարայի եւ Գելվերիի (Բելիսիրմայի տարածաշրջան) տարածքները 1963 թ. մանրամասն ուսումնասիրել են Ն. եւ Մ. Թիերի ամուսինները: Իհլարայի տարածքում հիմնական հետաքրքրություն ունեն Ժ.-ԺԱ. դարերով թվագրվող՝ Էգրի Թաշ, Կոկար, Պյուրենլի Սեքի, Ագաչ Ալթի, Յիլանլի քիլիսեները (եկեղեցիներ): Այս եկեղեցիները պատկերագրությամբ եւ ոճով

[7] Տես **Վ. Վարդանյան**, Վասպուրականի Արծրունիների թագավորությունը, Երեւան,1969, էջ 214-217:

[8] Տես **N. & M. Thierry**, Nouvelles eglises rupestres de Cappadoce. Region du Hasan Dagi, Paris, 1963, էջ 76(այսուհետեւ՝ N &M. Thierry, Nouvelles eglises rupestres):

[9] Տես **J. Lafontaine-Dosoge**, Nouvelles notes Cappadociennes, Bruxelles, 1963, էջ 31-45 (այսուհետեւ՝ **J. Lafontaine-Dosoge**, Nouvelles notes):

[10] Տես **A. W. Epstein**, The Fresco Decoration of the Column Churches, Goreme Valley, Cappadocia// CahArch 29, 1980-81, էջ 45:

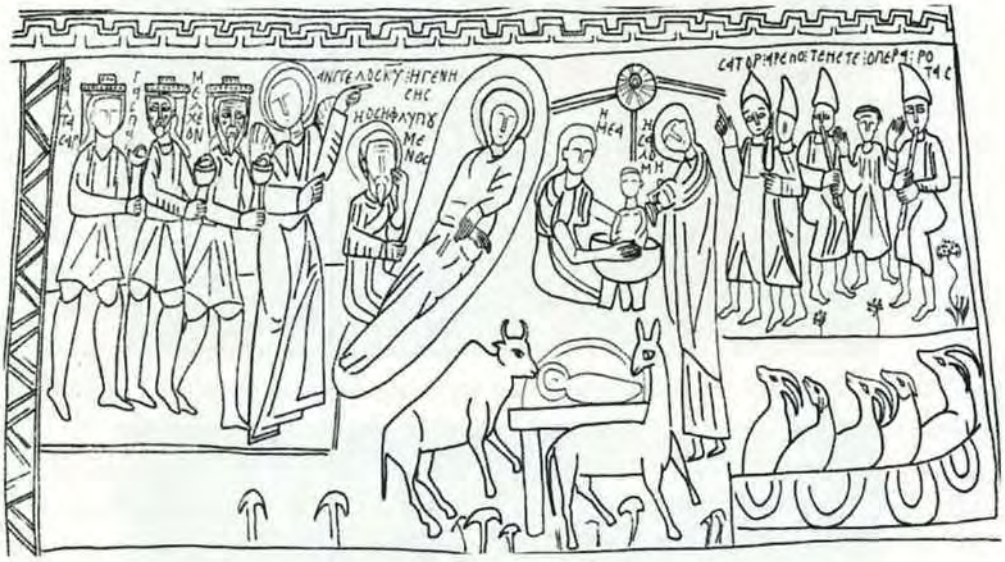
[11] Տես **N. Thierry**, նշվ. աշխ., էջ 112-127:

[12] Տես **C. Jolivet-Levi**, Les eglises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de fabside et de ses abords, Paris, 1991, էջ 49:

Նկ. 1 Էգրի Թաշ, Ավետում, Մարիամի և Եղիսաբեթի հանդիպումը

Նկ. 2 1057թ., (Հմր 3784), Ավետարան, Ավետում,
Մարիամի և Եղիսաբեթի հանդիպումը

Նկ. 3 Պյուրենլի Սեքի, Ավետում,
Մարիամի և Եղիսաբեթի հանդիպումը



Նկ. 4 Կոկար եկեղեցի, Ծնունդ

Նկ. 5 1057թ. (Հմր 3784), Ավետարան, Ծնունդ

առանձնանում են ընդհանուր շարքից: Ն. եւ Մ. Թիերիները, հիմնվելով սիրիական ավանդույթների վրա, դրանք համարում են «արեւելյան»[13]:

Մինչդեռ Լաֆոնտեն-Դոզոնը շեշտում է դրանց՝ հայերի կողմից արված լինելու կամ հայկական նախատիպից օգտված լինելու հավանականությունը[14]:

Ուշագրավ է նաեւ այն հանգամանքը, որ հայերը Կապադովկիայում եւ նրա հարակից տարածքներում՝ Կեսարիայում, Զմյուռնիայում, մեծ թիվ են կազմել ընդհուպ մինչեւ Ի. դարը, որի մասին վկայում են տեղի վանքերն ու եկեղեցիները, որտեղ մեծ թվով հայկական ձեռագրեր են գրվել եւ պատկերազարդվել[15]:

Չնայած թուրքերի կողմից որմնանկարներին հասցված վնասվածքներին (միտումնավոր փչացված են սրբերի դեմքերը, վառված եւ վնասված են հատկապես այն թաղերը, որոնք պատված են որմնանկարներով)՝ որմնանկարները պահպանվել են սկզբնական տեսքով:

Գալով Կապադովկիայի որմնանկարչության եւ Վասպուրականի մանրանկարչության աղերսներին՝ չենք կարող չանդրադառնալ ձեռագրերի այն խմբին, որոնք կամա թե ակամա ընդհանրություններ ունեն ինչպես կապադովկյան որմնանկարների, այնպես էլ Վասպուրականի մանրանկարչության հետ՝ հաշվի առնելով այդ ձեռագրերի ստեղծման ժամանակը, վայրը, սոցիալական եւ մշակութային միջավայրը: Այդ ձեռագրերից մեկը 1038 թ. (Հմր 6201) Ավետարան է, որի եւ Վասպուրականի ԺԳ.-ԺԵ. դարերի մանրանկարչության ունեցած պատկերագրական եւ ոճական ընդհանրություններին առաջինն անդրադարձել է Լ. Դուռնովոն[16]:

Ըստ Լ. Զաքարյանի՝ պետք է որ Վասպուրականի գրչատներից մեկում պատրաստված լինի նաեւ 1033 թ. (Հմր 283) ձեռագիրը. նա հիմնվում է ոճական առանձնահատկությունների վրա՝ ձեւերի հարթային մշակում, դեմքի, աչքերի եւ հագուստի տիպական մշակում եւ գլխավոր անձանց առանձնացումն ընդհանուր տեսարանից: Այս առանձնահատկությունները բնորոշ են նաեւ 1038 (Հմր. 6201) թ. ձեռագրին:

Ինչպես արդեն գիտենք, ԺԱ. դարում Փոքր Հայքը գտվում էր Բյուզանդիայի գերիշխանության տակ, եւ Սեբաստիան մշակութային կյան-

[13] Տես **N. & M. Thierry**, Nouvelles eglises rupestres, էջ 41:
[14] Տես **J. Lafontaine-Dosogne**, Nouvelles notes , էջ 35:
[15] Տես **Գ. Տէր-Վարդանեան**, Ցուցակ Հայերէն Ձեռագրաց ի Կեսարիայ, Զմիւռնիայ եւ ի շրջակայս նոցին, Կենսամատենագիտութիւն Տրդատ եպիսկոպոս Պալեանի, «Քնարէր», Երեւան, 2002, էջ 17:
[16] Տես **Л. Дурново**, Краткая история древнеармянской живописи, Ереван, 1957, էջ 43:

քի կենտրոն էր, ուստի տրամաբանական կլիներ, եթե տեղի գրչատներն արտահայտեին բյուզանդական ավանդույթները, սակայն Մելիտենեից եւ Սեբաստիայից մեզ հասած չորս ձեռագիր ոճական ակնհայտ ընդհանրություններ ունեն Վասպուրականի մանրանկարչության հետ:

Առաջին նմանությունը մանրանկարներում եւ որմնանկարներում ֆիգուրների ծոփորային մշակումն է: Նման մոտեցում կա ինչպես Վասպուրականի ուշ շրջանի ձեռագրերում, այնպես էլ Կապադովկիայի՝ մեզ հետաքրքրող եկեղեցիների որմնանկարներում, որտեղ հանդիպում են նույն ոճական առանձնահատկություններ, հատկապես՝ ֆիգուրների մշակման, դրանց ուրվագծման, հագուստի ծալքերի մշակման, հարդարանք չունեցող խորքի վրա ֆիգուրների դասավորության, լայն բացված աչքերի նշաձեւ մշակման հարցում:

Մեզ հետաքրքրող 4 ձեռագրերը՝ 1041(Հմր 3624), 1045(Հմր 3723), 1057(Հմր3784) թթ. եւ Հմր 974, սերտ աղերսներ ունեն վասպուրականյան ավանդույթների հետ եւ կապադովկյան, այսպես կոչված, ժողովրդական ուղղության որմնանկարների հետ:

Ըստ 1057թ. (Հմր 3784) ձեռագրի հիշատակարանի՝ այն պատրաստված է Մելիտենեում, 1041թ. (Հմր 3624) Ավետարանը հայտնաբերվել է Սեբաստիայի շրջանից, ստացողն ու գրչության վայրը հայտնի չեն: Գրիչ Սամուելը հայտնում է ձեռագիրն ավարտելու ժամանակը՝ 1041 թ.[17]:

1045 թ. (Հմր 3723) ձեռագիրը գրված է Հուսիկի ձեռքով, գրչության վայրը հայտնի չէ, առավել ուշ հիշատակարանում նշվում է Ս. Թորոս վանքը, որը գտնվում է Սեբաստիայում եւ հայտնի է նաեւ Ս. Նշան անունով[18]: Հմր 974 ձեռագրում, ցավոք, հիշատարական չի պահպանվել:

Այս ձեռագրերում տեսարանները տեղադրված են հիմնականում 2-ական 1 էջի վրա եւ հատկապես էջի խորքում, ինչին հետագայում հանդիպում ենք Վասպուրականի ԺԳ.-ԺԵ. դարերի ձեռագրերում:

Ոճական եւ պատկերագրական աղերսները թույլ են տալիս վստահաբար ասել, որ նրանցում մշակված ձեւերը հիմք դարձան Վասպուրականի մանրանկարչության ուշ շրջանի դպրոցների պատկերագրական կանոնի եւ ոճական առանձնահատկությունների ձեւավորման համար: Եւ բացառված չէ, որ մշակութային այս միջավայրից դուրս եկած վարպետները չէին կարող անմասն մնալ նաեւ Կապադովկիայի մոնումենտալ գեղանկարչական համակարգի կայացման եւ զարգացման գործին:

---

[17] Տես **Т. А. Измайлова,** Армянская миниатюра XI века, Москва, 1979, էջ 67:
[18] Տես անդ:

Այս ձեռագրախմբին զուգահեռ հետաքրքրություն են ներկայացնում Կապադովկիայի գրեթե համաժամանակյա՝ Ժ.-ԺԱ. դարերի հուշարձանները, մասնավորապես Իիլարայի տարածքի եկեղեցիները՝ Էգրի Թաշ, Ագաչ Ալթի, Կոկար, Պյուրենլի Սեքի, Յիլանլի, եւ Բելիսիրմայի տարածքի Չեմլեքչի եկեղեցին, որտեղ ավելի ակնառու են ժողովրդական արվեստին բնորոշ առանձնահատկությունները, ինչն իր հերթին թույլ է տալիս չբացառել, որ վերոնշյալ եկեղեցիներում աշխատած վարպետները հայեր են եղել:

Մեզ համար պատկերաշարի համադրության հիմք են դառնում Կապադովկիայի վերոնշյալ եկեղեցիների որմնանկարները, հայկական ԺԱ. դարի ձեռագրախումբը եւ Վասպուրականի մանրանկարչության տարբեր դպրոցների օրինակները(ԺԳ.-ԺԵ. դարեր):

Առավել մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում Էգրի Թաշ եկեղեցին, որը սերտ աղերսներ ունի վասպուրականյան հուշարձանների հետ: Այն միանավ բազիլիկ է[19], որում պահպանվել են մի շարք արձանագրություններ, հատկապես մեկենասական, որոնք թվագրվում են Ժ.-ԺԱ. դարերով: Այդ արձանագրություններից մեկի համաձայն եկեղեցու պատվիրատուի անունը Քրիստափոր է[20]: Առկա է երեք անուն՝ Ռոմանոս Դ. Լակապենոս, Կոստանդին Է. եւ Քրիստափոր, որը Ռոմանոս Լակապենոսի որդին էր[21]: Այս արձանագրությունը հստակ թվագրման հնարավորություն է տալիս. Լակապենոսը կայսր էր 920-944 թթ., իսկ Քրիստափորը թագաժառանգ էր 921 թ., իսկ 927 թ.-ին երրորդ տեղն էր զբաղեցնում հիերարխիայում, հետեւաբար արձանագրությունը կարելի է թվագրել 921-927 թթ.:

Այս եկեղեցում որմնանկարները շատ են պահպանվել հատկապես թաղի վրա, որտեղ ներկայացված է ավետարանական շարքը: Էգրի Թաշի որմնանկարները մի շարք ընդհանրություններ ունեն Իիլարայի տարածքի մյուս եկեղեցիների որմնանկարների հետ: Կարող ենք հստակ ասել, որ Իիլարայի տարածքի վերոնշյալ եկեղեցիների որմնանկարները, մասնավորապես Էգրի Թաշինը, առանձնանում են կապադովկյան, այսպես կոչված, արխաիկ շրջանի որմնանկարների շարքում եւ միեւնույն ժամանակ՝ բյուզանդական ոճի պատկերաշարում[22]:

Թաղի հյուսիսային հատվածի առաջին շարքն սկսվում է «Ավետման» տեսարանով, որին հաջորդում է «Մարիամի եւ Եղիսաբեթի հանդիպու-

[19] Տես **N. & M. Thierry**, Nouvelles eglises rupestres, էջ 53:
[20] Տես անդ, էջ 54:
[21] Տես անդ:
[22] Տես անդ, էջ 75-76:

մը», որտեղ տեսնում ենք նաեւ ծառայի պատկերը: Պատկերագրական այս ձեւին հանդիպում ենք 1041 թ.(Հմր 3624) եւ 1057 թ.(Հմր 3784) ձեռագրերում, որտեղ «Ավետումն» ու «Մարիամի եւ Եղիսաբեթի հանդիպումը» պատկերված են մեկ էջի վրա:

«Ավետման» տեսարանում Տիրամայրն աջ կողմում է, աջ ձեռքը դեպի կուրծքը՝ մերժման ժեստով: Պատկերագրական այսպիսի ձեւ կար դեռեւս Ը.-Թ. դարերում, մինչդեռ կապադովկյան որմնանկարներում այն հաստատվել է ԺԱ. դարում: Ագաչ Ալթի եկեղեցում, որը փոքրիկ եկեղեցի է՝ հարուստ նոր տարրերով, աջ կողմում հրեշտակն է՝ սպիտակ տունիկա հիշեցնող հագուստով, մեծ թեւերով, իսկ Մարիամը պատկերված է առջեւում՝ երկու ձեռքերն առաջպարզած[23]:

Վաղ շրջանում հանդիպում ենք Մարիամի կանգնած պատկերատիպին, իսկ Վասպուրականում «Ավետման» տեսարանն աչքի է ընկնում Տիրամոր նստած պատկերագրությամբ: Զաքարիա Աղթամարցու Հմր 5332 (1357թ.) ձեռագրում «Ավետման»՝ աղբյուրի մոտ տարբերակն է, որտեղ Տիրամայրը պատկերված է աջ կողմում կանգնած, նրա եւ Գաբրիել հրեշտակի մեջտեղում սափոր է՝ ի վկայություն այն բանի, որ ավետումն աղբյուրի մոտ է եղել:

«Մարիամի եւ Եղիսաբեթի հանդիպումն» ուշագրավ է Ագաչ Ալթի եկեղեցում[24]: Նրանք պատկերված են դեմ դիմաց, Եղիսաբեթը աջ ձեռքը դրել է Մարիամի ուսին: Պատկերագրական այս սկզբունքին հանդիպում ենք նաեւ կապադովկյան մեկ այլ՝ Կոկար եկեղեցում[25], որը միանավ է[26], գտնվում է Էգրի Թաշից 10 րոպեի հեռավորության վրա:

1057 թ.-ի (Հմր 3784) եւ 1041 թ.-ի(Հմր 3624) ձեռագրերի «Մարիամի եւ Եղիսաբեթի հանդիպումը» տեսարանում բացակայում է համբույրի, գրկախառնության հատվածը: Ֆիգուրների մշակման եղանակը հիշեցնում է արեւելյան, մասնավորապես՝ ասորական ավանդույթը, որի հետ է կապվում նաեւ ծառայի ներմուծումը տեսարան. նա կանգնած է շեմին եւ պահում է վարագույրը: Կապադովկյան որմնանկարներում ծառան պատկերվում է նաեւ սափորը ձեռքին:

Այս տեսարանի պատկերագրությանը վասպուրականյան ուշ շրջանի մանրանկարներում գրեթե չենք հանդիպում:

---

[23] Տես **N. & M. Thierry**, Nouvelles eglises rupestres, էջ 76:
[24] Տես անդ, էջ 76:
[25] Տես անդ, նկ. 26.
[26] Տես անդ, էջ 89:

Պատկերագրական առավել մեծ հետաքրքրություն ունի «Ծննդյան» տեսարանը, որը մեզ հետաքրքրող հուշարձաններում ինքնատիպ մշակում ունի՝ ակնհայտ ընդհանրությունների շրջանակով: Կապադովկիայում «Ծնունդը» ներկայացվում է պարզ սխեմայով:

Էգրի Թաշ եկեղեցու «Ծննդյան» տեսարանի կենտրոնում Մարիամն է, որի գլխավերեւում աստղն է: Հովիվները պատկերված են աջ կողմում. նրանցից առաջինն իր ձախ ձեռքում պահել է երաժշտական գործիք: Պահպանվել են նաեւ նրանցից երկուսի անունները՝ Գատոպ եւ Արեպո[27]: Հավանական է, որ նրանք հինգը լինեն, ինչը, սակայն, այստեղ չի պահպանվել եւ, ընդհանրապես, Կապադովկիայի՝ մեզ հետաքրքրող եկեղեցիներում հովիվների թիվը հիմնականում հինգն է: Հովիվներին զուգահեռ գալիս են մոգերը. ի դեպ, այստեղ ներկայացվում է մինչեւ երկրպագության պահը, բուն երկրպագությունը ներկայացվում է առանձին տեսարանով, որին ավելի ուշ կանդրադառնանք: Երեք մոգերից առաջինը ծերունի է: Գրություններից հասկանալի է միայն Մելքոնի[28] անունը: Նրանք հագած են շագանակագույն տաբատներ, գլխներին՝ սուր գլխարկներ: Այս հորինվածքի վերջինը «Մանկան լոգանքի» տեսարանն է:

Գետի ափին գտնվող Ագաչ Ալթի եկեղեցում մոգերը պատկերված են աջ կողմում: Ի տարբերություն Էգրի Թաշի՝ այստեղ նրանք պատկերված են ընծաներով: Ահա այստեղ պահպանվել են հինգ հովիվները՝ CATOP, AREПO, TENETE, OПEPA, POTAC[29]: Հովիվների ոտքերի մոտ նրանց հոտն է՝ երկու ոչխար եւ երեք այծ: Հովիվներից երկուսը նվագում են, որը շատ է հանդիպում Վասպուրականի մանրանկարչության մեջ, հատկապես Զաքարիա Աղթամարցու ձեռագրերի համանուն տեսարաններում:

Կոկար եկեղեցու պատկերագրությունը գրեթե ամբողջությամբ կրկնվում է Պյուրենլի Սեքիում, որտեղ ներկայացվում է ոչ թե բուն երկրպագության պահը, այլ այն ժամանակը, երբ Քրիստոսն արդեն մեծ է: Նկարիչն առաջնորդվել է Կեղծ Մատթեոսի բնագրով, որտեղ ասվում է, որ մոգերի երկրպագությունը եղել է ծնունդից երկու տարի հետո[30]: Պատկերագրական եւ ոճական առումով շոշափման եզրեր կան նաեւ 1041 թ. եւ 1057 թ. ձեռագրերի եւ Չեմլեքչի քիլիսեի համանուն տեսարանի միջեւ:

Վասպուրականի նշանավոր ծաղկողներից մեկի՝ Ծերունի 1391 թ. (Հմ 8772) ձեռագրի ծննդյան տեսարանում շեշտված է երկրպագության պահը.

[27] Տես անդ, էջ 90 :
[28] Տես անդ, էջ 91:
[29] Տես անդ, էջ 118:
[30] Տես անդ, էջ 144:

մոգերը ներկայացված են առանձին էջի վրա: Դիմացի էջի վերեւում հրեշտակներն են, Տիրամայրը պառկած դիրքով է, կողքին՝ մսուրը: Ներքեւում հովիվներից միայն մեկն է: Կիրակոսի 1330 թ. համանուն տեսարանում հինգ հրեշտակ է պատկերված, իսկ հովիվները երկուսն են: Ինչպես Ծերունի մանրանկարներում, այնպես էլ այստեղ հանդիպում ենք մոգերի ձիերի պատկերներին:

Կցանկանայինք առանձնահատուկ ուշադրության արժանացնել Էգրի Թաշի եկեղեցու մոգերի բուն երկրպագության տեսարանը: Քառամաս տեսարանի առաջին հատվածում, որը լավ չի պահպանվել, պատկերված են երեք մոգերը, նրանցից յուրաքանչյուրը ձեռքին ունի իր ընծան: Կանգնած են ողջ հասակով, սրածայր գլխարկներով: Հաջորդ տեսարանը ներկայացնում է Մելքոնին, ով կանգնած է աջ կողմում եւ իր ընծան է մատուցում արդեն չափահաս Քրիստոսին: Երրորդ տեսարանում Քրիստոս կարմիր տունիկայով է՝ գահին նստած, խաչված ոտքերով եւ օրհնում է Գասպարին, ով աջ կողմում է՝ ձեռքին նույն անոթը: Վերջին տեսարանում պատանու տեսքով Բաղդասարն է, ով տանում է իր ընծան դեպի մսուրում պառկած Քրիստոս: Մոգերի հագուստները տարբեր են: Նրանք հագել են կարմիր բաճկոնակներ, սեւ ճտքակոշիկներ եւ գլխներին ունեն սրածայր թասակներ: Ի դեպ, մոգերի բուն երկրպագության պատկերագրությունը տարածված չէր Կապադովկիայում, եւ մենք այսպիսի որեւէ պատկերատիպի չենք հանդիպում: Սակայն այստեղ օգնության է գալիս Քրիստոսի «Տղայության Ավետարանը»[31], որը այս տեսարանի հավանական աղբյուրն է. «Ահա մոգք յարեւելից, որք ելեալ էին յաշխարհէն իւրեանց եւ բազում զօրօք եկեալ հասել նոցա ի քաղաք Երուսաղէմ զամիսս ինն. եւ էին թագաւորն Մելքոն էր Պարսից, երկրորդ թագաւորն Հնդկաց Գասպար էր, երրորդ թագաւորն Արաբացւոց Պաղտասար էր... Ասէ Գասպար թագաւորն. Յորժամ զկնդրուկն տարայ մատուցի առաջի նորա,զնա մարմնով որդի Աստծոյ բազմեալ յաթոռ փառաց, եւ զօրք անմարմինք սպասաւորէին նմա: Ասէ Պաղտասար. Եւ ի մտանելն իմոյ՝ տեսի զնա նստեալ ի բարձութեան գահոյից, եւ զօրք բազմութեան առաջի նորա՝ որք անկեալ երկիր պագանէին նմա: Ասէ Մելքոն. Ես մարմնով տեսի զնա ի չարչարանս մեռեալ, դարձեալ յարուցեալ եւ կենդանի: Զայս իբրեւ լուան թագաւորքն ի միմեանց, հիացումն եղեալ զարմանային եւ ասեն, զին՞չ են նոր

[31] Տես «Թանգարան հայկական հին եւ նոր դպրութեանց, Բ., Անկանոն Գիրք Նոր Կտակարանց», Վենետիկ, 1898, էջ 42-53 (Վասն գալստեան մոգցն ընծայիւք յերկրպագութիւն նորածին մանկանն Յիսուսի):

սքանչելիքքս, որ ցուցաւ մեզ, որ նման միմեանց ոչ են վկայութիւնքս, հաւատալի գործ զոր աչօք մերովք իսկ տեսանեմք»[32]:

Մեզ հետաքրքրող հաջորդ տեսարանը «Մկրտությունն» է, որը Էգրի Թաշում շատ վնասված է: Նշմարվում են երկու հսկա հրեշտակների պատկերներ, ովքեր իրենց ձեռքերին պահում են վարշամակներ, որոնք ծածկում են ձեռքերը[33]: Ձախ կողմում պատկերված են Հիսուս եւ Հովհաննես Մկրտիչը, որոնց պատկերները հազիվ տեսանելի են:

Ագաչ Ալթիում Հովհաննես Մկրտիչը ¾ դիրքով է, ձախ ձեռքն առաջ պարզած, իսկ աջը՝ Քրիստոսի գլխին դրված: Առավել ուշագրավ է Պյուրենլի Սեքիի «Մկրտությունը», որն առավել սերտ աղերսներ ունի հայկական մանրանկարների հետ: Հովհաննես Մկրտիչը, որը ձախ կողմում է, օրհնում է Քրիստոսին: Գետի ջրերը զանգի տեսք ունեն, ինչը բնորոշ է նաեւ հայկական պատկերագրությանը: Հրեշտակները դարձյալ երկուսն են:

Ըստ Գ. Միլեի՝ ԺԲ.-ԺԳ. դարերում Քրիստոսի հելլենիստական «en face» տիպը վերածնվել է ինչպես Արեւելքում, այնպես էլ Արեւմուտքում, բայց Հովհաննես Մկրտիչը, ի տարբերություն վաղ պատկերատիպի, ներկայացվում է աջից[34]:

Օծող հրեշտակի մոտիվը, թվում է, թե նոր է Վասպուրականի համար, սակայն նրա ակունքները հասնում են քրիստոնեական եկեղեցու ծեսին, որտեղ հատկապես շեշտվում է Քրիստոսի օծումը՝ որպես հասարակ մարդու, մինչ Քրիստոս իրեն հավատացողներին օրհնում էր հոգեւոր մեռոնով[35]:

Հետաքրքիր է, սակայն, այն հանգամանքը, որ արդեն իսկ ԺԳ. դարում անուշահոտությունների սրվակը հայտնվում է հրեշտակի ձեռքին: Վասպուրականի ԺԴ.-ԺԵ. դդ. «Մկրտության» տեսարանում անուշահոտությունների սրվակը սովորական է դառնում:

Կապադովկյան վերոնշյալ եկեղեցիների համանուն տեսարանն առավել սերտ աղերսներ ունի 1057 թ.(Հմր. 3784) եւ Հմր 974 ձեռագրերի հետ, հատկապես՝ գետի ջրերի զանգականման մշակման մասով: 1057 թ. (Հմր.

---

[32] Անդ, էջ 50:

[33] Տես **N. & M. Thierry**, Nouvelles eglises rupestres, էջ 56:

[34] Տես **G. Millet,** Recherches sur L'iconographie de l'evangile aux XIV-e, XV-e, et XVI-e siecles d'apres les monuments de Mistra, de la Macedonie et du Mont-Attos, Paris, 1916, էջ 182:

[35] Տես **Կ. Աղեքսանդրացի**, Գիրք Պարապմանց, Աթանաս Աղեքսանդրացի, Թուղթ առ Եպիկտիմոն, Գրիգոր Տաթեւացի, Լուծմունք ի պարապմունս Սրբոյն Կիւրղի, Կ. Պոլիս, տպ, Աստուածատուր Կոստանդնուպոլսեցու, 1717, էջ 20-21:

3784) ձեռագրի «Մկրտության» տեսարանում Քրիստոս գրեթե ամբողջությամբ ջրի մեջ է, Հովհաննես Մկրտիչը դեղին հագուստով է եւ մեծ լուսապսակով: Այստեղ միայն մեկ հրեշտակ է պատկերված: Զանգականման է մշակված ջուրը Հ՚մ 974 ձեռագրի համանուն տեսարանում, այստեղ եւս մեկ հրեշտակ է պատկերված, որի ձեռքերը ծածկված են հագուստի ծայրերով, բայց առաջ է պարզել՝ պատրաստ ընդունելու Քրիստոսին:

Կոկար եկեղեցում մատնությունը՝ «Հուդայի համբույրը», եւ «Պիղատոսի դատաստանը» ներկայացված են մեկ տեսարանով[36]:

«Մատնության» մեջ Հուդան աջ կողմում է, Հիսուսին առել է իր ձեռքերի մեջ՝ ասելով նրան. «Ողջո՛յն, Տեր»[37]: Նրանց ձախ կողմում երեք զինվորներն են: Պատկերված է նաեւ Պետրոսը, որ կտրում է նրանցից մեկի՝ Մաղքոսի ականջը: Ի դեպ, այս պահը Գյորեմի տարածքի որմանկարներում չի պատկերվել: Հիսուսի ձերբակալության տեսարանում նրան ուղեկցում են Պիղատոսի մոտ: Հորինվածքի կենտրոնում Քրիստոսն է՝ օրհնող ժեստով, ձախ ձեռքում՝ գալարակ: Երկու զինվոր ուղեկցում են նրան: Այս տեսարանի նմանատիպ պատկերագրությանը հանդիպում ենք հարեւան Պյուրենլի Սեքի եկեղեցում: «Պիղատոսի դատաստանը» տեսարանում վերջինս նստած է գահավորակին՝ խաչած ոտքերով եւ երկար, գծավոր զգեստով: Ձախ կողմում Քրիստոսն է՝ լուսապսակի մեջ: Պիղատոսի աջ կողմում կինն է, որը խորհուրդ է տալիս հետ կանգնել այդ գործից[38]: Պիղատոսն այդ ընթացքում ձեռքերն է լվանում:

Այս եկեղեցու «Մատնության» տեսարանն աղերսվում է Հ՚մ 974, 1057 (Հ՚մ 3784) եւ 1041 (Հ՚մ 3624) թթ. ձեռագրերի մանրանկարի հետ: Ի տարբերություն 1057 թ. (Հ՚մ 3784) ձեռագրի, որտեղ Քրիստոս եւ Հուդան ներկայացվում են զինվորների խմբի հետ, Հ՚մ 974-ում Քրիստոս եւ Հուդան առանձնացված են, իսկ նրանց երկու կողմերում մարդկանց խմբեր են: Ձախից «հրեաներ» են՝ համաձայն գրության, աջից՝ զինվորներ[39]: Հ՚մ 974-ում Պետրոսն ու Մաղքոսն առանձնացված են ընդհանուր տեսարանից, ներկայացված են էջի ներքեւի հատվածում: Այս ձեռագրերում բացակայում է «Պիղատոսի դատաստանի» տեսարանը, որին հանդիպում ենք Վասպուրականի մանրանկարներում:

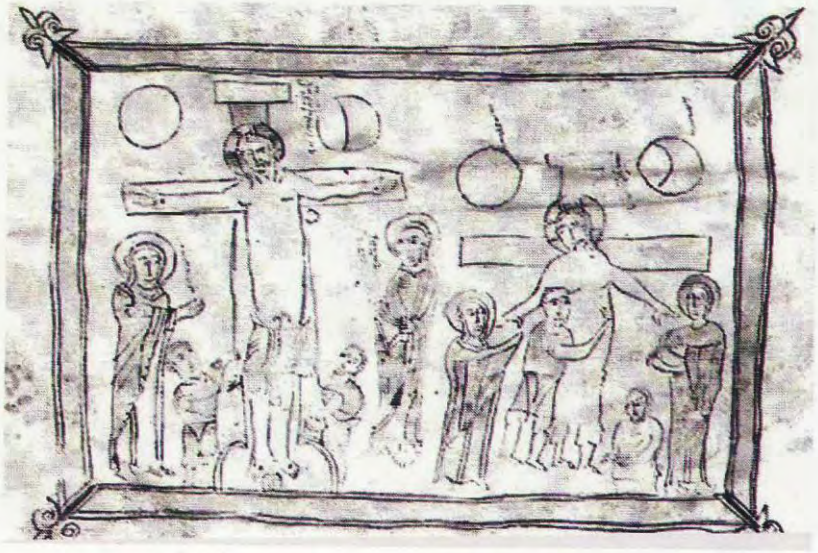
Վասպուրականի մանրանկարներում հիմնականում չենք հանդիպում հրեաների խմբին, փոխարենը երկու կողմում էլ պատկերվում են զինվոր-

[36] Տես անդ, էջ 123:
[37] Տես անդ:
[38] Տես N. & M. **Thierry**, Nouvelles eglises rupestres, էջ 124:
[39] Տես Т. А. **Измайлова**, նշվ. աշխ., էջ 82:

Նկ. 6 1330թ. (Հմր 2929), Ավետարան, Ծնունդ

Նկ. 7 Պյուրենլի Սեքի եկեղեցի, Խաչելություն, Թաղում

Նկ.8 1305թ (Հմր 2744), Ավետարան, Խաչելություն, Հարություն



Նկ.9 1057թ. (Հմր 3784), Ավետարան, Խաչելություն

ների խմբեր՝ զենքերով, որը տարածված էր նաեւ կապադովկյան որմնանկարներում: Զաքարիա Աղթամարցու՝ 1357 թ. համանուն տեսարանի կենտրոնում դարձյալ Քրիստոսն ու Հուդան են, նրանց երկու կողմերում զինվորներն են, որոնցից մեկը բռնել է Քրիստոսի ձեռքը: Նրանց գլխավերեւում զենքեր են պատկերված: Դանիելի Հմ 5543 1436 թ. Մատնության տեսարանում նույն սկզբունքն է, սակայն այստեղ ինչպես զինվորները, այնպես էլ Հուդան կիսադեմ են պատկերված: Զաքարիա Աղթամարցու մոտ Պիղատոսի դատի տեսարանը շատ պարզ է ներկայացված. Քրիստոս կանգնած է Պիղատոսի առջեւ եւ կարծես, զրույցի բռնված լինեն:

Այսպիսով՝ Իհլարայի տարածքի վերոնշյալ եկեղեցիների որմնանկարները շատ են տարբերվում Կապադովկիայի «արխաիկ» շրջանի, միեւնույն ժամանակ՝ բյուզանդական ոճի որմնանկարներից[40]: Այս եկեղեցիներում լայնորեն կիրառվել են կանոնական բնագրերը, որոնցից առավել նախընտրելին Ղուկասի Ավետարանն էր, սակայն նրան զուգահեռ՝ նկարիչները գործածել են Հակոբի նախաավետարանը, պետք է նշել նաեւ արեւելյան՝ հայկական եւ ասորական բնագրերի կիրառությունը[41]:

Այս եկեղեցիների որմնանկարներն առանձնանում են գծի կոպտությամբ, լոկալ կոլորիտով, պատկերների հարթայնությամբ, որոնք ոճական նմանություն չունեն բյուզանդական արվեստի հետ:

Ուստի, գույնի լոկալությունը, գծի կոպտությունը, պատկերների հարթայնությունը հիմնականում հարում են արեւելաքրիստոնեական գեղանկարչությանը եւ սերտ կապված են եւ իրենց գաղափարաբանությամբ, եւ ոճային ու հորինվածքային առանձնահատկությամբ:

Նիկոլ Թիերին ավելի հակված է եղել դրանց մեջ տեսնել ասորական եւ դպտական ավանդույթներ՝ զուգահեռ անցկացնելով Բաուիտի հետ[42]: Սակայն համեմատության ժամանակ պարզ է դառնում, որ Բաուիտը ներկայացնում է ամբողջովին ուշ հելլենիստական շրջանի գեղանկարչությունը. դեմքերի ծավալայնությունը, հագուստի պլաստիկան, սպիտակ խորքը (գրունտը), լոկալ գույների կիրառությունն իրենց վրա կրում են անտիկ արվեստի ազդեցությունը, սակայն այս հարցը դեռ բավարար ուսումնասիրության չի արժանացել, բացի այդ, պատկերամարտության շրջանից հետո պետք է զգուշությամբ խոսել արեւելյան հելլենիզմի ավանդույթների մասին: Պետք է հաշվի առնել, որ քրիստոնեական Արեւելքում տարբեր

[40] Տես **N. & M. Thierry**, Nouvelles eglises rupestres, էջ 66:
[41] Տես անդ, էջ 66:
[42] Տես անդ, էջ 88-94 :

հանգամանքեր (արաբական մշակույթի ազդեցություն, Բյուզանդիայից բաժանված լինելը) հանգեցրին ոճային խիստ փոփոխությունների, որի արդյունքն էլ եղավ այն, որ Հայաստանը, Ասորիքը եւ Եգիպտոսը ձեւավորեցին տեղական գեղարվեստական ավանդույթներ, որոնք արտահայտում էին այդ երկրների ճաշակն ու ցանկությունները:

Ժ. Լաֆոնտեն-Դոզոնը, ի տարբերություն Թիերիների, հակված է եղել Կապադովկիայի՝ հայկական ավանդույթների հետ ունեցած աղերսների կողմը, որն ավելի շեշտել է Գելվերիի տարածքի (Բելիսիրմի տարածաշրջան) Չեմլեքչի եկեղեցու օրինակով[43]:

Այս եկեղեցին մուտքի ներսի կողմում եւ թաղերի վրա պատված է ռելյեֆներով, որոնց մեջ առանձնանում է կարմիրով արված հավասարաթեւ խաչը, որը հազվադեպ է հանդիպում կապադովկյան եկեղեցիներում, հատկապես եթե հաշվի առնենք դռան փոքր չափերը: Պարզ շրջանակի մեջ վերցված հավասարաթեւ խաչի պատկերի հանդիպում ենք նաեւ Կապադովկիայի Ս. Հովհաննես Մկրտարանում[44]: Հավանաբար, սա հայկական ավանդույթների ազդեցության հետեւանք է, քանզի երեւույթին ավելի վաղ հանդիպում ենք հայկական մի շարք եկեղեցիների ճակատի եւ մուտքի վրա[45]: Չեմլեքչի եկեղեցում հանդիպող հնարքները կան նաեւ Բելիսիրմայի տարածքի մի խումբ այլ եկեղեցիներում, որոնցում եւս Լաֆոնտեն-Դոզոնը հայկական գործոնի առկայություն է տեսնում: Այստեղ որմնանկարները լավ չեն պահպանվել, առավել լավ վիճակում են «Ավետումը», «Ծնունդը», «Մատնությունը» եւ «Խաչելությունը»:

Լաֆոնտեն-Դոզոնը գտնում է, որ Չեմլեքչի եկեղեցին, որը հստակ թվագրություն չունի, հավանաբար Ժ. դարի երկրորդ կեսի է, Աղթամարի եւ ԺԱ. դարի հայկական մանրանկարների հետ ունի եւ պատկերագրական, եւ հորինվածքային, եւ ոճաբանական մի շարք ընդհանրություններ[46]:

Այս եկեղեցու «Ծնունդյան» տեսարանում պատկերները տարածության մեջ անկանոն են տեղադրված, նույնիսկ անվարժ, որը հատուկ է նաեւ 1057 թ. (Հմր 3784) ձեռագրին: Ակնհայտ են ընդհանրությունները նաեւ «Մատնություն» եւ «Խաչելություն» տեսարանների եւ Հմր 974 ձեռագրի միջեւ: Առաջին որմնանկարում, ինչպես նաեւ ձեռագրում, բացակայում է Մաղ-

[43] Տես **Ж. Лафонтен-Дозонь**, Росписи церкви, называемой Чемлекчи килисе, и проблема присутствия армян в Каппадокии// Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа, Москва, 1973, էջ 78:

[44] Տես **N. Thierry**, Haut Moyen-age en Cappadoce, Paris, 1983, էջ 6:

[45] Տես անդ, էջ 79:

[46] Տես **Ж. Лафонтен-Дозонь**, նշվ. աշխ.էջ 82:

քոսը, իսկ երկրորդում՝ Քրիստոսի կոլոբիումը վկայում է որմնանկարների պատկերագրական վաղ տիպի մասին, որը հատուկ էր նաեւ Վասպուրականի ուշ շրջանի ձեռագրերի «Խաչելության» տեսարանին:

Կապադովկիայի որմնանկարների արեւելյան ծագումը եւ մասնավորապես նրանց սերտ աղերսները Վասպուրականի գեղարվեստական ավանդույթների հետ, մեծապես կարելի է բացատրել նաեւ տեղացի վարպետների ազգությամբ, որը թույլ է տալիս մեզ ենթադրելու, որ հավանական է նաեւ նրանց հայ լինելը, մասնավորապես՝ Վասպուրականից գաղթած, քանզի, ինչպես արդեն նշել ենք, վասպուրականցիները՝ սկսած Մենեքերիմ Արծրունու ժամանակաշրջանից, հաստատվել են նաեւ Կապադովկիայում՝ բնականաբար իրենց հետ բերելով իրենց ծննդավայրի մշակութային եւ գեղարվեստական ավանդույթները:

Անդրադառնալով Կապադովկիայի որմնանկարների առանձնահատկություններին՝ խոսենք նրա գունային համակարգի մասին:

Գունաշարում աչքի է ընկնում կանաչի լայն կիրառումը՝ կապույտի եւ փիրուզագույնի լուսային երանգներով: Իրար են միացված նարնջագույնը եւ կարմիրը, շագանակագույնը եւ սպիտակը: «Ջրի կանաչ» գույնը կիրառություն է գտել ինչպես Կապադովկիայում, այնպես էլ Հայաստանում:

Որմնանկարների գունաշարն ազդվել է արեւելյան անտիկ արվեստից. օրինակ՝ փիրուզագույնը, որը շատ է հանդիպում Կապադովկիայում, կրում է ասորական եւ բաբելոնյան կերամիկայի ազդեցությունը, որոնք եւս այդ գույնով էին արվում, դեղինն ու նարնջագույնը սպիտակի եւ սեւի հետ գալիս է աքեմենյան Միջագետքից, այսինքն՝ կարելի է ասել, որ այստեղ տեղի է ունեցել ասորամիջագետքյան արվեստների միաձուլում[47]:

Լինելով տեղական ժողովրդական խավերի ստեղծագործության հետեւանք՝ Կապադոկիայի նշված եկեղեցիների որմնանկարները որոշակիորեն արտահայտում են նաեւ հայկական բնակչության նախասիրությունները՝ փաստորեն դառնալով հայ արվեստի մի յուրօրինակ ճյուղավորում՝ արեւելյան եւ արեւմտյան արվեստների խաչաձեւման այդ բարդ հանգույցում, որտեղ բարենպաստ պայմաններ կային հարեւան ժողովուրդների գեղագիտական ավանդույթների հետ շփվելու, նրանց վրա ազդելու եւ ազդեցություններ կրելու համար:

Այս հոդվածը կարող ենք համարել «նախադուռն»՝ Վասպուրականի գեղարվեստական ավանդույթների եւ Կապադովկիայի մոնումենտալ գեղանկարչության աղերսների ուսումնասիրման համար՝ չմոռանալով, որ

[47] Տե՛ս N. Thierry, Haut Moyen-age en Cappadoce, էջ 165-168:

մասնագիտական գրականության մեջ կան դեռեւս հիմնավոր ուսումնասիրության կարոտ հարցեր, որոնք հիմնականում կապված են Կապադովկիայի եկեղեցիների եւ որմնանկարների հստակ թվագրության խնդրի, ինչպես նաեւ տեղի եկեղեցիներում հայկական արձանագրությունների բացակայության հետ, բայց, այդուամենայնիվ, մեր աշխատանքի մեջ ներկայացված օրինակներն ու դրանց համեմատությունները բավական են փաստելու այն փոխազդեցությունները, որոնք առկա են Կապադովկիայի մոնումենտալ գեղանկարչության եւ Վասպուրականի մանրանկարչության միջեւ:

РЕЗЮМЕ

Сходства художественных традиции Васпураканской школы миниатюры и монументальной живописи Каппадокии, их взаимосвязи до сих пор не подверглись тщательному изучению. Говоря о связей фресок Каппадокиии Васпураканских миниатюр очень важно рассматривать исторический период, в нашем случаи 9-14вв., в этот период роль армян была очень велика как в культурных сферах так и в политических.

Для нас основой для сравнения выступают церковные фрески Каппадокии 10-11вв., армянские рукописи 11в. и примеры разных школ Васпураканской школы миниатюры (13-15вв.).

В статье с помощью сравнительного анализа мы ссылаемся на те группы рукописей, которые так или иначе имеют явные связи как с фресками Каппадокии так и с Васпураканскими миниатюрами, учитывая время их создания, место, социальную и культурную среду.

Стилистические и иконографические сходства позволяют нам с уверенностью сказать, что переработанные в них формы стали основой для формирования канонов и стилистических особенностей поздних школВаспураканскойминиатюры. Также не исключено, что мастера, работавшие вне данной культурной среды не могли остаться в стороне в создании и развитии монументальной живописи Каппадокии.

SUMMARY

Artistic cognation of Vaspurakan school of miniature and monumental painting of Cappadocia, their relations have not been studied properly yet. Speaking about connections of miniatures of Vaspurakan and frescos of Cappadocia it is very important to examine the historical period, in our case the 9-14th centuries, in this period the role of Armenians was great both in cultural and political areas.

As a basis of comparison for us stand out church frescoes of Cappadocia of the 10-11th centuries, Arminian manuscripts of the 11th century and examples of different schools of Vaspurakan miniature (13-15th centuries).

In the article by means of comparative analysis we allude to those groups of manuscripts that one way or another have obvious connection with frescoes of Cappadocia and miniatures of Vaspurakan, taking into consideration the time of their creation, place, social and cultural area.

The stylistic and iconographic similarities allow us to say with certainty that processed forms of them have become the basis of forming their rules and stylistic features of the late school of Vaspurakan miniatures. And it is not excluded that masters who have been working out of that cultural area could not stand aside in creation and developing monumental painting of Cappadocia.