

К ИНТЕРПРЕТАЦИИ ГРУППЫ СЮЖЕТНЫХ РЕЛЬЕФОВ НА ХАЧКАРАХ АРЦАХА

Г. Л. ПЕТРОСЯН

Сюжетные рельефы на хачкарах Арцаха—уникальное явление во всем средневековом армянском искусстве. Подобные рельефы не встречаются ни на хачкарах других регионов Армении, ни в других культурных комплексах вплоть до XV в. Рельефные сцены на хачкарах в принципе не имеют ничего общего с официальным христианством, хотя и помещены рядом с крестом и сопровождаются каноническими надписями-прошениями, обращенными к Справедливому Суду в Конце Времени. На рельефах изображены войны и ремесленники, князья и священники, женщины и дети. Однако это не просто посмертные портреты, призванные лишь увековечить память. Подробное их рассмотрение выявляет контуры целого ряда народных представлений. Важными узлами которых являются «книга жизни», «лик и имя», «вечный бой», «вечный пир» и др.

Несмотря на то, что хачкары Арцаха, как и сюжетные рельефы на них неоднократно привлекали к себе внимание исследователей еще с конца прошлого века¹, до сегодняшнего дня они в основном не изданы и не интерпретированы. В 1909 г. молодой И. Орбели, путешествуя по Арцаху, знакомится с некоторыми из этих рельефов, послужившими впоследствии материалом для статьи «Бытовые рельефы на крестных камнях Хачена»². Эта статья носит ознакомительный характер и по сути является постановкой вопроса, но и по сей день это самое объемистое и значительное сообщение об этих рельефах. В ней описаны 13 рельефов с надписями и дан рисунок одного из рельефов. Два рельефа описаны Г. Овсепяном³, два—Г. Карахмьяном⁴. В Своде армянских надписей Арцаха представлены надписи почти на 20-ти хачкарах с рельефами (11 из них были ранее изданы И. Орбели и др.), но о самих рельефах имеются лишь краткие заметки⁵. Несколько замечаний общего характера о рельефах на хачкарах сделаны Ш. Мкртчяном, А. Шагиняном, С. Карапетяном, автором настоящих строк⁶ и др.

Хачкары эти датируются X—XIV вв., преобладающая их часть относится к XII—XIII вв.—к периоду расцвета княжеств Арцаха. Все рельефы без исключения помещаются вне геометрической композиции, в нижней части стелы посередине, либо в углу.

1 В. Р а р ъ н и т ш р к ш н г. Արցախ. Բազու, 1895, էջ 213.

2 И. А. О р б е л и. Избр. труды, Ереван, 1963, с. 196—203.

3 Գ. Հ ո Վ ս Ե փ յ ա ն. Խաղաղության կամ Պոռոջանք հայոց պատմության մեջ. Անթիպոլիս, 1989, էջ 16.

4 Գ. Կ ա Ր ա խ մ յ ա ն. Երաժիշտ կապրոզների քանդակները XII—XIII դդ. խաղաղության մեջ.—«Արարիկ հասարակական գիտությունների» (129), 1976, № 3, էջ 99—105.

5 Դ ի Վ ա ն հ ա յ Վ ի մ ա գ ռ ո թ յ ա ն, պր. 5, Արցախ, Երևան, 1982.

6 Ա. Շ ա հ ի ն յ ա ն. Հայաստանի միջնադարյան կոթողային հուշարձանները. IX—XIII դդ. խաղաղության. Երևան, 1984. Մ. Մ կ Ր Տ Յ Ա Ն. Историко-архитектурные памятники Нагорного Карабаха. Ереван, 1989, с. 19—20; Ս. Կ ա Ր ա խ մ յ ա ն. Պարհեթիք գեղանկարչության պատմական-արտադրամասական հուշարձանները ըստ նորահայտ արձանագրությունների.—129, 1984, էջ 75—86. Գ. Ս ե տ Ր ո ս յ ա ն. Хачкары Арцаха—Армения, 1991, № 3, с. 34—38.

Сопровождающие надписи обычно также помещаются вне геометрической композиции, в местах, не занятых рельефами. Почти все хачкары с сюжетными рельефами—надгробные стелы, воздвигнутые во спасение души покойного. Их чисто техническое описание может дать значительный материал палеоэтнографии: восстановить различные комплексы народного костюма, почти все виды вооружения, отдельные ремесла и пр. В настоящей статье мы остановимся лишь на одной группе этих рельефов, которая, как мы постараемся показать ниже, связана с народными представлениями о преодолении смерти.

В эту группу в тематическом аспекте входят рельефы одиноких воинов, чаще всадников (рис. 1). Конь представлен в парадном движении. Уздечка состоит из оголовья и повода, откуда под мордой подвешен длинный яйцевидный солтан. Седло, видимо, маленькое, и его закрывает тело всадника; о существовании седла можно судить по ремню, проходящему под грудью лошади. Иногда из-под седла висят стремени. Всадник сидит в торжественной вертикальной позе, тело его представлено в профиль, и лишь лицо—в фас. Из костюма четко выделяется треугольная шапка-шлем, которая завершается коническим выступом. Из нижней полукруглости шапки до плеч опускается «паззатыльник», представленный в виде двух вертикальных косичек. По всей вероятности, «паззатыльник» был соткан из волос. На некоторых рельефах четко виден пояс средней ширины, на котором обычно при помощи двойного ремня укреплялся длинный меч. Воины одеты в расширяющуюся книзу и опускающуюся ниже колен чуху. Всадник левой рукой держит повод коня, правой—длинное копьё с ромбовидным или треугольным наконечником. Из вооружения представлены также лук (обычно укрепленный слева в горизонтальном положении), колючая со стрелами, иногда, булава. В отличие от всадников пешие воины не имеют копий и вооружены луком со стрелами или мечом.

Следующую подгруппу составляют рельефы, где всадник (или пеший воин) представлен в кругу близких (одна или две фигуры)—матери, брата, слуги. В любом случае центральной фигурой остается воин, а сопровождающие—сравнительно меньшие по размерам—помещены по бокам. В этой подгруппе особый интерес представляют сцены, где всаднику или одному из двух всадников пеший подает чашу (рис. 2, 3). Виночерпий также одет в длинную чуху и в шапку-шлем, но оружия у него нет. Он держит обычно левой рукой кувшин, а правой—протягивает всаднику чашу. В отдельных случаях чаша уже находится в руке всадника.

Третью подгруппу составляют сцены охоты (рис. 4), где умерший представлен в кругу близких и ему преподносят чашу.

Кувшин и чаша встречаются также в других сценах, где отсутствует вооружение. Так, на одном из хачкаров из святыни Цер Наатак одна из фигур сидит в шапке-шлеме и чухе на троне, а перед ним в тех же одеяниях стоит виночерпий (рис. 6). Розетку в верхней центральной части, от которой исходит крест и за край которой держится виночерпий, можно считать столом-подносом. Аналогичны и сцены пиршества, где главный персонаж сидит или стоит один или в кругу близких за столом-подносом, представленном в виде розетки (рис. 5). В любом случае он держит чашу или ему подносят чашу.

Таким образом, получается ряд, который можем условно начать с воина, показав воинской мощи и завершить пиром.

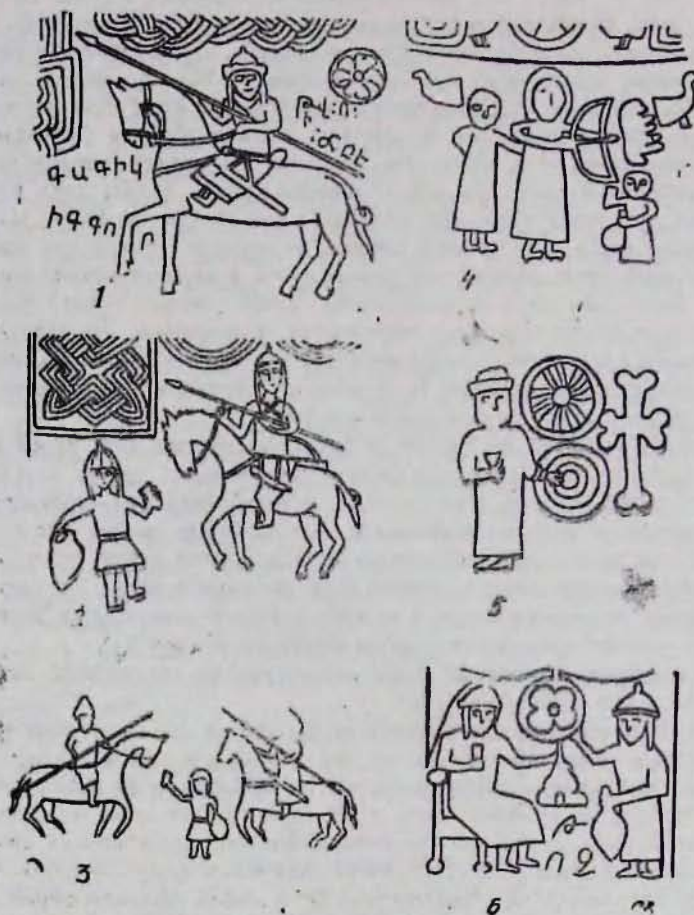
В конце краткого технического описания отметим, что стиль этих рельефов весьма условный, полностью отсутствует перспектива и фон, лица не несут никакого следа индивидуализации.

Еще И. Орбели интересовал вопрос, кто же изображен на этих сценах. «Сначала подумал,—пишет ученый,—что эти рельефы представляют св. Гсоргия или Саркиса, но последующие находки подтвердили, что здесь изображены обычные смертные»⁷. Подробно проанализировав имеющийся эпиграфический материал, И. Орбели

⁷ И. Орбел п Указ. соч., с. 202.

приходит к следующему выводу: «Итак, в групповых рельефах мы имеем изображения погребенного, в память которого сооружался крестный камень, и его родственника, взявшего на себя этот труд и расходы по постановке памятника. Одинокие изображения могли бы представить и покойного и того, кто соорудил крестный камень»⁸.

Ныне нам известно около пятидесяти хачкаров с сюжетными сценами, что представляет собой значительно более богатую источниковедческую базу. Обходя подробное описание хачкаров (что выходит за рамки настоящего сообщения), представим лишь основные результаты их источниковедческого анализа.



Рельефные сцены полностью посвящены усопшему и представляют его в определенно канонизированном костюме, позе и среде. Включение других персонажей в сцену носит опосредованный характер: они выступают в роли подчиненного, обслуживающего погребенного.

Прежде всего необходимо выяснить, в какой взаимосвязи находятся сама композиция с крестом и сюжетный рельеф. Эти хачкары—индивидуальные надгробные стелы и как своим вертикальным положением (в отличие от надгробных плит), так и композицией направлены на обеспечение священного функционирования креста в качестве универсального посредника. Структура композиции хачкара выявляет верти-

⁸ Там же.

кальное движение от менее священного к более священному, от прошлого к будущему; отдельные же элементы в этой структуре осмысляются согласно своему расположению в ней⁹. Помещение сюжетной сцены в нижней части хачкара, несомненно, указывает на ее более подчиненный, относящийся к земному—прошлому времени, характер. Иначе говоря, рельефная сцена представляет умершего таким, каким он должен был быть, каким он представлялся в земной жизни (в любом случае—идеализированным-земным, а не реальным-земным). Но это не просто земное прошлое, а, как указывает вертикальное конструирование композиции, земное прошлое, направленное к будущему.

В этом отношении весьма интересными являются средневековые представления, бытовавшие вплоть до нашего века, о «книге жизни» и «книге смерти». Согласно официальному христианству (см.: Дан., 7:9, 10; Апок., 3:5; 6:1; 13:2; 20:12, 15) во время Страшного Суда в Конце Времени перед восседающим на троне Христом раскроются книги, содержащие все содеянное людьми. В средневековой же армянской литературе и народных преданиях отразилось более конкретизированное функционирование этой бинарной оппозиции. Так, согласно преданиям, специальные ангелы в течение всей земной жизни человека следят за его поступками. Один из них—добрый—заполняет «книгу жизни», а другой—злой—«книгу смерти»¹⁰. В сущности, средневековые плоские надгробные плиты, вернее их прямоугольная поверхность, подчеркнутая линейными полосками по краям и полукругом-хораном в западной части, представляют собой имитацию «книги жизни», где зафиксировано имя погребенного, что может означать и его дело, и «лик» в виде схематичного изображения человеческого тела или торса. В средние века в роли «книги жизни» выступали сами книги, в частности, их колофоны (*հիշատակարան*), хачкары, церковные стены—одним словом, любая священная поверхность или предмет, на которых можно оставить «имя». Можно предположить, что сюжетные сцены на хачкарах составляют часть книги жизни, где представлено основное «досье» на покойного. Эти книги жизни заполняются при помощи двух основных знаковых систем—изображения и письма. «Лик» и «имя» составляют одну из основных категорий средневекового мировосприятия и коммуникации. Так же как имя неотделимо от человека, так неотделим и его лик. Примечательно, что на некоторых рельефах ниже отдельных изображений помещены имена, несмотря на то, что они уже упоминались в каноническом обращении. Такие хачкары известны из монастырей Авапук, Кошик-анат, Охты-ехци. Помещения на стеле «лик» и «письмо имени» обеспечивали не только достойное представление усопшего в Конце Времени, но и «присутствие» его в обществе живых. В трапезе в честь покойного он снова был с живыми, ел, пил вместе с ними и вместе с живыми, как увидим ниже, преодолевал смерть. Здесь уместно вспомнить о «присутствии» умершего в доме до истечения сорока дней или годовщины в виде нетронутой еды на столе, незастланной постели или неиспользуемых инструментов, оружия—обычае, столь распространенном не только в Арцахе, но и по всей Армении. По некоторым поверьям души мертвцов до определенного времени бродили вокруг дома, возвращались в определенные праздники и т. п.¹¹. Живые несли определенные обязанности

⁹ Подробнее об универсальной медиаторской роли креста и о структуре хачкарной композиции см.: Г. Петросян. Указ. соч., с. 34—38.

¹⁰ См.: У. Արհդյան. Հայ ժողովրդական հավատքը. Երկեր, հ. 7. Երևան, 1975, էջ 21—22; Метафора «книга жизни—книга смерти»—одна из наиболее распространенных в средневековой литературе. Приведем лишь небольшую цитату из «Книги скорбных песнопений» Григора Нарекаци: «*սու աշուհան գիր՝ ի կենաց մատենէն եղծեալ, եւ հիշատարանը ընդ երանութեան՝ աւել տրեանացեալ*»¹⁰, р «И стерта запись имени моего из книги жизни, И вместо блаженства укору вписаны там» (Дословный перевод наш).—*Դր ի դոր նարեկացի. Մատենանդաներգութեան. Երևան, 1985, էջ 333*.

¹¹ Եւ. Լաւրյան. Վարանդա.—Երկեր, հ. 2, Երևան, 1988, էջ 151—152.

перед покойными, невыполнение которых влекло за собой, по народным представлениям, нежелательные последствия.

Как было сказано выше, погребенный изображается в виде вооруженного всадника, готового к бою или к пиру. А в некоторых случаях он просто сидит во главе пиршественного стола и держит в руке «чашу жизни». Интерпретация этих сюжетов заставляет нас обратиться к средневековым народным восприятиям жизненного процесса, в системе которых можно выделить две основные категории—вечный бой и вечный пир. Согласно этим восприятиям наивысшей формой бытия, а значит и формой преодоления смерти является бой или пир. Бой и пир чередуются друг с другом как в реальной жизни, так и в мифическом мышлении. Место каждого рода, племени, князя, даже отдельного индивида определяется у пиршественного стола: он является символом иерархизированности общества и его совершенной формой. Армянский «Гаһнамак» составлен на основе этого глобального понятия. В этой связи вспомним бурные протесты царя Аршака или князя Сюника Апдока в персидском дворе именно из-за их места за пиршественным столом, из-за «гаһа и патива»¹². Гаһ (трон) или барц (подушка)—это место за столом, патив—специальные повязки, костюм, обувь, серьги, заколки и пр., которые в конечном счете указывают или фиксируют место за столом. За этим столом преподносят «чашу жизни» в своем конкретном и метафорическом значении (раздача земель, пативов, военной добычи), ее подает сам царь (бог), раздает согласно «пативу» и «гаһу». Смерть одолевается застольем, опьянением, подобную роль выполняют также скоморохи, музыка и смех. Чем роскошнее пир, тем сильнее преодолевается смерть (вспомним армянскую поговорку: «У пирующего пира никогда не убавится»). Народное восприятие жертвоприношения местному святому не только полностью сохранило этот механизм, но и указывает на божественный, сверхъестественный характер пира. Ограничимся лишь цитированием тонкого и глубокого наблюдения Лео о жертвоприношении в Арцахе. «В народе бытует убеждение: в святом месте (у святого—*սրբի տակ*) надо быть радостным, пировать, и каждый старается следовать этому убеждению с большим размахом... бедняк в праздник, дабы не лишиться покровительства святого (*սրբից շնորհակալ համար*) отдает под залог свои самые необходимые вещи, берет деньги и исполняет сокровенное желание своего сердца»¹³.

И как оппозиция жизни, смерть выступает как «чаша смерти» в виде конкретной чаши во время пира (вспомним предупредительные меры, которые предпринимались во избежание испить чашу смерти: применение противоядия, использование нефритовых чаш, погружение аметистовых и нефритовых украшений в вино¹⁴ и т. п.) и как метафора (ср. размышления царя Азкерта о Васаке: «Если этот беззаконник останется живым, то с большим позором преподнесу ему горькую чашу смерти»)¹⁵.

Чаша жизни и чаша смерти были широко распространены и в официальных христианских представлениях и ритуале. В этом аспекте чашу, выпитую у ног святого, нетрудно было сопоставить с чашей причащения: в обоих случаях приобщение к Богу осуществлялось посредством выпивания чаш жизни. Сошлемся в качестве примера на слова Господа, обращенные к пророку Иеремии: «Возьми из руки Моей чашу сия с вином ярости и напой из нее все народы... И взял я чашу из руки Гос-

¹² Փափաստուի Բուդանդաբույ Պատմութիւն Հայոց. Վենետիկ, 1889, էջ 172; Ստեփաննիս Օրբելիան. Պատմութիւն Եազանգիւն Սիսական. Թիֆլիս, 1910, էջ 32:

¹³ Լեո. Արիւնայրի Հիշատակարան.—Երկերի ժողովածու, հ. 3, Երևան, 1985, էջ 22—23:

¹⁴ Примечательно, что из нефрита была сделана рукоять кинжала князя Хачепа Асан-Джалала. Подробнее об этом см.: И. А. Орбели. Кинжальная рукоять Асана-Джалала, князя Хачена. Избр. труды, с. 135—145.

¹⁵ Եղիշէի Վան Վարդանայ և Հայոց պատերազմին. Երևան, 1957, էջ 97:

подней и напоил из нее все народы» (Иер., 25:15, 17); или же на молитву Христа в саду Гетсиманском, символизирующем начало мучений Сына Божьего: «Отче Мой! Если возможно, да минует Меня чаша сия... Отче Мой! Если не может чаша сия миновать Меня, чтобы Мне не пить ее, да будет воля Твоя» (Мф., 26:39, 40). Таким образом, эту бинарную оппозицию использовали и официальное христианство, и народное мировосприятие.

Кажется, при таком подходе сцены питья «чаши жизни» и пиршества становятся полностью объяснимыми. Покойный с их помощью преодолевает свою же смерть, обеспечивая свое же бессмертие и в конечном счете, что очень важно, предстает перед живыми не только в виде покойника. Нет сомнения, что реальная смерть и в средние века воспринимались как большое горе. Иначе до нас не дошло бы такого огромного количества плачей, сочиненных по этому поводу. Армянские Маштоцы (Служебники) дают немало классических образцов этого жанра. Вот небольшой такой отрывок, высеченный на двух хачкарах Аршаха: «...и оставил нас в скорби безмолвной», безусловно, имеющий литературные корни. Но что является принципиально важным, скорбь не становится темой этих рельефов, в отличие от современных надгробий. Для этнической общности средневековья, видимо, важнее было обеспечение связи живых и мертвых, чем подчеркивание их разрыва.

Возвращаясь к нашим рельефам, можно фиксировать, что в них рядом с «чашей жизни» постоянно выступает и «кувшин жизни». И даже больше: начиная с XV в. эти кувшины на надгробиях зачастую отделяются от всей композиции, приобретают огромные размеры и сопровождают различные сцены: пахоты, боя, ремесленные сцены. То есть они превращаются в символы-ключи, осмысляющие все сцены как преодоление смерти. В этом аспекте очень интересным кажется наблюдение И. Орбели, который, будучи знаком с изображением кувшина лишь на одном хачкаре XVI в. из Гандзасара, писал: «...кувшин имеет какое-то неизвестное нам общее символическое значение и должен быть рассматриваем в связи с другими кувшинами, во множестве изображенными в руках фигур на более поздних армянских надгробиях»¹⁶.

Выступая на рельефах хачкаров как «кувшин жизни», откуда наполняется «чаша жизни», кувшин фактически мыслится какместилище для «воды жизни» или просто жизни. И, кажется, что в противовес ему должен был существовать и кувшин смерти. Он, естественно, не мог быть изображен на наших рельефах (т. е. в «книге жизни»), но прекрасно восстанавливается по фольклорным материалам Аршаха. «Народ верит,—пишет Е. Лалаян,—что день смерти человека заранее предreshен и написан на лбу, что не существует никакого способа отдалить или приблизить его. Счет этих дней хранится в горшках, расположенных на небесах, которые наполняются ежегодно по капле воды. Когда горшок наполняется, срок истекает, и человек умирает»¹⁷.

Название «горшок» (а не кувшин) в принципе не имеет значения, горшки вообще не были предназначены для воды, и в рельефах они никогда не заменяют кувшины. Свидетельством этому, а также широкому распространению упомянутого представления могут служить следующие строки из народной песни —

«Հրիբնակը ցըցաւ ւ
Իմ փաշ կօլան լոռաւ ւ»

«Солнце затмилось,
И кувшин мой—доля моя—уже полон»¹⁸.

¹⁶ И. А. Орбели. Бытовые рельефы..., с. 203.

¹⁷ Ы. Լալայան. Կնիք. աշխ., էջ 146.

¹⁸ Ա. Դադայան. Հարանգաւ բանաւոր գրանցանքները. — «Աղագրական հանդես», 1908, № 17, էջ 47.

В связи со сценами питья «чаша жизни» нам остается выяснить роль виночерпия. Эпиграфические и иконографические подробности позволяют заключить, что в его роли выступают близкие усопшего — мать, жена, иногда брат или сын и слуга. Более интересным кажется выяснение роли женщины, тем более если иметь в виду ту важную роль, которую играла в Арцахе Великая Мать. Этот сложный образ питался, с одной стороны, патриархальными нравами (при отсутствии мужа она брала в свои руки бразды правления), с другой — все еще сохранившимися представлениями о богине Анаит. В середине века ее олицетворяла также св. Богородица. Достаточно припомнить, что подавляющая часть деревенских церквей Арцаха носила имя св. Богородицы¹⁹, что в Арцахе было немало святынь, посвященных Великой Матери, родников Анаит. Видимо, Великая Мать была также хранительницей кувшина жизни и патроном войска. Известна роль некоторых арцахских княгинь в жизни мужей и сыновей. Князь Хачепа hАсан-Джалал в значительной памятной записи Евангелия, написанной в 1261 г. сразу по возвращении из Монголии, так представляет смерть своей жены Мамкан: «И я, вернувшись, нашел свой светлый дом, полный скорби и слез безутешных. Ведь она была успокоительницей и утешительницей всех воинов и всадников, а также церквей и священнослужителей»²⁰. И кажется естественным, что «успокоительница и утешительница всех воинов и всадников» в рельефах выступает как хранительница «кувшина жизни» и преподносит герою «чашу жизни». В связи с этим можно предположить, что рельефы с кувшином изображают также прощальный ритуал перед отправкой на поле боя.

Народное, по сути мифопоэтизированное восприятие жизненного процесса, как было замечено выше, помимо вечного пира представляется и в виде вечного боя, направленного на преодоление смерти²¹. В этом случае усопший предстает как мощный лев, терзающий быка, или орел, удушающий в своих когтях ягненка, храбрый охотник, преследующий зверя. Эти сюжеты весьма распространены в средневековом искусстве. И теперь благодаря арцахским рельефам этот ряд можно дополнить сюжетом, где в качестве героя, преодолевающего смерть, выступает вооруженный воин, которому чашу жизни преподносит Великая Мать — источник жизни и хранительница героя. Тиражирование и распространение этих сюжетов (причем не только на надгробиях, но и в архитектурном декоре вообще, в ряде отраслей художественного промысла) является результатом прежде всего того представления, что побеждение смерти — акт не одnorазовый, а повторяющийся, вечный процесс (см.: кузнецы ударяют молотом о наковальню в определенные дни, дабы не освободился Артавазд, Ара пробуждается каждой весной, чтобы затем умереть снова, и даже Христос в церковном ритуале рождается и бывает распят ежегодно). В процессе непрерывного повторения сюжеты отрабатываются и приобретают канонические структуры. И уже на поздних надгробиях эти сцены выступают как символы-ключи, вынесенные за основную композицию. Утверждать то же самое о рельефах хачкаров нет основания. Здесь отсутствуют вынесенные за композицию символы-ключи и с определенной устойчивостью сохраняется принцип «линка и письма имени».

При анализе рельефов нами был использован ряд понятий, которые трудно отнести к чисто народным поверьям или христианскому вероучению. Так, «книга жизни» и «книга смерти», «чаша жизни» и «чаша смерти», «линка» и «имя» выступают в

¹⁹ С. Лисециан. Армяне Карабаха. Ереван, 1992, с. 135.

²⁰ Матенадаран им. Маштоца, рук. № 387, с. 85.

²¹ Как пир и бой связаны друг с другом, о чем свидетельствуют наши рельефы, так и созданные в средние века два самых значительных документа об иерархии пахарарского строя — Гайнемак и Зорапамак связаны друг с другом. Если в Гайнемаке пахарарские дома представлены по очередности мест, которые они занимают во время официального пира, то в Зорапамак те же дома представлены по количеству их военных дружин.

обих системах. Как бы ни казалось парадоксально, но мы вынуждены констатировать, что вера в св. Богородицу не исключала и веру в Великую Мать, или же вера в Справедливый Суд не исключала и веру в возможность преодоления смерти посредством пира.

ԱՐՑԱԽԻ ԽԱՉԻՔԱՐԵՐԻ ՍՅՈՒԺԵՏԱՅԻՆ ՊԱՏԿԵՐԱՔԱՆԴԱԿՆԵՐԻ
ՄԻ ԽՄԲԻ ՄԵԿՆԱԲԱՆՈՒԹՅԱՆ ՇՈՒՐՋ

2. 1. ՊԵՏՐՈՍՅԱՆ

(Ա մ փ ա փ ա մ)

Արցախի խաչքարային պատկերաբանդակը միջնադարյան հայ արվեստի եղակի դրսևորումներից է, Պատկերաբանդակ կրող խաչքարերը վերգերեզմանային կոթողներ են, դրանք ընդհանուր առմամբ վերարկում են 10—14-րդ դդ., գերակշիռ մասը՝ 12—13-րդ դդ.։ Պատկերաբանդակները տեղադրվում են խաչային հորինվածքներից դուրս՝ կոթողի ստորին մասում, քանդակները համարյա ամբողջությամբ նվիրված են հանգուցյալին և պատկերում են նրան որոշակի կանոնիկ-իդեալական կերպարով ու միջավայրում. հանգուցյալը հաճախ ներկայացվում է որպես ղինավառ ձիավոր կամ որսորդ, որին դավաթ են մատուցում, խնջուրի սեղանի մասնակից՝ ձեռքին գավաթ։ Պատկերաբանդակների այս շարքի բնությունը մատենագրական, աղգագրական-բանահյուսական նյութերի ներառումով, հնարավորություն է ընձեռում վերականգնել խնջուրի և կովի միջնադարյան ժողովրդական-առասպելական ընդհանրական ընկալումը որպես մահվան հաղթահարմանն ուղղված ահավերժ գործընթաց։